

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zum Frühwerk von Ernst Fuchs

Band 1 von 2 Bänden

Verfasserin

Alexandra Wawra

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis 1. Band

1. Einleitung und Dank	5
2. Biographie 1930 bis zum Eintritt in die Akademie 1945	8
2.1. Die ersten Lebensjahre	8
2.2. Erste starke Kunsteindrücke am Altwarenlagerplatz	8
2.3. Phantastische Traumgespenster	9
2.4. Die ersten Zeichnungen	9
2.5. Die Übersiedlung in den 16. Bezirk	10
2.6. Das Jahr 1938 und seine Folgen	12
2.7. Die Vorbilder Böcklin, Khnopff, Toorop, Klimt, Klinger, Schwaiger und Mestrovic	14
2.8. Das Heim der Vinzenterinnen	15
2.9. Übersiedlung ins Palais Angeli	16
2.10. Die Taufe und die Auswirkung auf die Bilderwelt von Ernst Fuchs	17
2.11. Düsseldorf und der erste Mentor Paul Spanier	18
2.12. Zurück in Wien 1943	19
2.13. Emmy Steinböck, die erste Lehrerin	21
2.14. Unterricht bei Alois Schimann und in der Malschule St. Anna	22
2.15. Lehrling in der Manufaktur Augarten	23
2.16. Die Kunstinformationen im Krieg	23
2.17. Jüdische Themen, Ahasver, der Ewige Jude	24
2.18. Der Mangel an Material	26
2.19. Vorbilder Rubens und Michelangelo, Klimt, Rothaug und Mestrovic	27
2.20. Erste Gedichte	28
2.21. Portraits	29
2.22. Erstes Selbstportrait	30
2.23. Wien nach dem Ende des Krieges	31
3. Die Akademie der bildenden Künste in Wien: Zerstörungen durch Bomben und Neubeginn	32
3.1. Die Entnazifizierungen	33
3.2. Erteilung der ersten Lehraufträge	34
3.3. Diskussionen über das Organisationsgesetz und Versuch einer Neupositionierung	34
3.4. Die Rektoren	35
3.5. Die Meisterschulen	36
3.6. Der Neuanfang, die „Stunde Null“?	37
3.7. Die wichtigsten Probleme der neuen Kulturpolitik „der Erweckung des Österreich-Bewusstseins“	39
4. Ernst Fuchs als Student an der Akademie	40
4.1. Die Akademie öffnet ihre Pforten	40
4.2. Ernst Fuchs in der Meisterklasse von Robin Christian Andersen	41
4.3. Der Unterricht	43
4.4. Albert Paris Gütersloh, der Mentor und Meister	45
4.5. Das Turmatelier des Gütersloh	53
4.6. Der Abendakt	55

5. Informanten und Plattformen	57
5.1. Edgar Jené, der Informant des Surrealismus	57
5.2. Die Zeitschrift „Plan“	59
5.3. Der Art Club	61
6. Die Werke von Ernst Fuchs nach dem Eintritt in die Akademie 1945 und sein weiterer Lebensweg	68
6.1. Das Jahr 1945	68
6.1.1. Giganten, erste Hinweise auf das Einhorn, das fehlende Auge	68
6.1.2. Selbstportrait	70
6.1.3. Der Apokalypse-Zyklus	70
6.1.4. Kreuzigung und Selbstportrait mit Inge neben dem Kreuz	72
6.1.5. Die Zyklen, der Hang zum „Bilderbuch“	75
6.1.6. Erste Versuche in der Druckgraphik, Holzschnitte und Linolschnitte	75
6.2. Das Jahr 1946	76
6.2.1. Das Jahr 1946 aus der Sicht von Ernst Fuchs	76
6.2.2. Der Kataklysmen-Zyklus	77
6.2.3. Monstren, Grottesken, kubistische Motive, aber auch Portraitstudien „nach der Natur“	78
6.2.4. Abstraktionen	80
6.2.5. Informationsaustausch	81
6.2.6. André Breton und seine Surrealistischen Manifeste	82
6.2.7. Die Hinwendung von Ernst Fuchs zum Surrealismus	84
6.2.8. Der Zyklus „Die Stadt“	86
6.2.9. Der Behälter des Weltalls aus dem Zyklus „Die Stadt“	86
6.2.10. Die „Stadt II“ aus dem Zyklus „Die Stadt“	89
6.2.11. Die Beeinflussung durch die Lektüre des „Golem“ von Gustav Meyrink	91
6.2.12. Die Zeichnung „Tarot“ aus dem Zyklus „Die Stadt“	95
6.2.13. Erste Ausstellungen von Ernst Fuchs und Kritiken	99
6.2.14. Museumsbesuche und das Studium der Alten Meister	104
6.2.15. Gertrude Baschnegger	107
6.3. Das Jahr 1947	109
6.3.1. Ausstellungen und Kritiken	109
6.3.2. Weiterführung der Darstellung von Monstren – Studie zum Bildnis Rosemarie Schaner und Portrait	111
6.3.3. Anwendung einer neuen Darstellungsweise bei Zeichnungen	111
6.3.4. Bilder als Zeitzeugen	112
6.3.5. Zyklus „Bikini-Atoll“	113
6.3.6. Auftauchen einer neuen Kopfform	115
6.3.7. Gegenseitige Beeinflussungen	115
6.4. Das Jahr 1948	116
6.4.1. Ernst Fuchs, der Dichter	116
6.4.2. Abwendung von den Surrealistischen Manifesten und Hinwendung zur altmeisterlichen Akribie	117
6.4.3. Die Wegbereiter des Phantastischen für das Werk von Ernst Fuchs	121
6.4.4. Die ersten Druckplatten	122

6.4.5. Ausstellungen und Kritiken	125
6.4.6. Das große Familienbild	126
6.4.7. Manfred Mautner Markhof, der erste Förderer	127
6.4.8. Erster Aufenthalt in Paris	128
6.4.9. Rückkehr nach Wien und Vorbereitungen für die erste Ausstellung in Paris	129
6.5. Das Jahr 1949	129
6.5.1. Beginn des Prozesses der Hinwendung zum alchemistisch- archetypischen Bild	129
6.5.2. Die „Metamorphose der Kreatur“ aus dem Zyklus „Metamorphose der Kreatur“	130
6.5.3. „Der Kardinal“ aus dem Zyklus „Metamorphose der Kreatur“	133
6.5.4. Marie Luise Löblich	135
6.5.5. Die erste Ausstellung in Paris	135
6.5.6. Friedensreich Hundertwasser	136
6.6. Das Jahr 1950	137
6.6.1. Ausstellungen und Kritiken	137
6.6.2. Salvador Dali	138
6.6.3. Die Hundsguppe	140
6.7. Das Jahr 1951	141
6.7.1. Mappe „Cave Canem“	141
6.7.2. Arnulf Rainer	142
6.7.3. Ausstellung der Hundsguppe und Arnulf Rainers Protest	143
6.7.4. Die Eremitage in Paris	144
6.7.5. Das Einhorn in der Kunst von Ernst Fuchs	145
6.8. Die Jahre 1952 bis 1955	147
6.8.1. Geraldine Krongold	147
6.8.2. Der Zyklus „Passion des Einhorns“	147
6.8.3. „Im Totenreich“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“	148
6.8.4. „Der Künstler und das Einhorn“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“	149
6.8.5. „Die Zeugung des Einhorns“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“	149
6.8.6. „Die Taufe des Einhorns“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“	151
6.8.7. „Die Versuchung des Einhorns“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“	151
6.8.8. „In Erwartung der Auferstehung“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“	152
6.8.9. „Der Triumph des Einhorns“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“	153
6.8.10. Der Vorrang der Zeichnung und Radierung gegenüber der Malerei	153
6.8.11. Der Manierismus in der Kunst von Ernst Fuchs	154
6.8.12. „St. Georg der Drachentöter“	157

6.9. Ab dem Jahr 1956	158
6.9.1. Die Hinwendung zum Christentum und zum religiösen Bild	158
6.9.2. „Der Auferstandene“	158
6.9.3. Erklärende Worte von Albert Paris Gütersloh	161
7. Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus und die Positionierung von Ernst Fuchs innerhalb dieser Gruppe	162
8. Die internationale Positionierung des Frühwerkes von Ernst Fuchs	164
9. Resumee	165
10. Literaturverzeichnis	173
11. Kurzfassung deutsch, englisch	189
12. Lebenslauf	193

1. Einleitung und Dank

Spera: *„Wenn Sie sich ihr Frühwerk anschauen, gibt es da etwas, was Sie gerne anders gemacht hätten, oder sind Sie mit allem komplett zufrieden?“*

Fuchs: *„Ich glaube, das Frühwerk unterscheidet sich schon sehr, also die Periode, die kaum jemand kennt, meine expressionistische, oder meine Periode Michelangelo, auf die sich der [Prof. Robin Christian] Andersen so gerne gestürzt hat, das ist ja nicht bekannt geworden, weil man die gar nicht sehen will, es passt nicht zum Etikett, das man durch Johann Muschik gefunden hat [Wiener Schule des Phantastischen Realismus], für diese ganz bestimmt auch dominante Eigenart meiner Kunst, aber das heißt noch lange nicht, dass es wirklich der Ernst Fuchs ist [...]. Ich empfehle mich damit allen als zu Entdeckender.“¹*

Dieser Schlusssatz von Ernst Fuchs im Interview mit Frau Dr. Danielle Spera im Rahmen einer Abendveranstaltung im Jüdischen Museum während der Ausstellung „phantastisches – Jüdisches in den Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser“ weckte mein Interesse, mich mit dem Frühwerk von Ernst Fuchs zu beschäftigen. Im 20. Jahrhundert bezeichnete man das Werk eines Künstlers zumeist ab seinem Eintritt in eine Akademie oder nach Ende einer Schulausbildung als „Frühwerk“, alles davor wird üblicherweise als „Kinderzeichnungen“ eher abgetan. Diese Unterscheidung zwischen „Kinderzeichnungen“ und „Frühwerk“ ist bei Ernst Fuchs aufgrund seines Lebenslaufes und des Beginns seiner Ausbildung sehr früh anzusetzen. Bei genauer Kenntnis seiner Biographie entschied ich mich dafür, auch die Zeichnungen seiner frühen Jugend, seine „Kinderzeichnungen“, im Zusammenhang mit dem Lebenslauf zu zeigen, da auch diese Prägungen für seine Kunst wichtig wurden, und auch in späteren Themen zu erkennen sind. Die frühe Entwicklung von Ernst Fuchs als Künstler wird sehr durch die Zeit, in der er aufwuchs, mitbestimmt, eine Zeit des Umbruchs, den Ernst Fuchs schon in jungen Jahren durch seine jüdischen Wurzeln besonders schmerzhaft miterleben musste. Alle diese Aspekte sollen aufgezeigt werden.

¹ Abendveranstaltung „Dr. Danielle Spera im Gespräch mit Ernst Fuchs“ im Jüdischen Museum am 15. 11. 2006, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

Eine Bestätigung für meine Einstellung zum Frühwerk von Ernst Fuchs erhielt ich auch durch den Künstler selbst: *„Die Frage nach den bedeutenden Merkmalen der Initialphase eines Talenten, nach der Beschaffenheit stilistischer Eigenheiten erster Zeichnungen und Bilder ist darum ebenso wichtig wie die Frage nach dem Geschlecht, der Größe, dem Gewicht und der Komplexion der Hautfarbe eines Lebewesens, wenn man dessen Charakterisierung zu formulieren sucht. Leider ist es allgemein üblich, dass man Zeugnisse, die uns die Geschichte von solchen ersten Schritten überliefert, zu bagatellisieren sucht, mit dem Hinweis, dass es sich um „Jugendwerke“ und unreife Tastversuche handle. Als ob es je etwas dem halb noch traumhaften Jugend-„Werk“ Vergleichbares gäbe! Ich aber meine, dass gerade aus diesen Fragmenten und stammelnden Versuchen einer ersten Mitteilung sich der ganze Weg, die künftige Entwicklung einer schöpferischen Potenz entnehmen lässt. Die Frage nach dem Anfang ist demnach die wichtigste Voraussetzung für die Erkenntnis der Motive, die einen kreativen Geist im Laufe seiner Entwicklung von Phase zur Phase bewegen. Dieser Anfang bietet sich dem erkennenden Auge wie eine Knospe dar, deren zunächst verschlossene Beschaffenheit dem Kenner doch schon Blüte und Frucht erahnen lassen. Nur so lässt sich erklären, dass manche Kunsthändler ein Talent Jahrzehnte vor der allgemeinen Wertschätzung durch ein Publikum erkannt haben.“*²

Die vorliegende Arbeit möchte zuerst einen Überblick über die frühen Jahre von Ernst Fuchs bis zum ersten Unterricht mit dreizehn Jahren und weiter zu seinem Eintritt in die Akademie mit fünfzehn Jahren geben. Das Aufzeigen der Zustände nach dem Krieg in Wien und auch an der Akademie erscheint wichtig, um die damalige Situation der Künstler in Wien besser verstehen zu können. Mit den ausgesuchten Werken, die in dieser Arbeit vorgestellt werden, sollen die unterschiedlichen Phasen in den Arbeiten von Ernst Fuchs im Zusammenhang mit seiner persönlichen Situation gezeigt, gleichzeitig soll aber auch auf Kontinuitäten in seinem Schaffen hingewiesen werden. Berichte über Ausstellungen und Kritiken sollen die Diplomarbeit abrunden.

² Fuchs 1977, S. 17-18.

Das Frühwerk wird in dieser Diplomarbeit zu dem Zeitpunkt als beendet angesehen, als Ernst Fuchs zu seiner ihm eigenen Handschrift gefunden hat und danach zu der Thematik, die dann über Jahre sein Werk begleitet.

Besonderes Augenmerk wird den Selbstzeugnissen von Ernst Fuchs gewidmet, die zumeist in ihrem Originalwortlaut wiedergegeben sind, um die von Phantasie geprägte Erzählweise des Dichters und Schriftstellers Ernst Fuchs zu zeigen.

Ohne die Großzügigkeit von Ernst Fuchs, mir den uneingeschränkten Zugang zu seinem Archiv und dessen Nutzung für meine Arbeit zu gestatten, wäre es nicht möglich gewesen, einige der noch nicht veröffentlichten Werke seines frühen Schaffens zu zeigen. Mit Notizen aus dem Archiv von Ernst Fuchs kann der Weg der Entstehung von Bildern dargestellt werden, zum Teil bisher noch unveröffentlichte Gedichte zeigen seinen Weg als Dichter. Besonders hilfreich war der Zugang zu den Dokumenten und Zeugnissen, die als „gesicherte Wegmarken“ im Leben von Ernst Fuchs manche Diskrepanzen in der Literatur klären konnten. Ganz besondere Dankbarkeit aber schulde ich Herrn Professor Fuchs für die vielen Gespräche, die große Geduld und den Humor, mit dem er meine vielen Fragen beantwortete.

Herr Professor Arik Brauer stand mir ebenfalls für Fragen zur Verfügung, er konnte vieles bestätigen, Neues erzählen, aber auch seine Sicht erklären. Das alles tat er mit Witz und Wissen in seiner unnachahmlichen Erzählweise, die mich sehr beeindruckte.

Durch die mir im Rahmen meiner Diplomarbeit zur Verfügung gestandene außergewöhnliche Option des persönlichen Kontaktes zu Künstlern der Gegenwart konnte ich in vielen Gesprächen in einer Art Feldforschung meine Studien über das Frühwerk von Ernst Fuchs erweitern und wesentliche Materialien hinzufügen sowie zum Teil in der Literatur noch nicht beantwortete Fragen klären. Diese Arbeit versteht sich somit auch als Sammlung von Basisinformationen, auf die später eine Dissertation aufgebaut werden kann.

2. Biographie 1930 bis zum Eintritt in die Akademie 1945

2.1. Die ersten Lebensjahre

Ernst Fuchs wurde am 13. Februar 1930 in Wien geboren. Es war die Zeit der Wirtschaftsdepression, vier Jahre später wurde die Erste Republik durch die Austrofaschisten zerschlagen. Österreich wurde zum diktatorischen klerikalen Ständestaat der Regierungen Dollfuß und Schuschnigg. Der Anschluss Österreichs mit allen seinen Folgen für das Land und seine Bewohner an das Deutsche Reich erfolgte 1938.³

Ernst Fuchs war und blieb das einzige Kind seiner Mutter Leopoldine Fuchs geb. Retzeg und seines Vaters Maximilian Fuchs. Leopoldine Fuchs stammte aus einer katholischen, Maximilian Fuchs aus einer jüdischen Familie. Weder Vater noch Mutter waren an ihren Glauben gemäß der Tradition ihrer Herkunft in praktizierender Form gebunden. Sie meinten, ihr Sohn solle seine Religion als Erwachsener selbst wählen. In seinen Dokumenten wurde er als konfessionslos eingetragen. Die ersten Lebensjahre von Ernst Fuchs waren von der Judenfeindlichkeit und dem schwelenden Antisemitismus noch nicht betroffen.⁴

2.2. Erste starke Kunsteindrücke am Altwarenagerplatz

„Die ersten Eindrücke, die ich heute – erinnere ich mich recht – auf eine direkte und verständige Beziehung zu Bildwelt und Druckgraphik, auf eine Begabung zum Zeichner und Graphiker beziehen muss, hatte ich, als ich etwa vier bis fünf Jahre alt war.“⁵ Ernst Fuchs fand auf dem Altwarenagerplatz seines Vaters in Liesing Bücher und Kunstdrucke, viele Heliogravüren, Bild- und Jubiläumsbände des 19. Jahrhunderts, meist in goldgeprägten Einbänden. Von dieser Welt – vor allem der Welt der Kaiser – war es fasziniert und verbrachte viele Stunden mit den Büchern und Blättern. „Besonders aber wurde mir eine in meergrüner Farbe gedruckte Gravur des an den Felsen geschmiedeten Prometheus zum Inbegriff der Kunst. [...] Niemand konnte ahnen, wie stark, wie nachhaltig diese Begegnung mit dem an den Fels geschmiedeten nackten Riesen, dem von Meereswogen umbrandeten Räuber

³ Habarta 2001, S. 21.

⁴ Fuchs 2001, S. 74.

⁵ Fuchs 1967, S. 7.

*des himmlischen Feuers auf mich wirkte.*⁶ Einige Zeit später sah Fuchs diese Szene nochmals im Beethoven-Tempel des Badener Kurparks bei einem Spaziergang mit seinem Vater und wurde von ihr noch mehr beeindruckt, sodass er angstgepeinigt, weinend und schreiend flüchtete. Noch heute ist die damalige Stärke des Eindrucks unauslöschlich in seiner Erinnerung. Als Ernst Fuchs Jahrzehnte später den Beethoven-Tempel besuchte, konnte er es kaum glauben, wie heftig und unterschiedlich zu seinem jetzigen Eindruck diese Bilder auf ihn als Kind gewirkt hatten. Seine Erklärung dafür ist: *„Die Wirklichkeit der Bildwelt war in mir aufgebrochen, noch ehe ich jene Welt erkennen lernte, die allgemein die allein wirkliche genannt wird, jenen irdischen Abglanz himmlischer Bilder.“*⁷

2.3. Phantastische Traumgespenster

In seinen Träumen sah er die Geister der Toten. Es hielt jeder Geist eine dünne, lange Kerze in der linken Hand, von deren Docht ein weißer Rauchfaden horizontal wie eine dünne Fahne nach hinten über seine Schulter zog – für das Kind Ernst Fuchs eine Prozession des Grauens. Als Ernst Fuchs später an der Akademie zum ersten Mal Bilder von James Ensor sah, wurde ihm klar, dass auch Ensor von dieser Welt der Geister umgeben gewesen sein muss.

Weder Vater noch Mutter setzten seiner überbordenden Phantasie und seinen gelegentlichen Halluzinationen Grenzen. Sie versuchten auch nicht, seine totale Bindung an eine Welt, die nur er sehen konnte, zu lösen.⁸

2.4. Die ersten Zeichnungen

Schon als Vierjähriger zeichnete Fuchs stundenlang mit Hingabe im Altpapierschuppen seines Vaters rätselhafte Häuser. Es waren Labyrinth aus treppenförmigen Linien, die er im Geist hinauf- und hinabsteigen konnte, in denen nur er sich auskannte und jeder Strich eine bestimmte Bedeutung hatte. An manchen Stufen waren Kreuze, an die sich Ernst Fuchs noch genau erinnert, deren Bedeutung er aber nicht in Worte zu fassen vermag.⁹

⁶ Fuchs 2001, S. 27-28.

⁷ Fuchs 1967, S. 8.

⁸ Fuchs 2001, S. 30-31.

⁹ Hakel 1964, S. 62.

Seine Lieblingsmotive waren zu dieser Zeit der Doppeladler und phantastische Wappen, die er erfand. Schon in diesem Alter war Zeichnen seine Lieblingsbeschäftigung.¹⁰ *„Sicher hat der seltsame Schauplatz eines Lagers unzählbarer Altertümer meine Phantasie ungeheuer angeregt und mir sehr früh vermittelt, dass Kunst, eine Kunst im Sinne des Bildwerks, potenzierte Qualität der Wirklichkeit sei. Denn ich liebte diese Dinge mehr als die Natur. Der Anblick einer Kupfermünze, die mit dem Bild des Doppeladlers geprägt war, berührte mich mehr als jeder Natureindruck. Doch erinnere ich mich, dass auch die Natur mir zuweilen großen Eindruck gemacht hat, besonders Blumen und Gras. Da war wiederum der goldgelbe Löwenzahn, der so zahlreich in dem smaragdgrünen Graspolster, von Gänseblümchen umsäumt, an den Ufern des Liesingbaches aufleuchtete, dem meine Vorliebe galt. Diese Blume ist für mich Floras schönster Spross geblieben und erfreut mich immer wieder.“*¹¹ Auch fühlte sich Ernst Fuchs sehr von sakralen Bildern angezogen, besonders von Heiligenbildern mit der Darstellung des Herzens Jesu. Er kam als Kind zwar nie in ein Museum, sah diese Bilder aber bei Nachbarn, meist Drucke der Bilder von Guido Reni und Murillo.¹²

2.5. Die Übersiedlung in den 16. Bezirk

Im Zuge der großen Wirtschaftskrise war Maximilian Fuchs gezwungen, 1935 seine Lagerplätze in Liesing und Atzgersdorf aufzugeben, er übersiedelte mit seiner Familie in die Wohnung seiner Schwiegermutter Hermine Retzeg, in den 16. Bezirk, in die Kulmgasse 1. Diese Übersiedlung bedeutete für Ernst Fuchs das Ende seiner paradiesischen Welt und war für ihn wie eine Verwünschung. Er fühlte sich aus der Wiege seiner Kunst gerissen und auf die Straße geworfen. Seine neue Welt war eine Welt voll von Kindern, die er fürchtete und er fand sich in der ersten Zeit in der neuen Umgebung nur schwer zurecht. Je peiniger für ihn das Ottakringer Martyrium wurde, desto häufiger nahm er wieder Zuflucht zum Zeichnen. *„Die Liebe zur Kunst aber wurde mir immer wichtiger, und die Stunden, die ich mit Zeichnen und Malen zubrachte, wurden mehr und mehr.“* Immer wenn er weinend nach Hause kam,

¹⁰ Fuchs 1967, S. 9.

¹¹ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 19.

¹² Fuchs bei der Eröffnung der Ausstellung „Liebe, Tod und Teufel – Das religiöse Werk von Ernst Fuchs“ im Dommuseum am 12. 6. 2007.

tröstete ihn seine Mutter, sie gab ihm Bleistift und Papier und ließ ihn zeichnen.¹³ Oft waren begütigende Worte notwendig, denn der sonst sanftmütige Bub konnte über eine misslungene Zeichnung rasend werden.¹⁴ Seine Großmutter Hermine Retzeg, sie war neben seiner Mutter die Erste gewesen, die ihm vorgezeichnet hatte, betrachtete seine Zeichnungen still und lange, sprach nicht viel darüber, aber sammelte sie. Sie starb 1951.¹⁵ Ihr verdankt Ernst Fuchs, dass er noch viele Zeichnungen aus dieser Zeit besitzt, da er sie in ihrem Nachlass wiederfand. Auch hatte er im Alter von acht bis zehn Jahren von ihr alles erlernt, was mit der Schneiderei und Heimarbeit zu tun hatte, da sie als Heimarbeiterin Kleidungsstücke nähte. Er half beim Übertragen der Schnittmuster, beim Umdrehen der Krägen und Ausliefern der Stücke. Dadurch entwickelte Fuchs einen Sinn für die Praxis. Als Ernst Fuchs ab 1968 Bühnenbilder und Kostüme entwarf, konnte er diese als Kind gemachten Erfahrungen umsetzen.¹⁶

Nach einiger Zeit hatte er sich mit seiner neuen Umwelt in Ottakring abgefunden. Ernst Fuchs hatte bald erkannt, dass er nur durch das Zeichnen Freunde gewinnen und sich so doch einen Platz in der Kinderschar, in der er leben musste, erobern konnte.¹⁷ Nun verbrachte er den Tag mit den Kindern auf der Straße.¹⁸ *„Während sich den anderen Kindern durch ihre Leistungen in irgendeiner Sportart die Gelegenheit bot, einen wichtigen Platz in der „Bande“ einzunehmen, modellierte ich unter anderem weibliche Geschlechtsteile aus Lehm, den Venushügel à la Arno Breker. Denn damals wie heute wurden die Straßen Wiens pausenlos aufgegraben. Aus den Lehmadern sammelte ich meine Lehmvorräte, aus denen ich allerlei Skulpturen und Gefäße formte. Diese Dinge wurden allgemein bestaunt. Einmal*

¹³ Fuchs 1967, S. 11.

¹⁴ Fuchs 2001, S. 39.

¹⁵ Sterbeurkunde Hermine Retzeg, Ernst Fuchs Archiv, 157 Dok.

¹⁶ Fuchs 2001, S. 121-123.

¹⁷ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 29-30.

¹⁸ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 43.

*versuchte ich auch, ein solches Gebilde am Schürhaken in den Ofen zu senken, um es zu brennen. Doch der Versuch misslang.*¹⁹

Anfang der Siebzigerjahre vermittelte Ernst Fuchs die Bekanntschaft von Arno Breker und Salvador Dali. Fuchs und Dali setzten sich sehr für die Rehabilitation von Arno Breker ein. Als Dank dafür modellierte Breker **ein Portrait von Ernst Fuchs (Abb.1)**.²⁰ 1974 gründeten Dali, Breker und Fuchs in Figueras die Künstlergruppe „Das Goldene Dreieck“.²¹

Die Faszination für Bücher und Zeichnungen hielt bei Ernst Fuchs weiter an. Als er sieben oder acht Jahre alt war, sah er in einer Buchhandlung am Kernstockplatz zum ersten Mal wieder ein Buch, das ihm Eindruck machte. Es war E.T.A. Hoffmanns „Klein Zaches“, wohl von Alfred Kubin illustriert. *„Ein Schrecken sprang daraus auf mich über, den ich bis heute nicht vergessen habe: Der krause, zackige Federstrich, das wirre Geknäuel der Linien, das sich bis zum Schwarz steigerte. Der Wahnsinn sprang mich an, und ich liebte und fürchtete ihn. Gern hätte ich das Buch gekauft, doch es war für Erwachsene und viel zu teuer für mich.*“²²

2.6. Das Jahr 1938 und seine Folgen

1938, als Ernst Fuchs acht Jahre alt war, marschierten die Truppen von Adolf Hitler in Österreich ein. Nun wurde ihm auf demütigende Weise klargemacht, dass er der Sohn eines Juden war. Er war zu dieser Zeit über die politischen Vorgänge durch die Gespräche der Erwachsenen sehr gut informiert. Seine jüdische Verwandtschaft zitterte, konnte es aber noch nicht fassen, *„dass ein so gewaltiges Maß an grausamer Ungerechtigkeit zur wachsenden Bedrohung, zum Alltag werden könnte“*. Ernst Fuchs hätte nie seine Abstammung verleugnet, er kannte das Judentum aus dem orthodoxen Haus seines Großvaters Sigmund Fuchs in der Leopoldstadt, den er sehr verehrte und liebte. Als Protest gegen die Behandlung der Juden bat er seine Eltern, Unterricht im Hebräischen zu erhalten. Sein Vater, der seine eigene

¹⁹ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv S. 44.

²⁰ Fuchs 2001, S. 430.

²¹ Conrades 2006, S. 4.

²² Fuchs 2001, S. 60.

Emigration vorbereiten musste, sah darin eine große Gefahr.²³ Der Rückseite der Schulnachricht von Ernst Fuchs in der öffentlichen allgemeinen Volksschule für Mädchen und Knaben in Wien, 16. Bezirk, Ottokar-Kernstock-Platz 1, kann man folgende Notiz entnehmen: „1937/38. – Besuchte im ersten Halbjahr den isr.Rel.=U. mit sehr gutem Erfolg. Wien, am 11. Febr. 1938.“²⁴ *„Wir sind dort hingegangen und haben mich eingeschrieben in die Klasse der Juden, die hat es noch gegeben einige Wochen lang und da habe ich hebräisch lesen und schreiben gelernt. Ich habe mich auch sehr gefreut, dass meine Freunde die Gassenbuben das auch schön gefunden haben, wie ich am Pflaster hebräisch geschrieben habe.“*²⁵

Maximilian Fuchs fehlte es an Geld für die Emigration und an einer Einreisegenehmigung, da diese nur aufgrund einer Garantie eines Staatsbürgers des Landes, in das man emigrieren wollte - einem „Affidavit“ - ausgestellt wurde. Er fuhr zuerst zu seinem Bruder Heinrich nach Mailand und emigrierte dann mit der „Biancamano“, einem Schiff der Lloyd Triestino, im August 1939 nach Shanghai.²⁶ Er sollte erst wieder im Februar 1947 nach Österreich zurückkehren.²⁷ Als Erinnerung an seinen Sohn nahm Maximilian Fuchs einige Zeichnungen mit nach Shanghai, die er 1947 wieder zurück brachte, darunter die **„Zeichnung eines Kreuzritters“**, eine Thematik, die Ernst Fuchs sehr beschäftigte (**Abb. 2**). Für Ernst Fuchs musste auch schon damals Kunst eine visionäre Thematik haben, *„das habe ich mit meinen Kreuzrittern in die Wiege gelegt bekommen, das Romantische und das Mythologische. Damit bin ich auf die Welt gekommen, das habe ich mir nicht ausgesucht.“*²⁸ Zu dieser Zeit begann Ernst Fuchs, seine Zeichnungen zu schattieren und mit Glanzlichtern zu versehen.

Ernst Fuchs, der sehr an seinem Vater hing, konnte dessen Emigration kaum verwinden. Er schrieb seine ersten Verse und schickte sie ihm. Wieder flüchtete er

²³ Fuchs 2001, S. 73.

²⁴ Schulnachricht, Ernst Fuchs-Archiv, 2275 Dok.

²⁵ Abendveranstaltung „Dr. Danielle Spera im Gespräch mit Ernst Fuchs“ im Jüdischen Museum am 15. 11. 2006, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

²⁶ Ernst Fuchs-Archiv, 46Brief.

²⁷ Ernst Fuchs-Archiv, Bestätigung der Israelit. Kultusgemeinde Wien vom 17. 3. 1947.

²⁸ Abendveranstaltung „Dr. Danielle Spera im Gespräch mit Ernst Fuchs“ im Jüdischen Museum am 15. 11. 2006, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

sich in seine Lieblingsbeschäftigung, das Zeichnen und Malen. Schon vor der Emigration seines Vaters waren viele Zeichnungen von Segelschiffen, vom Sturm aufgeblähten Barkassen, Störtebeker und Freibeutern entstanden, ein Thema, das Ernst Fuchs faszinierte.²⁹ 1939 entstand die **Zeichnung der „Biancamano“ (Abb. 3)**. Er versuchte – damals sicher noch unbewusst - den Verlust seines Vaters in seiner Bildwelt zu verarbeiten und durch Transformation in die Kreuzfahrerthematik zu heroisieren. Fuchs erinnert sich heute noch gut an ein Lied dieser Zeit: *„Ein Schiff fährt nach Shanghai, weit über das Meer; ein Schiff ist gesunken und kehrt nimmer mehr.“*³⁰ *„Ich malte mir mit viel Phantasie seine abenteuerliche, weite Reise aus in der Hoffnung, ebensoviele Abenteuer erleben zu können, wenn ich mit meiner Mutter ihm nachfolgen sollte.“*³¹ Die Vorliebe für Musik „erbte“ Ernst Fuchs von seinem Vater, der ausgebildeter Bariton war. Er war Schubertsänger und verfügte auch über ein großes Repertoire an Wienerliedern, das er auf seinen Sohn übertrug.³² *„Die Noten für Klavier und Gesang, die meinen Vater nach Shanghai in die Emigration begleitet hatten, sind wiedergefunden worden. Das bewegt mich sehr, denn diese Lieder haben meine frühe Kindheit erfüllt. Ihnen kann ich jene romantische, wehmütige Stimmung entnehmen, die mich von meinen ersten Lebensjahren bis heute erfüllt.“*³³ Fuchs erkannte bald sein Talent, Gehörtes zu sehen und Gesehenes simultan auch als musikalisches Ereignis zu vernehmen.³⁴

2.7. Die Vorbilder Böcklin, Khnopff, Toorop, Klimt, Klinger, Schwaiger und Mestrovic

Die ersten Heroen von Ernst Fuchs in der Kunst wurden Böcklin, Khnopff, Toorop, Klimt, Klinger, Schwaiger und Mestrovic. Er hatte Werke dieser Künstler in der Zeitschrift der Wiener Secession - dem „Ver Sacrum“ - kennengelernt. Diese

²⁹ Gespräch mit Ernst Fuchs am 8. 10. 2008.

³⁰ Natter 2006a, S. 141.

³¹ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 49.

³² Ernst Fuchs, Lesung am 27. 10. 2007 im Dommuseum anlässlich der Ausstellung „Liebe, Tod und Teufel – Das religiöse Werk von Ernst Fuchs“, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

³³ Fuchs 2001, S. 101.

³⁴ Gespräch mit Ernst Fuchs am 8. 10. 2008.

Zeitschriften lagen im Wartezimmer seines Onkels, des praktischen Arztes Dr. Sjemov Fromowitsch. In der Ordination und in der Wohnung seines Onkels, der eine große Bibliothek und viele Kunstzeitschriften besaß, sah er auch zum ersten Mal Bilder und Gegenstände, die sein späteres Verhältnis zur Moderne nachhaltig beeinflussten. Oft saß er in der Bibliothek, betrachtete Bilder oder zeichnete.³⁵ Hier entdeckte er den Jugendstil. Die im „Ver Sacrum“ reproduzierten Bilder gefielen ihm so sehr, dass er seinen Onkel bat, ihm die Zeitschriften zu schenken.³⁶ Die Hefte befinden sich noch heute in der Bibliothek von Ernst Fuchs.

Während seiner Besuche brachte ihm sein Onkel stets Zeichenpapier und gab ihm fachmännische Ratschläge. Dr. Fromowitsch war ein Kunstkenner mit großem Interesse an Bildern. Als Ernst Fuchs 1942 ein „**Portrait von Onkel Fromowitsch**“ zeichnete, zeigte ihm dieser, wie man richtig signiert (**Abb. 4**). Dr. Fromowitsch schrieb auf das Blatt „pinxit“ und erklärte Ernst Fuchs, dass das auch die großen Maler so machen, und er danach „Ernst Fuchs“ schreiben solle. *„Daraufhin übte ich schwungvolle Signaturen und war wieder einmal bestärkt in der Überzeugung, dass ich ein großer Künstler werden würde“*. Dr. Fromowitsch beging 1942 Selbstmord, um sich einer Vorladung der Gestapo zu entziehen.³⁷

2.8. Das Heim der Vinzenterinnen

Um sich und ihren Sohn ernähren zu können, übte Leopoldine Fuchs nach der Emigration ihres Mannes wieder den Beruf ihrer Mädchenjahre aus. Sie arbeitete als Näherin und Hausmannequin im Modehaus Stone und Blithe, später Modehaus Adlmüller. Es wurde ihr durch die Nürnberger Gesetze das Erziehungsrecht über ihren zehnjährigen Sohn entzogen, da sie sich weigerte, sich von ihrem jüdischen Mann scheiden zu lassen. Ernst Fuchs kam in eine Art Durchgangslager für Geltungsjuden und Halbjuden.³⁸ Er wurde für 18 Monate Zögling im Heim „Zum heiligen Joseph“ in der Rückertgasse in Wien-Ottakring, das von Vinzenterinnen geleitet wurde. Von dort verschwanden viele Träger des Judensternes für immer in

³⁵ Fuchs 2001, S. 411.

³⁶ Fuchs 1973, S. 163.

³⁷ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 54.

³⁸ Habarta 2001, S. 24.

den Konzentrationslagern Auschwitz und Theresienstadt. In diesem Heim hörte Ernst Fuchs zum ersten Mal den Namen Erich Brauer, er sah auch dessen Aquarelle: Auf dem Pferde kämpfende Indianer.³⁹ *„Es ist interessant, dass ich den Erich Brauer schon 1942 gekannt habe, allerdings nicht persönlich, sondern durch den Kurier vom Zeichnungsaustausch. „Wir ham da einen in der Klass, der kann was, da kannst einpacken“. „Na das möcht´ ich mir anschauen“, und da habe ich gleich mit dem Buffalo Bill geantwortet und so haben wir einander schon gekannt von den Zeichnungen her. Als ich an die Akademie kam, ich war 15, der Brauer war schon älter, er war 16, er hat sofort gesagt: „Ah, Du bist der Fuchs“ und ich habe gesagt „Ah, Du bist der Brauer“. Das war eigentlich eine Wiederbegegnung, aber auf einer anderen Ebene.“*⁴⁰ Aus dieser Begegnung entstand eine lebenslange Freundschaft, Ernst Fuchs war auch der Trauzeuge von Naomi Dahabani und Erich (ab nun Arik) Brauer bei deren Hochzeit 1957 in Tel Aviv.⁴¹

Ernst Fuchs verbrachte fast eineinhalb – für ihn furchtbare – Jahre im Heim „Zum heiligen Joseph“. Öfters lief er aus Sehnsucht nach seiner Mutter weg und wurde immer wieder zurückgebracht. In der qualvollen Zeit des Wartens auf seine Entlassung gewann ein Bild für ihn eine besondere Bedeutung. *„Das Bildnis des allerheiligsten Herzjesu, ein Öldruck, der im Klassenzimmer hing, gewann nun ein rubinrotes warmes Leuchten, der Ausdruck seiner Augen wurde mild und verheißungsvoll. Ich habe mit diesem Bild während der Klosterzeit oft Zwiesprache gehalten und seit dieser Zeit eine besondere Liebe zu den Nazarenern, besonders zu Kupelwieser gewonnen.“*⁴²

2.9. Übersiedlung ins Palais Angeli

Durch eine pro forma-Scheidung von ihrem Mann erlangte Leopoldine Fuchs wieder die Zuerkennung der Erziehungsgewalt über ihren Sohn und Ernst Fuchs durfte nach Hause zurückkehren. Nun wohnten Mutter und Sohn im 4. Wiener Bezirk, in der

³⁹ Fuchs 2001, S. 85.

⁴⁰ Abendveranstaltung „Dr. Danielle Spera im Gespräch mit Ernst Fuchs“ im Jüdischen Museum am 15. 11. 2006, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

⁴¹ Brauer 2006, S. 167.

⁴² Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript II, Ernst Fuchs-Archiv, S. 57.

Johann-Strauß-Gasse 7, in der Hauskapelle des Palais Angeli, einst im Besitz des Hofmalers von Kaiser Franz Joseph, Ritter von Angeli. Fuchs empfand es schon damals als „*seltames Geschick*“, aus dem proletarischen Ottakring in die vornehme Ruhe eines Stadtpalais versetzt zu werden. Er war nun zwölf Jahre alt, all seine Energie und seine Wünsche richteten sich auf seine Berufung zum Künstler. Diese Berufung sah er als Motivation zum Überleben an. Zu seinem beherrschenden Motiv wurde: Ich muss ein großer Künstler werden und ich darf nicht sterben! Er wollte das vor allem für seinen Vater leisten, von dem nun keine Nachrichten mehr eintrafen. Ernst Fuchs aber wusste genau, dass er wiederkommen würde. *“Auf diesen Tag hin lebte ich und bezogen sich alle meine Pläne. Er bestimmte die Thematik meiner Bilder, diese Hoffnung war mein Trost.”*⁴³ Die Themen seiner Zeichnungen dieser Zeit waren Propheten und Helden.

2.10. Die Taufe und die Auswirkung auf die Bilderwelt von Ernst Fuchs

Am 13. Juli 1942, als Zwölfjähriger, wurde Ernst Fuchs in der Pfarre St. Thekla im vierten Bezirk getauft und erhielt den Taufnamen „Ernst Peter“.⁴⁴ Er traf diese Wahl des zweiten Namens, da sein Lieblingsmaler zu dieser Zeit Peter Paul Rubens war. Die Taufe, inspiriert von Leopoldine Fuchs bester Freundin, Henriette Schwarz, einer Halbjüdin, sollte auch eine Schutzmaßnahme sein.⁴⁵ Zur Zeit seines Taufunterrichtes war Fuchs begeistert von allem, was er über Jesus hörte und empfing andächtig und gläubig seine Taufe. Er verstand das Leben und Wirken von Jesus Christus als eminent jüdisch. Es war für sein kindliches Gemüt schwer, alle Diskrepanzen zwischen Christentum und Antisemitismus zu bewältigen. Fuchs versuchte, das Leiden der Juden und das Leid Christi als ein Leid um den besseren zukünftigen Menschen zu verstehen.⁴⁶ In der Zeit seiner Taufe zeichnete er oft Christus, z. B. den **am Ölberg weinenden Christus (Abb. 5)**. Fuchs präsentiert uns Christus mit dem nach oben gerichteten Blick im Stile Guido Renis in einer Bleistiftzeichnung.

⁴³ Fuchs 1977, S. 31.

⁴⁴ Taufschein, Ernst Fuchs-Archiv, 2289 Dok.

⁴⁵ Abendveranstaltung „Dr. Danielle Spera im Gespräch mit Ernst Fuchs“ im Jüdischen Museum am 15. 11. 2006, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

⁴⁶ Fuchs 1967, S. 12.

Nach eigener Aussage fand Ernst Fuchs Vorbilder für dieses Werk in der Zeitschrift „Ver Sacrum“.⁴⁷

Zu dieser Zeit erwachte auch sein Interesse für das Dämonisch-Groteske. In seinen Bildern tauchte Neptun aus den schäumenden Fluten der See auf, den Dreizack schwingend. Weiterhin überragten jedoch Moses und die Propheten alles. *„Ein Wandel fand statt, eine Wendung hin zum Professionellen – das Kindhafte schwand bei mir schon mit zwölf Jahren.“*⁴⁸ Als Zwölfjähriger beschäftigte er sich besonders mit dem Neuen Testament. Er liest Christian Morgensterns Gedichte und Prosa, so dessen satirische Miniaturen über Herrn Korff, und Maeterlincks „Blauen Vogel“.⁴⁹

Der Besuch einer öffentlichen Hauptschule oder höheren Schule war Ernst Fuchs weiterhin verwehrt. *„Ich musste in eine „Idiotenschule“ gehen, weil ich rassistisch minderwertig war. Ein sogenannter Mischling ersten Grades [...]“*⁵⁰ 2007 wird er diesen Besuch der „Idiotenschule“ kommentieren: *„[...] aber ich muss sagen, es war ein Glück. Denn dadurch konnte ich mich und musste ich mich in einer seltsamen Abhängigkeit von Unabhängigkeit entwickeln und ich hatte Gott sei Dank unter den Lehrern und Lehrerinnen [...] Bewunderer und Förderer.“*⁵¹

2.11. Düsseldorf und der erste Mentor Paul Spanier

Die für Ernst Fuchs entscheidende Wende fand in Düsseldorf statt. Seine Mutter reiste mit ihm 1942 in diese Stadt, da sie dort Geschäftsführerin eines Modesalons wurde. Als sie in Düsseldorf eintrafen, begann der Bombenhagel. Mutter und Sohn wurden mehrmals verschüttet und ausgebombt. Trotzdem war für Fuchs diese Zeit schön, da er in der Schule in Düsseldorf – im Gegensatz zu Wien – unter keinen schikanösen antisemitischen Angriffen leiden musste. Aus Wien war er gewöhnt: *„Judenbub, steh auf, nimm die Judenkreide, geh an die Judentafel und schreib den Judentext.“* Als er in Düsseldorf in die Schule kam, sagte der Lehrer zur Klasse: *„Wir*

⁴⁷ Gespräch mit Ernst Fuchs am 4. 7. 2008.

⁴⁸ Fuchs 2001, S. 227.

⁴⁹ Fuchs 2001, S. 42.

⁵⁰ Natter 2006a, S. 145.

⁵¹ Ernst Fuchs, Lesung am 27. 10. 2007 im Dommuseum anlässlich der Ausstellung „Liebe, Tod und Teufel – Das religiöse Werk von Ernst Fuchs“, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

haben einen Neuen, seid nett zu ihm.“ In Düsseldorf lernte er Paul Spanier kennen, der sein effizienter und eifriger Mentor wurde.⁵² „In diesem halben Jahr konnte ich mein Talent profilieren, wobei mir der ständige Ratschlag Paul Spaniers eine große Hilfe war. [...] Er sorgte dafür, dass ich Kunstzeitschriften und Kunstbücher um mich hatte, und forderte mich immer wieder zu Diskussionen heraus. Er zwang mich, ohne dass ich es merkte, indem er mich als Erwachsenen behandelte, dazu, an alles, was ich in meiner Kunst tat, höchste Maßstäbe anzulegen. Er ließ keine Einwände gelten, die verschiedene Mängel durch mein kindliches Alter rechtfertigen wollten. [...] Mein Interesse für die Malerei der Alten Meister, ebenfalls durch Paul Spanier angeregt, nahm in Düsseldorf sehr konkrete Formen an. Er lenkte meine Aufmerksamkeit besonders auf Leonardo da Vinci, dessen universeller Geist ihm typisch für den Künstler schlechthin erschien.⁵³ Hier wurde der Keim zum Bestreben von Ernst Fuchs gelegt, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen.

In Düsseldorf betrachtete Ernst Fuchs zum ersten Mal bewusst die Kunst vergangener Epochen. Besonders faszinierte ihn eine Skulpturengruppe in einer Barockkirche in der Altstadt, die den Erzengel Michael, die ungehorsamen Engel stürzend, zeigte. Er kopierte diese Skulpturen aus dem Gedächtnis und ging oft in die Kirche, um das Original zu studieren. Diese Zeichnung war seine erste Studie.⁵⁴ Von Paul Spanier wurde die Aufnahme von Ernst Fuchs an die Akademie in Düsseldorf betrieben. Als Fuchs zum ersten Mal die Akademie betreten wollte, stand er vor einer Ruine. In der Nacht zuvor war das Gebäude durch Bomben vernichtet worden.⁵⁵

2.12. Zurück in Wien 1943

Ernst Fuchs und seine Mutter verließen 1943 das zerstörte Düsseldorf und kehrten nach Wien in die Johann-Strauß-Gasse zurück. Nach einiger Zeit fanden verheerende Bombenangriffe auf Wien statt, schlimmer noch als die Bombardements in Düsseldorf. Bald wurde der Luftschutzkeller zur eigentlichen Wohnung.⁵⁶ Es gab

⁵² Fuchs 2001, S. 227-228.

⁵³ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 65-66.

⁵⁴ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 66-67.

⁵⁵ Fuchs 2001, S. 228.

⁵⁶ Fuchs 2001, S. 228-229.

zu dieser Zeit mehrere Einstiege in die unterirdische Welt der Katakomben, die von vielen Menschen aufgesucht wurden, da sie als bombensicher galten. Ernst Fuchs lernte diese unterirdische Welt sehr gut kennen und geriet in den Katakomben im ersten Bezirk unter der Fischerstiege „in die Fänge des Todes“. Er wurde verschüttet. Diese Erlebnisse prägten ihn. *„Obwohl ich mit der Macht des Lebens diese Paukenschläge der Vernichtung verdrängte und bekämpfte, blieb der Tod in meiner Bildwelt ein beherrschendes, dämonisierendes Wesen. In allen Zeichnungen und Bildern taucht er auf, wie als stummer Verfolger unter der Falltür des Grabes lauernd.“*⁵⁷

Hatte Ernst Fuchs in Düsseldorf eine Hauptschule besucht, wurde ihm das in Wien durch die strikte Anwendung der „Nürnberger Gesetze“ wieder unmöglich gemacht, er wurde in eine Sonderklasse eingeschult. In dieser Klasse hatte er aber nicht mehr – so wie vor seinem Aufenthalt in Düsseldorf - unter Schikanen zu leiden, da sein Lehrer, Herr Swossil – ein Mundartdichter - sein Zeichentalent unterstützte. *„Er sorgte dafür, dass ich nichts lernen brauchte, indem er die große Tafel mit Packpapier bespannte und mir die Aufgabe stellte, „Ritter, Tod und Teufel“ von Dürer zu kopieren. Dieser Lehrer war, wie sicher jeder andere Mensch auch, der mich damals kannte, überzeugt, dass aus mir ohnehin nichts anderes als ein Maler werden könne, und sah darum auch ein, dass aus mir nichts anderes herauszubringen war als die Malerei.“*⁵⁸

Während der Schulzeit von Ernst Fuchs in der 8. Klasse Volksschule im Jahre 1944 entstand die Zeichnung **„Zwei gerüstete Ritter und ein Edelmann auf geharnischten Pferden“ (Abb. 6)**. Man kann hier sehr gut das Interesse von Fuchs für Dürer und das Rittertum erkennen. Bei Dürer hatte Fuchs bald die ihnen beiden gemeinsame Vorliebe für die Heraldik erkannt. Für ihn ist Dürers „Melancholia“ das Symbol des Symbolismus.⁵⁹

In dieser Zeit erwachte aber auch die Liebe von Fuchs zum Jazz und es entfaltete sich sein Sinn für das Extravagante, Modische. Um unter den Jugendlichen im Rubenspark und Phoruspark bestehen zu können, wurde er zum „Schlurf“. *„Ich*

⁵⁷ Fuchs 2001, S. 231-233.

⁵⁸ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript II, Ernst Fuchs-Archiv, S. 75.

⁵⁹ Fuchs 2001, S. 106.

wusste aus alten Großvaterhüten über heißem Dampf den beliebten Schlurfhut, die „Hülse“ zu fabrizieren. Diese Hüte, die wir nur auf seltenem, im Schleichhandel erworbenen, amerikanischen Bildmaterial sahen und auf dem heimischen Markt, der total rationiert war, nicht zu kaufen waren, wurden zu begehrten Tauschobjekten, denen ich eine kleine Jazzplattensammlung verdankte. [...] Jazzhören und Tanzen waren für mich neben Malen, Zeichnen und Modellieren der Inbegriff des Überlebens und Dominierens und ist es bis heute geblieben.“⁶⁰ Ernst Fuchs sah sich in dieser Zeit als eine völlig gespaltene Person: Künstler durch und durch, besessen von der Gewissheit, ein Genie zu sein und doch auch als halbwüchsiges Mitglied einer Jugendbande.⁶¹

2.13. Emmy Steinböck, die erste Lehrerin

1943 lernte Leopoldine Fuchs durch ihre Anstellung beim Arbeitsamt Emmy Steinböck kennen. Sie wurde zur ersten Lehrerin von Ernst Fuchs und unterrichtete ihn zweimal wöchentlich vor allem im Modellieren. Emmy Steinböck war eine Bildhauerin des Jugendstils, die das Können des von Ernst Fuchs schon damals bevorzugten Stiles in so außergewöhnlichem Maße beherrschte, dass er sich keine bessere Lehrerin am Anfang seines Weges hätte vorstellen können. Durch sie wurde er mit den objektiveren Kriterien des klassischen Kunstverständes vertraut. Sie ließ Ernst Fuchs die Kunst der Hellenen mit dem Maßzirkel kopieren und schärfte sein Auge für die feinsten Übergänge von Form zu Form. Zu dieser Zeit verfertigte Ernst Fuchs auch Federzeichnungen, die stark den Einfluss altdeutscher Holzschnitte zeigten. Der Dreizehnjährige fühlte, dass sich sein Talent im „Blitztempo“ entwickelte. Fuchs sieht diese Zeit als seine erste bewusste Schaffensperiode. Hätte alles, was er unter der Anleitung seiner Lehrerin geschaffen hatte, das Bombardement ihres Ateliers im letzten Kriegsjahr überstanden, würde er es mit Freude seinem Werksverzeichnis voranstellen.⁶² Emmy Steinböck schenkte Ernst Fuchs seine erste Bibel, eine Luthersche Heilige Schrift, die er heute noch besitzt.⁶³ Er beschäftigte sich mit dem Buch Ezechiel und der Apokalypse des Johannes.

⁶⁰ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 51.

⁶¹ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 69.

⁶² Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 68.

⁶³ Natter 2006a, S. 147.

Für Fuchs werden nun - neben dem Mystisch-Religiösen - auch erotische Themen wichtig. Von diesen beiden Polen sollten die Kunst und das Leben von Ernst Fuchs in Zukunft bestimmt werden.

Durch das Bombardement ihres Ateliers hatte der Unterricht bei Emmy Steinböck ein Ende gefunden, Ernst Fuchs traf sie jedoch immer wieder und zeigte ihr seine Arbeiten.⁶⁴

2.14. Unterricht bei Alois Schimann und in der Malschule St. Anna

Kurze Zeit später erhielt Ernst Fuchs Unterricht vom Bruder seiner Taufpatin, **Alois Schimann**, einem Maler und Restaurator, der ihn auch in der Freskotechnik unterrichtete (**Abb. 7**). Er leistete ihm wie ein Vater jeden denkbaren Beistand und lehrte ihn noch vor seinem Studium an der Akademie die allgemein verbreiteten Voraussetzungen der Ölmalerei. Alois Schimann blieb bis zu seinem Tode für Fuchs Begleiter, Mahner und Kritiker.⁶⁵

Zu dieser Zeit besuchte Fuchs auch die Malschule St. Anna, um dort nach der Natur zu zeichnen und nahm am Kompositionsunterricht von Prof. Fröhlich teil. 1944 lud der Maler Franz Schwarz Ernst Fuchs öfters in seine Wohnung zum Aktzeichnen ein, da er wusste, dass in der Malschule St. Anna meist nur Kopfmodelle posierten.⁶⁶

In sehr akademischer Manier malt Fuchs Anfang 1945 den **liegenden Mädchenakt mit schwarzem Haar (Abb. 8)**. Er orientierte sich hier an der Kunst des Nationalsozialismus und wurde von **Ivo Saligers „Leda“ (Abb. 9)** inspiriert.⁶⁷

Franz Schwarz und Prof. Fröhlich verdankt es Ernst Fuchs, dass er sich schon sehr früh mit dem Studium der Kompositionsgesetze befasste. Durch sie lernte er auch das Wenige an expressiver Kunst kennen, das es damals zu sehen gab. Wien war zu dieser Zeit vom „Haus der Deutschen Kunst“ beherrscht. Klimt und Schiele galten als entartet. Alle Künstler, die nicht im Sinne dieser offiziellen Kunstrichtung arbeiteten, waren mit Ausstellungsverbot belegt. Viele Künstler waren an der Front oder in der

⁶⁴ Fuchs 2001, S. 86.

⁶⁵ Haider 2003, S. 45.

⁶⁶ Fuchs 2001, S. 148-150.

⁶⁷ Gespräch mit Ernst Fuchs am 18. 7. 2008.

Rüstungsindustrie zwangsverpflichtet. *„Dass unter diesen Umständen sich dennoch ein kleines Völkchen Kunstbesessener zusammengefunden hat, vollkommen willens, den Untergang, der kurz bevorstand, zu überleben, um ein neues Leben in Kunst und Freiheit aufzubauen, ist ein Wunder. Ich sehe sie heute noch vor mir, diese hageren, ausgemergelten Gestalten, die, angesichts der verheerenden Katastrophe, sich dennoch mit dieser Sehnsucht befassten, oder taten sie es, weil ihre Verzweiflung, gepaart mit ihrer Begabung, nur diesen einen Ausweg wählen konnte: Das Sichtbarmachen der Imagination, die Kunst.“*⁶⁸

2.15. Lehrling in der Manufaktur Augarten

1944, als Vierzehnjähriger, war Ernst Fuchs kurze Zeit Lehrling als Porzellandreher in der Manufaktur Augarten. *„Ich habe beobachtet, als die Damen ein Prunkservice gemacht haben [...] und da habe ich mir gedacht, ich möchte so gerne Porzellanmaler werden und Rosen und so wunderbare Dinge malen und nicht immer die Teller drehen. [...] Ich habe vom Anrichten der Masse der Porzellanerde bis zum Drehen der Teller diesen Beruf erlernt, habe meinen Namen auch wiedergefunden im Verzeichnis der Lehrlinge, weil es wollte niemand glauben, dass ich im Augarten gearbeitet habe, bevor er durch eine amerikanische Fliegerbombe total kaputtgebombt wurde. [...] Ich habe es überlebt im Augarten-Flakturm, in der Sektion Mutter und Kind.“*⁶⁹

2.16. Die Kunstinformationen im Krieg

Informationen über die Kunst bezog Ernst Fuchs in dieser Zeit auch aus der Zeitschrift „Kunst dem Volk“. Er las mit Vorliebe Artikel über die entartete Kunst. Diese Zeitschrift, die erstmals 1938 erschien, wurde von Prof. Heinrich Hoffmann herausgegeben, er war Hitlers „Leibfotograf“. Auch über die Ausstellung „Entartete Kunst“, die 1937 in München gezeigt worden war und die man 1939 in Wien sehen konnte, wurde in vielen Zeitschriften berichtet. In der Zeitschrift „Kunst dem Volk“ hat der Bericht folgenden Wortlaut: *„Entartete Kunst: In den Parterreräumen ist diese*

⁶⁸ Haider 2003, S. 45.

⁶⁹ Ernst Fuchs, Lesung am 27. 10. 2007 im Dommuseum anlässlich der Ausstellung „Liebe, Tod und Teufel – Das religiöse Werk von Ernst Fuchs“, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

fürchterliche Ausstellung, die nun schon in mehreren deutschen Städten zu sehen war, untergebracht, und zwar Malerei, Graphik und Plastik, während im ersten Stockwerk die entartete Musik ihr Unwesen treibt. Man ist erschüttert über die Börsartigkeit, Niedertracht und das Unvermögen, das sich hier zusammengefunden hat, um die Seelen zu vergiften und die Menschen dem Irrwahn in die Arme zu treiben. Neben den vernichtenden Worten des Führers, die in Wandschriften dem Volk ins Gedächtnis gerufen werden, befinden sich auch Aussprüche von den Trägern dieses zerstörenden Treibens, die in widerlichster und frechster Weise die teuflischen Absichten dieser Gesellen enthüllen. Sie haben mit Kunst nichts zu tun, nehmen sie nur als Aushängeschild, um ihren ekelerregenden Erzeugnissen Anziehungskraft zu verleihen. [...] Die Ausstellung ist sehr gut besucht, man soll aber dabei nicht vergessen, dass die Freude an Schönerm und Edlem mehr Bereicherung bringt als die gerechteste Empörung über Erbärmlichkeit und Niedertracht.“⁷⁰

In einem Artikel in der **Zeitschrift „Die Pause“** wurden unter dem Titel „Entartete Kunst“ u.a. Bilder der Werke von Chagall, Kirchner, Schmitt-Rottluff, Kokoschka, Dix, Klee, Kandinsky und Schwitters gezeigt (**Abb. 10**).⁷¹

Ernst Fuchs: *„Das habe ich schon vor dem Kriegsende gekannt und da hat mir besonders das **Selbstbildnis von Chagall** gefallen mit der geknickten Nase (**Abb. 11**) und von **Epstein „Adam und Eva“** (**Abb. 12**). Das hat mich sehr beeindruckt. Ich habe mir gedacht, die entartete Kunst ist viel interessanter. Mir haben aber auch die **„Bäuerliche Venus“ von Sepp Hilz** (**Abb. 13**) und der **Arno Breker** (**Abb. 14**) sehr gefallen. Aber diese andere Kunst, die die Nazis so gehasst haben, hat mir schon deswegen so gefallen, weil sie die Nazis so gehasst haben.“⁷²*

2.17. Jüdische Themen, Ahasver, der Ewige Jude

Für Ernst Fuchs war es ein stiller Protest, dass er sich in allen Jahren des Nationalsozialismus mit jüdischen Themen beschäftigte.⁷³ So entstand vom 19. bis 22. Februar 1945 im Luftschutzkeller in der Johann-Strauß-Gasse das Portrait seines

⁷⁰ Kunst dem Volk, Folge 5, Mai 1939, S. 36.

⁷¹ Wieczorek 1939, S. 65.

⁷² Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

⁷³ Kat. Ausst., Wien 2006/2007, S. 48.

orthodoxen jüdischen Großvaters Sigmund Fuchs, der im Juli 1942 in der Emigration in New York verstorben war, der „**Ahasver, der Ewige Jude**“ (**Abb. 15**). Fuchs wollte mit diesem Portrait auch alle anderen Juden zeigen, die er kannte und unter deren Verlust er litt.

Der Ursprung des Mythos vom ewig wandernden Juden liegt weit zurück in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten. 1235 berichtete eine englische Chronik von der Erzählung eines armenischen Bischofs, der Name Ahasverus wird aber noch nicht erwähnt. Die definitive volkstümliche literarische und antijüdische Gestalt bildet sich erst mit der Reformation heraus. 1586 erschien in Zürich eine deutsche Version der englischen Chronik, 1602 das erste überlieferte deutsche Volksbuch zu diesem Thema. Nach der Legende hatte der „Ewige Jude“ Jesus von Nazareth auf dem Wege zur Kreuzigung weder geholfen noch dessen Durst gestillt, ja sogar hämisch gerufen. Jesus verfluchte ihn, er möge für alle Zeiten umherwandern, ohne Heim und ohne Heimat, bis zum Jüngsten Tag. Ahasverus steht in der ursprünglichen, in christlicher Tradition überlieferten Legende stellvertretend für die Juden, die in Jesus nicht den Messias erkennen wollten. In seiner mitleidlosen Halsstarrigkeit lässt Ahasver den unter der Last des Kreuzes leidenden Jesus nicht an seine Hauswand lehnen, beleidigt ihn und rechtfertigt für die christliche Heilslehre so rückwirkend den kollektiven Fluch, der vermeintlich seit Jahrhunderten auf dem Volk der Juden lastet.⁷⁴ Auch im Dritten Reich wurde die Figur des „Ewigen Juden“ zum Protagonisten der Hetze gegen die jüdische Bevölkerung. Man versuchte, dem Grundsatz des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Joseph Goebbels, zu folgen: *„Die Karikatur eines Gegners, den man auf Tod oder Leben bekämpft, darf diesen nicht lächerlich machen, sondern muss ihn verzerren und brutalisieren.“*⁷⁵

Ernst Fuchs kannte die Figur des Ahasver aus den antisemitischen Karikaturen, die man besonders in der **Zeitschrift „Der Stürmer“**, herausgegeben von Julius Streicher, finden konnte (**Abb. 16**). *„Überall, besonders in den Zeitungen, sah ich in diesen Tagen die Karikatur eines kleinen, gebeugten, gekrümmten Nasewesens, das, mit einem großen Binkel beladen, vorgebeugt, mit hastigen Schritten über den*

⁷⁴ Stern 1995, S. 117.

⁷⁵ Denscher 1981, S. 232.

Erdball floh. Das war die Karikatur des fliehenden Judentums. Der Ewige Jude. Im Binkel, den er auf dem Rücken schleppte, und der ihn niederbeugte, waren Pfund- oder Dollarnoten, aber auch Länder und Erdteile gezeigt. Trotz der abscheulichen Darstellung dieses Wesens, die vor allem auf den Seiten der antisemitischen Zeitung „Der Stürmer“ zu sehen war, gefiel mir das abenteuerlich groteske Aussehen dieser karikierten Figur. Das Wort „Stürmer“ bezog ich auf sie. Dieser Ewige Jude war der „Stürmer“. Mir gefiel seine Nase, die immer in der Form der Ziffer sechs dargestellt war. Mein „Ahasverus“, mein Ewiger Jude, ist darum auch als „Stürmer“ dargestellt. In diesem frühen Bild ist deutlich meine Antwort auf diese Karikaturen, aber auch deren Einfluss auf meine Bildkomposition zu sehen. Diese antisemitischen Karikaturen positivierten sich in meiner Phantasie und sind in allen Bildern, die ich am Kriegsende malte, wiederzufinden.“⁷⁶ Fuchs malte den Ahasver mit lasierender Tempera auf Pappe. Er wählte für seine Darstellung Rot, die Farbe der Passion, in verschiedenen Schattierungen vom hellen Hintergrund über das Rot des Gewandes bis zum Übergang in das Dunkelbraun des Bodens. Das Schwarz des Gebetsschals, des Tallit, setzt sich im Schwarz des Sackes, den Ahasver auf dem Rücken trägt, fort, ein Hinweis, welche Last das Judentum durch die christlichen Verfolgungen zu ertragen hat. Sein Fuß ist bei der Talsohle, die sich in der unteren Mitte des Bildes befindet, bereits angekommen, ab nun scheint der Weg bergauf zu gehen. Der knappe Rand über dem Kopf und Sack des Ahasver lässt ihn unter seiner Last noch gedrückter erscheinen. Räumlichkeit erreicht Fuchs durch den tiefen Horizont und den darüber liegenden helleren Hintergrund, in dem man ein soeben niedergehendes Gewitter erahnen kann.

2.18. Der Mangel an Material

Viele der Werke von Ernst Fuchs in den Jahren 1944 und 1945 entstehen auf Pappe oder Packpapier. Packpapier benützte man zum Verdunkeln der Fenster. Pappe fand besonders dann Verwendung, wenn man zerstörte Fenster wegen Glasmangels nicht ersetzen konnte, sondern verkleben musste. Es kam dann vor, dass diese Pappe durch den Luftdruck bei Bombardements aus den Fenstern gerissen wurde und auf die Straße fiel. Ernst Fuchs verwendete zu dieser Zeit auch oftmals seine Zeichenpapiere doppelseitig und später an der Akademie im Austausch mit

⁷⁶ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 46-47.

Künstlerfreunden wie Anton Lehmden oder Rudolf Hausner. Anton Lehmden z.B. zeichnete einige Zeit mit rotvioletter Stempelfarbe, die er von einer Angestellten im Sekretariat der Akademie geschenkt bekommen hatte.⁷⁷

Wären nicht die entsetzlichen Bombenangriffe gewesen, hätte nichts das junge Künstlerleben von Ernst Fuchs trüben können. Es stand für ihn bereits fest, an der Akademie zu inskribieren, sobald der „Nazispuk“ vorüber wäre. Er schrieb seine ersten Gedichte und versuchte, zu komponieren.⁷⁸

2.19. Vorbilder Rubens und Michelangelo, Klimt, Rothaug und Mestrovic

Rubens und Michelangelo wurden die wichtigsten Vorbilder. Die Vorliebe von Fuchs für Michelangelo ist besonders gut in der Zeichnung **„Moses, die Anbetung des Goldenen Kalbes schauend“** zu erkennen, die mit 16. 1. 1945 datiert ist (**Abb. 17**). Angeregt durch *„Michelangelos groteske Dinge im Jüngsten Gericht“* entstehen immer wieder Zyklopen, Monster und Giganten. *„Ich nenne diese Phase die des heldnischen Jugendstils, der Gralsburgen. Ganz fasziniert war ich davon. Heutzutage schraffiere ich übrigens wieder so.“*⁷⁹ Der erste und einzige Karton, der aus einer Serie von riesenhaften männlichen Akten erhalten blieb, ist der **„Ruhende Gigant“**, datiert mit 1. Juni 1945 (**Abb. 18**). Zu dieser Zeit sind Wandbild und Skulptur sein Ziel. *„Siena, Ocker, grüne Erde, ein wenig Bordeaux-Rot ist die Skala der Farben, die ich verwende.“*⁸⁰ Fuchs wählt auch in dieser Zeichnung einen sehr engen Ausschnitt, um die dargestellte Figur riesenhafter erscheinen zu lassen. Aus dieser Serie „Giganten“ – Entwürfe für Wandbilder – blieb nur dieser Karton erhalten, die anderen hatte Ernst Fuchs *„in einem Anfall von Dummheit Ende der Vierziger Jahre verheizt.“*⁸¹

⁷⁷ Gespräch mit Anton Lehmden am 26. 5. 2008.

⁷⁸ Fuchs 1977, S. 31.

⁷⁹ Kat. Ausst., St. Petersburg 1993, S. 28.

⁸⁰ Fuchs 1977, S. 26.

⁸¹ Typoskript 2001, unveröffentlicht, Fortsetzung der Erinnerungen von Ernst Fuchs, Ernst Fuchs Archiv, Pkt. 185.

Gegen Kriegsende lebte das Interesse von Ernst Fuchs für Klimt, Rothaug und Mestrovic wieder auf. Seine Vorliebe für den Jugendstil und die Symbolisten wird über Jahre hinweg immer wieder in seinen Werken zu finden sein. „**Die Bogenschützen**“, datiert 14. 4. 1945, entstanden wieder auf Pappe (**Abb. 19**). Billiger Erdfarbton einer Plakattertempa diente als Malmaterial. Auf der ungrundierten Pappe imitierte Fuchs die Freskotechnik. Das Hintereinander- bzw. Nebeneinander von Figuren in diesem Bild findet sich auch öfters im Werk von Ferdinand Hodler, das er als Stilmittel einsetzt, um eine Steigerung des Bildgehaltes zu erreichen, vgl. den „**Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg von 1813**“ (**Abb. 20**). Hodler nannte dieses Prinzip der sich rhythmisch wiederholenden gleichen Farben und Formen den „Parallelismus“.⁸² Ein weiteres Stilprinzip, das in Hodlers Malerei häufig vorkommt, ist der symmetrische Bildaufbau.⁸³ Die Symmetrie – beginnend bei dem schon als Kind geliebten Doppeladler – wird ab 1961 in den Bildern von Ernst Fuchs „*zwanghaft*“ immer wieder als Stilmerkmal auftauchen und als erstes Zeichen des „verschollenen Stils“ entdeckt, den Fuchs 1966 in seinem Buch „*Architectura Caelestis – Die Bilder des verschollenen Stils*“ beschreiben wird.⁸⁴

2.20. Erste Gedichte

Den Gemütszustand von Ernst Fuchs in dieser Zeit kann man sehr gut aus seiner Notiz vom 18. 4. 1945 erkennen: *„Abend wird's. Durch die halboffenen Mansardenfenster sehe ich noch ein Stück des fahlen Abendhimmels. Ein Öllämpchen erhellt flackernd das dunkle Zimmer. Das Nachtmahl steht noch auf dem Tisch, es sind eingebrannte Bohnen und ihr Geruch erinnert an Mehlbrei. Meine Gemütsverfassung steht nahe dem Nullpunkt, denn diese Unrast der Seele und des Geistes, kommend aus der Untätigkeit meiner Selbst, geboren aus den wirren Verhältnissen, die in dem am 13. 4. von Russen befreiten Wien herrschen, die momentanen Zustände sind katastrophal. So verwirren sich meine Gedanken immer mehr und mehr, Bilder der Kriegstage um Wien ziehen in meinem Geist vorüber, Tiefflieger sausen, das Geräusch des Häuserkampfes, die Zerstörung unserer*

⁸² Martin 1963, S. 163.

⁸³ Broer 1994, S. 251.

⁸⁴ Fuchs 1966, S. 183.

Wienstadt durch die nun lose Verteidigung, es war schrecklich. Nun hoffe ich auf meine Zukunft, deren Zeit ich nun gekommen glaube. Das Öflämmchen flackert unruhig, wird immer kleiner, der Docht glüht noch zögernd. Noch wenige Sekunden, dann ist es finster um mich. Draußen ist es Nacht geworden. In der Umgebung ist es ruhig. In der Ferne hör ich noch einige Soldaten grölen.

*Wie immer, wenn der Tag versinkt,
die Nacht dann Einzug hält.
Der gute Mond zur Erde lachend blickt,
der Mensch der liebsten Göttin in die Arme fällt,
Träume!*⁸⁵

2.21. Portraits

Die erhaltenen Portraits, die Ernst Fuchs von Anfang 1945 bis zum Sommer anfertigte, sind meistens noch frei von Umformungen in Monster oder Giganten und nach der Natur gezeichnet, wie es auch in der Malschule St. Anna unterrichtet wurde. Am 6. 3. 1945 zeichnet Ernst Fuchs die „**Portraitstudie eines Frauenkopfes**“ (**Abb. 21**). Den Umriss des Gesichtes, die Augen, Nase und Lippen setzt er jeweils mit einer kräftigen, durchgehenden Linie. Das Gesicht schattiert er mit Schraffuren von rechts oben nach links unten und hebt Nase und Lippen durch Weißhöhungen hervor, er zeichnet das Portrait „nach der Natur“, wie es in der Malschule St. Anna unterrichtet wurde. Das „**Portrait meiner Großmutter Hermine Retzeg**“ (**Abb. 22**) entsteht im Mai 1945 mit gebrannter Siena auf Packpapier. Mit kräftigen, dynamischen Strichen baut er das Bild auf, die Bekleidung ist nur angedeutet. Die Plastizität des Gesichtes wird durch die zum Teil sehr starke Verschattung erzielt. Ernst Fuchs gibt hier nicht nur das Aussehen seiner damals 64-jährigen Großmutter, einer Invalidenrentnerin, wieder, er versucht auch, ihr Befinden erkennbar zu machen. Sie sieht den Betrachter nicht direkt an, sondern blickt sinnierend und skeptisch an ihm vorbei. In ihrem zerfurchten Gesicht spiegeln sich die Entbehrungen und Ängste des Krieges.

⁸⁵ Notiz, 13. 4. 1945, unveröffentlicht, Ernst Fuchs Archiv, PB 9/1 bis 9/3.

2.22. Erstes Selbstportrait

In ähnlicher Haltung, ebenso frontal, gestaltet Fuchs sein „**Erstes Selbstportrait**“ am 12. 8. 1945 als Geburtstagsgeschenk für seine Mutter (**Abb. 23**). Er verwendet dafür Sepiakreide auf nassem Papier. Mit einer kräftigen Linie umreißt er die Kontur des Gesichtes. Seine Bekleidung ist mit einigen dynamischen Strichen angedeutet, ebenso seine Haare. Tiefe erreicht Fuchs in seinem Portrait durch Schraffuren. Da man die Pupillen nicht erkennen kann, scheint sein eindringlicher Blick etwas am Betrachter vorbei zu gehen. Fuchs präsentiert sich in diesem Selbstportrait als ernsthaften, in sich gekehrten jungen Mann, der versucht, die Schrecken des Krieges zu überwinden. Er möchte auch in diesem Selbstportrait nicht nur sein Äußeres abbilden, sondern ebenso seinen seelischen Zustand wiedergeben. Sein „Blick nach innen“, sein Wunsch zu zeigen, wie es in ihm aussieht, um das ihn Quälende verarbeiten zu können, ist besonders in den Jahren nach dem Krieg bei Ernst Fuchs stark ausgeprägt. Man erkennt bereits die Tendenz zu seinem psychoanalytischen Interesse für das Portrait.⁸⁶ „Versteckte“ Portraits wird es in den Werken von Ernst Fuchs immer wieder geben, von ihm „in die Handlung des Bildes eingebaut“. Es sind dann Selbstportraits, Portraits seiner Frauen und Kinder, seiner Eltern, Großeltern, von Albert Paris Gütersloh, Monsignore Mauer und auch Portraits von Malerkollegen. 2001 stellt Ernst Fuchs rückblickend fest, dass er mehr als 500 Portraits malte, viele davon aber verschollen sind. Einige davon hat er als gelungen in Erinnerung, das seines Vaters, seiner Mutter und des Lehrers Albert Paris von Gütersloh. Sämtliche Portraits wurden nach der Natur, ohne Zuhilfenahme von Fotografien, geschaffen. *„Das Antlitz des Menschen ist ein Universum im wahrsten Sinne des Wortes. Das zu erkennen und wiederzugeben lohnt jede Mühe. Diese Erkenntnis ist eine späte, denn in diesem Sinne war mir mein porträtistisches Werk selten als ein bewusstes bedeutsam. Anfangs waren es Neugierde und der Wunsch zu verblüffen, die mich antrieben, Mensch und Tier, aber auch Blumen und Landschaften „abzuzeichnen“. Es gefiel mir, wenn die Porträtierten sich wiedererkannten. Für einen zwölfjährigen, angehenden Künstler, als den ich mich selber sah und der auch allgemein, besonders des Abbilden-Könnens bewundert wurde, war diese Wirkung eine erstrangige Selbstbestätigung. Später, nach meiner Inskription an der Akademie der bildenden Künste in Wien 1945, als das Naturstudium täglicher Übung Gegenstand*

⁸⁶ Schurian 1989, S. 55.

wurde, kam diese wohl angeborene Neigung, Abbilder zu schaffen, mir sehr gelegen. Stilisieren und idealisierend mit den Zügen der Modelle umzugehen, waren eine faszinierende Herausforderung. Im ersten Jahr nach dem Krieg waren es vor allem Flüchtlingskinder, halbwüchsige Knaben und Mädchen, die als Modelle posierten.“⁸⁷

Sein erstes Selbstportrait vom 12. 8. 1945 war kurz nach seiner Aufnahmeprüfung an die Akademie entstanden, die er mit 15 Jahren bestand. „Mein Name stand auf der Liste der Angenommenen. Nach meinem Alter wurde ich nicht gefragt, auch kein Zeugnis von irgendwelchen Schulen musste ich vorlegen – es war alles ganz einfach: Talent war gefragt.“⁸⁸ 1945 entstand auch eine **Fotografie**, die Ernst Fuchs zur Zeit der Aufnahme in die Akademie zeigt (**Abb. 24**).

Da Ernst Fuchs schon während seiner Schulzeit mit dem akademischen Studium begonnen hatte, konnte er 1945 bei seinem Eintritt in Akademie der bildenden Künste in Wien bereits beträchtliche Kenntnisse vorweisen.⁸⁹

2.23. Wien nach dem Ende des Krieges

Der Zweite Weltkrieg hatte den Menschen unvorstellbares Leid gebracht. Die Überlebenden litten unter Hunger, die Infrastruktur lag brach, fast die Hälfte des österreichischen Schienennetzes war zerstört worden. 1945 bedeutete für einen Großteil der Bevölkerung nicht nur das Erlebnis von Befreiung, sondern auch von Besatzung. Es herrschten Angst und Chaos, man stand vor einer Hungersnot. Am 1. Juni 1945 setzte wieder eine regelmäßige Zuteilung von Lebensmitteln ein. Man konnte aber von diesen offiziell ausgegebenen Kalorienzuteilungen nur schwer überleben. Auch im Laufe der folgenden Zeit war die österreichische Landwirtschaft nicht in der Lage, die Bevölkerung zu versorgen. Nur mit internationaler Hilfe konnte man das Überleben einigermaßen sichern.⁹⁰

Obwohl die Besetzung Österreichs längst vollzogen war, wurde erst am 9. Juli 1945 mit dem sogenannten „Zonenabkommen“, das von den Alliierten beschlossen

⁸⁷ Typoskript 2001, unveröffentlicht, Fortsetzung der Erinnerungen von Ernst Fuchs, Ernst Fuchs Archiv, Pkt. 237.

⁸⁸ Fuchs 2001, S. 116.

⁸⁹ Fuchs 1967, S. 13.

⁹⁰ Hornung 1995, S. 55-56.

worden war, die Verwaltung Wiens und die Aufteilung Österreichs in vier Besatzungszonen geregelt. Wien wurde zur Sonderzone erklärt und unter allen vier Besatzungsmächten folgendermaßen aufgeteilt:

Der 1. Bezirk wurde zum internationalen Sektor erklärt und von der interalliierten Kommandantur verwaltet.

Sowjetischer Sektor: 2., 4., 10., 20., 21. Bezirk.

Amerikanischer Sektor: 7., 8., 9., 17., 18., 19. Bezirk.

Französischer Sektor: 6., 14., 15., 16. Bezirk.

Britischer Sektor: 3., 5., 11., 12., 13. Bezirk.⁹¹

Die Wohnung von Ernst Fuchs im 4. Bezirk in der Johann-Strauß-Gasse 7 befand sich nun in der sowjetischen Besatzungszone, und sein zweiter Lebensmittelpunkt, die Akademie im 1. Bezirk am Schillerplatz, stand unter der Kontrolle aller vier Besatzungsmächte.

3. Die Akademie der bildenden Künste in Wien: Zerstörungen durch Bomben und Neubeginn

Am 12. März 1945 erfolgte der schwerste Luftangriff auf Wien. 750 Bomber warfen 1700 Bomben ab.⁹² Bei diesem Bombardement und den darauf folgenden Bränden wurde ein Großteil des **Westtraktes der Akademie** (Trakt Gauermann-gasse) zerstört (**Abb. 25**). Es entstanden Schäden in der Gemäldegalerie, im Erdgeschoss, in der Bibliothek, u.a. wurde die Kostümsammlung vernichtet. Ein Viertel der ohnehin knapp bemessenen Arbeitsräume lag in Trümmern und der Rest des Gebäudes war auch nur sehr eingeschränkt benützlich.

Herbert Boeckl übernahm am 19. April 1945 provisorisch die Geschäfte des Rektors. Der Unterricht wurde in sehr bescheidenem Umfang am 23. April wieder aufgenommen.⁹³

Am 27. Juni 1945 fand die erste Kollegiumssitzung statt. Von den Professoren waren nur Boeckl, Müllner, Pauser und Pirchan anwesend. Viele der anderen Professoren

⁹¹ Stourzh 1995, S. 5-6.

⁹² Schmiedl 1995, S. 1.

⁹³ Wagner 1967, S. 342.

waren unbekanntes Aufenthaltsort oder in die Bundesländer geflüchtet. Die Sitzung hatte als Hauptthema die Enthebung von „NS-Lehrkräften“, die Revision der Ehrenmitgliedschaften von 1942 und die Neuberufungen.

Die neue „Demokratische Studentenschaft“ unter ihrem Leiter Claus Pack forderte u.a. die Zurückdrängung aller Gegenstandsfächer gegenüber der künstlerischen Arbeit, die gegenstandsbezogener, lebendiger Gestaltung des Unterrichts in Kunst- und Literaturgeschichte und vor allem eine neue Studienordnung noch vor Beginn des Wintersemesters.⁹⁴

3.1. Die Entnazifizierungen

Eines der dominierenden Probleme an der Akademie war in den ersten Nachkriegsjahren die Entnazifizierung. Das Verbotsgesetz sah vor, dass hinsichtlich der öffentlich Bediensteten, dazu zählten die Professoren der Akademie, alle Personen, die zwischen dem 1. Juli 1933 und dem 13. März 1938 der NSDAP oder einem ihrer Wehrverbände angehört hatten, sofort und ohne Anspruch auf Ruhe- oder Versorgungsgenüsse, fristlos zu entlassen seien.⁹⁵ Diese Maßnahmen zur Entnazifizierung bedeuteten eine beträchtliche Reduktion des Lehrkörpers. Obwohl letztendlich nicht alle Personen enthoben wurden, die während des Nationalsozialismus hervorgetreten waren, wurden bei den Professoren zwei Drittel, bei den Lehrbeauftragten und Dozenten ungefähr drei Viertel und bei den Assistenten fast alle ausgetauscht.⁹⁶ „Die letztendliche Nichtenthebung von Personen, die während des Nationalsozialismus hervorgetreten waren“, beruhte auch darauf, dass sich in manchen Registrierungsbögen, die am 27. August 1945 an die Meldestelle für ehemalige Nationalsozialisten gesandt wurden, Unwahrheiten fanden. Meist wurden die Mitgliedschaften zur NSDAP nicht genannt bzw. konnten keine Daten über die Parteizugehörigkeit eruiert werden.⁹⁷ Da die Enthebung vom Dienst noch kein endgültiges Ausscheiden aus der Akademie bedeutete, wurde für die Akademie – wie auch für alle anderen Bereiche des öffentlichen Dienstes – eine spezielle Sonderkommission geschaffen, die über den Weiterverbleib der vorläufig

⁹⁴ Nierhaus 1990, S. 113.

⁹⁵ Klamper 1990, S. 44-45.

⁹⁶ Nierhaus 1990, S. 112-113.

⁹⁷ Klamper 1990, S. 46.

Dienstenthobenen entscheiden sollte.⁹⁸ Dieser Prozess der Entnazifizierung war ein langer und schwerer Weg und wurde erst 1947 durch die Entregistrierung der Akademielehrer abgeschlossen. Offiziell war damit ihre Vergangenheit „bewältigt“.⁹⁹

3.2. Erteilung der ersten Lehraufträge

Am 8. August 1945 wurde mit Schreiben des Staatsamtes für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kulturangelegenheiten (gezeichnet: Staatssekretär Ernst Fischer) die *„Erteilung von Lehraufträgen zwecks Leitung der durch die Enthebung vakant gewordenen Lehrkanzeln (Meisterschulen) der Akademie [...]“* vorgenommen. Es erhielten *„der Bildhauer Fritz Wotruba, die Maler Professor Albert Paris Gütersloh, Professor Robert [Robin Christian] Andersen sowie die akademische Malerin Gerda Matejka-Felden befristete Lehraufträge an der Akademie für das laufende Sommersemester und das Wintersemester 1945/46.“*¹⁰⁰ Matejka-Felden unterrichtete in einem Vorbereitungskurs für die Aufnahmeprüfung an der Meisterschule für Kunsterziehung für Bewerber der Malereimeisterschulen. Dieser Kurs war neu im Lehrplan.¹⁰¹

3.3. Diskussionen über das Organisationsgesetz und Versuch einer Neupositionierung

Ein Organisationsgesetz für Kunsthochschulen wurde ab Herbst 1945 diskutiert. Dabei betonte die Akademie ihre führende Stellung unter den Kunsthochschulen Österreichs als im ganzen mitteleuropäischen Raum neben Rom und Paris die Älteste. Sie wies auf ihre Elitebildung und ihre Rolle als Kunstbehörde hin. Es sollte auch das Recht der Akademie als Ausstellungshaus für Präsentationen zeitgenössischer und historischer Kunst verankert werden.

Die Selbstdarstellung der Akademie im Jahre 1945 lautete: *„Freilich waren die vergangenen sieben Jahre der Kunst nicht hold, doch bemüht sich die neue österreichische Regierung ernstlich, die Akademie zu einem selbst mit höchstem*

⁹⁸ Klamper 1990, S. 45.

⁹⁹ Klamper 1990, S. 55.

¹⁰⁰ Habarta 1996, S. 30.

¹⁰¹ Nierhaus 1990, S. 113.

Maßstab zu messenden Kulturinstitut zu gestalten. Um zu diesem Ziel zu gelangen, werden die ersten Künstler des Landes berufen, selbst wenn sie sich im Ausland aufhalten sollten. Dadurch werden die zeitgemäßen Schöpferkräfte lebendig dem Kunstkörper einverleibt und gleichzeitig wird damit die Verbindung mit den Kulturen der großen Nationen des Westens und Ostens gewährleistet. Weiters werden an der Akademie Volkshochschulkurse eingerichtet, welche den Zweck haben, die schöpferischen Quellen des Volkes auf breiter Grundlage zu entwickeln und zu fördern. Es ist zu erwarten, dass ein starker Strom von Kräften dem Kunstleben zugeführt wird, das dadurch mit neuer Lebensenergie gespeist wird. Alles, was wir unter Österreichischer Kultur verstehen oder alles, was Wiens Kunstgeist atmet, wird hier geschützt und gefördert werden. [...] Die Erlebnisse des Krieges haben die Seelen aufnahmefähiger gemacht, und sie werden den neuen Geist entschieden unbedingter empfangen können, als dies je vorher der Fall sein konnte“. Der aus dieser Selbstdarstellung herauszulesende Wunsch nach einem Neuanfang ist nur allzu verständlich. Leider trägt die Vorstellung von einem Kollegium, das von einem einmütigen Aufbauwillen geprägt war. Es gab immer wieder Spannungen, Streit und Misstrauen besonders im Hinblick auf nazistische Vorwürfe.¹⁰²

3.4. Die Rektoren

Am 5. Oktober 1945 fand erstmals seit 1937 wieder eine freie Wahl des Rektors und Prorektors statt, aus der einstimmig Herbert Boeckl und mit großer Mehrheit Sergius Pauser hervorgingen.¹⁰³ Im Frühjahr 1946 wurde Boeckl aufgrund seiner Mitgliedschaft bei der NSDAP seit 1941 als Rektor wieder enthoben, jedoch als Lehrer belassen.¹⁰⁴ Pauser übernahm die Führung der Geschäfte und wurde zunächst für das nächste Schuljahr zum Rektor gewählt. Es fand aber im September 1946 eine neuerliche Wahl statt, bei der sich die Mehrheit für Robin Christian Andersen entschied. Christian Ludwig Martin wurde zum Prorektor gewählt. Er

¹⁰² Nierhaus 1990, S. 114-115.

¹⁰³ Wagner 1967, S. 343.

¹⁰⁴ Nierhaus 1990, S. 114.

bekleidete dann – nach Ablauf der zweijährigen Funktionsdauer – drei Jahre lang das Amt des Rektors.¹⁰⁵

3.5. Die Meisterschulen

Das Prinzip der Meisterschulen, der Ateliers, bildet die Grundlage des gesamten Unterrichtsbetriebes an der Akademie und ist das charakteristische Merkmal der Wiener Akademie im Vergleich mit anderen Institutionen. Dieses Prinzip bedeutet, dass ein kleiner Kreis von Schülern in engem persönlichen Kontakt zueinander und zu ihrem Professor mehrere Jahre arbeitet. Es steht also in der Meisterschule die praktische künstlerische Tätigkeit im Vordergrund.

Zuerst wurde der Abendakt, der für alle Meisterschulen verpflichtend war, mit Herbert Boeckl und eine Meisterschule für Malerei mit Sergius Pauser besetzt. Durch die Erteilung der Lehraufträge vom 8. August 1945 konnten die Meisterschulen für Malerei von Robin Christian Andersen und Albert Paris Gütersloh ihren Betrieb aufnehmen. Ab 1946 unterrichtete Gütersloh auch das Spezialgebiet der Freskomalerei. Fritz Wotruba wurde der Lehrauftrag für die Meisterschule für Bildhauerei erteilt, die sich in der Böcklinstraße am Rande des Praters befand. Diese Bildhauerakademie war 1945 weitgehend zerstört und wurde mit Unterstützung der französischen und russischen Besatzungsmächte renoviert.¹⁰⁶ 1946 übernahmen Josef Dobrowsky und Franz Elsner je eine Meisterschule für Malerei. Ab 1945 leitete Christian Ludwig Martin die Meisterschule für graphische Künste, die Meisterschule für Bühnenbildnerei und Festgestaltung führte Emil Pirchan und in der Meisterschule für Kunsterziehung unterrichtete Gerda Matejka-Felden. Die provisorische Leitung der Meisterschule für Architektur wurde Erich Boltenstern übertragen, bis sie 1949 wieder von Clemens Holzmeister übernommen wurde. Die zweite Meisterschule für Architektur übernahm ab 1946 Lois Welzenbacher. An der Meisterschule für Konservierung und Technologie nahm Robert Eigenberger 1946 seine Tätigkeit wieder auf.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Wagner 1967, S. 343.

¹⁰⁶ Habarta 1996, S. 356.

¹⁰⁷ Wagner 1967, S. 348-350.

Es gab an der Akademie auch Unterricht in Hilfsfächern bzw. Kurse wie etwa Anatomie, Perspektive, ornamentale Schrift und Heraldik, Farbenlehre, Tapissierkunst und Glasmalerei. Es wurden die theoretischen Grundlagen des Freskos, der Mosaikmalerei, des Mörtelschnittes, der Glasmalerei und der Gobelinwirkerei unterrichtet.¹⁰⁸

3.6. Der Neuanfang, die „Stunde Null“?

Eine in der Kunstgeschichtsschreibung nachdrücklich immer wieder gestellte Frage, auf die unterschiedlichen Antworten gegeben werden, ist die Frage nach der „Stunde Null“. Gab es den radikalen Neubeginn? Wurde die kulturelle Situation des Jahres 1945 nicht eher durch eine fatale Kontinuität bestimmt, *„die sowohl in die Periode des Ständestaates als auch in die Zeit des Anschlusses an das Deutsche Reich und die Naziherrschaft zurückreicht?“*¹⁰⁹ 1974 meint Wieland Schmied, dass es 1945 in Österreich keine Tradition gegeben hätte, *„an die sich unmittelbar hätte anschließen lassen, keine Entwicklung, die organisch hätte fortgeführt werden können [...]“*. Er sieht jedoch in einigen lehrenden Künstlern der Akademie (Boeckl, Wotruba und Gütersloh) einflussreiche Personen der Nachkriegsjahre, die es dann doch verstanden, Altes und Neues zu verbinden.¹¹⁰ 2002 behandelte er dieses Thema nochmals und stellte weiters fest, dass der Generation, die nach 1945 ihre Studien aufnahm, nicht nur Lehrer gegenüberstanden, die geeignet waren, die Ideale der Demokratie zu verkörpern. *„Für das offizielle Österreich gilt für die Zeit nach 1945 in besonderem Maße das von Albert Paris Gütersloh geprägte Wort, man blicke zurück, um vorauszuschauen“*. Schmied ist der Meinung, dass sich im Unterschied zur staatspolitischen Konstellation auf dem Gebiet der Kulturpolitik jene Kräfte durchsetzten, die an der Tradition des Ständestaates anschließen wollten. Auch das Unterrichtsministerium hätte diese Linie einer gemäßigten Moderne verfolgt und prinzipielle Offenheit mit begrenzter Toleranz verbunden. Das traf die Kunstszene, die weitgehend auf staatliche oder kommunale Förderung angewiesen war.¹¹¹

¹⁰⁸ Wagner 1967, S. 394.

¹⁰⁹ Schmied 2002, S. 113.

¹¹⁰ Schmied 1974, S. 61.

¹¹¹ Schmied 2002, S. 113.

Eisler/ Secky/ Sterk/ Wagner vertreten in Bezug auf die Tradition, auf die man zurückgreifen hätte können, eine zu Wieland Schmied konträre Meinung. Sie sehen den Neubeginn nach 1945 deswegen nicht unbedingt als „Stunde Null“ an, da man auf Traditionen aufbauen konnte und Anzeichen für eine gewisse Kontinuität vorhanden waren. Manches sei auch während des Krieges geschaffen worden, das nicht von der Kunstideologie des Faschismus berührt worden war.¹¹²

Irene Nierhaus sieht die Selbstdarstellung der Akademie aus dem Jahre 1945 (Punkt 3.3., S. 34) schon als Bekenntnis zur einer „Stunde Null“ bzw. zu einem Neuanfang, meint aber: *„Dieses Bekenntnis wird jedoch durch die in der Praxis rasch wieder an Boden gewinnenden, sich restaurativ auswirkenden Elemente wie Sympatheleien, verdeckte Einflussnahmen und künstlerisches Proporzdenken konterkariert.“*¹¹³

Für Robert Fleck hatte das Schlagwort von der „Stunde Null“ zwischen 1945 und 1960 eine notwendige Funktion für die junge Szene moderner Kunst, da es eine wirkungsvolle Selbstrechtfertigung zur allmählichen Durchsetzung der Moderne bildete. Die „Stunde Null“ entspräche auch dem Erlebnis der avancierten Gruppierungen der österreichischen Kunstszene nach 1945, die tatsächlich eine radikale Neuorientierung versucht hätten. Ebenso hätte dieses Schlagwort als gemeinsamer rhetorischer Grundkonsens gedient, durch den die objektiven Gräben innerhalb der neuen Szene der Moderne nicht aufgebrochen wären. Für Fleck scheinen die beiden „Vorgeschichten“, die nationalsozialistische und ständestaatliche, eine nicht wegzudenkende Rolle in der österreichischen Nachkriegskunst gespielt zu haben.¹¹⁴

Kristian Sottriffer vertritt die Auffassung, es habe die „Stunde Null“ nie gegeben, wohl aber den Versuch, mittels Ausstellungen und Zeitschriften wie „Plan“ und „Turm“ *„den Schutt wegzuräumen, den auf geistigem Gebiet [...] die unsägliche Zerstörung der faschistischen Diktatur zurückgelassen hat“*, wie Otto Basil es in seiner Zeitschrift „Plan“ zum Ausdruck gebracht hatte (vgl. auch Punkt 5.2., S. 59.).¹¹⁵

¹¹² Sterk/ Tabor/ Withalm 1979, S. 184-185.

¹¹³ Nierhaus 1990, S. 114.

¹¹⁴ Fleck 1996, S. 111-112.

¹¹⁵ Sottriffer 1994, S. 18.

Einerseits ist das Schlagwort der „Stunde Null“ sicher als politische Hoffnung zu verstehen gewesen, einen Neuanfang ohne alte Denkweisen zu machen. Für einen jungen Künstler wie Ernst Fuchs war es ein Neuanfang an der Akademie mit der nun neu bestehenden Möglichkeit, sich einen Überblick über die Kunst zu verschaffen, die man in den Kriegsjahren nicht kennenlernen durfte. Es war für ihn auch ein Beginn des Verarbeitens von Kriegsereignissen, der Bomben, der Furcht und des Verlustes von Menschen.

Retrospektiv sieht Ernst Fuchs den Beginn seines Studiums an der Akademie als *„einen nie dagewesenen Neubeginn“* trotz des Mangels an Material und Nahrung. Er erinnert sich an eine einmalige Aufbruchsstimmung und den jugendlichen, frischen Enthusiasmus, der alle beflügelte.¹¹⁶ *„Es war diese explosive Aufbruchsstimmung, dieses Verlangen nach dem Außer-sich-Geraten, dem Außer-Rand-und-Band-Sein.“*¹¹⁷

3.7. Die wichtigsten Probleme der neuen Kulturpolitik „der Erweckung des Österreich-Bewusstseins“

Ein wichtiges Element einer neuen Kulturpolitik wurde nun die Anpassung an den politischen Willen der Siegermächte. Weitere Hauptfragen waren die Abkoppelung von Deutschland und die Herauslösung der österreichischen Geschichte aus der deutschen, der notwendige Übergang vom Begriff der Volks- zur Staatsnation. Auch entstand zu dieser Zeit eine kontroversielle Vielfalt an kulturpolitischen Prioritäten. *„Trotz eines zugrundeliegenden konservativen Kunstbegriffs und trotz Anbindung an die überkommenen Ideen der Ständestaatszeit konnte sich auch die staatliche Administration dem allgemeinen künstlerischen Aufbruch ab 1945 nicht entziehen und reagierte auf ihn individuell, von Fall zu Fall die Opportunitätserwägungen prüfend.“*¹¹⁸ Man hatte viel Arbeit vor sich, Museen waren zerbombt, noch fehlte es an Galerien, Kunstzeitschriften und Ausstellungsmöglichkeiten.

¹¹⁶ Fuchs 2001, S. 113.

¹¹⁷ Fuchs 2001, S. 209.

¹¹⁸ Boeckl 1996, S. 37.

4. Ernst Fuchs als Student an der Akademie

4.1. Die Akademie öffnet ihre Pforten

Als die von Bomben getroffene Akademie der bildenden Künste in Wien im April 1945 wieder ihre Tore öffnete, waren rund um den Bau Schützengräben aufgeworfen. Man erkannte die Verwüstungen der letzten Kriegstage. Was nicht vom Volkssturm zu Verteidigungsanlagen aufgerissen worden war, hatten Bomben, Granaten und Panzerketten durchfurcht. Vor Beginn des Studiums mussten von den Studenten die Schützengräben rund um das Haus zugeschaufelt werden.¹¹⁹ Diese Adaptierungsarbeiten durch die Studenten, das Wegräumen von Mauerteilen und Glassplittern, und das Ziegelschupfen, nahmen einen Großteil des Sommers in Anspruch. Es wurde aber schon zu dieser Zeit bereits lebhaft über die neue, moderne Kunst diskutiert, auch wenn man davon noch nichts sehen konnte, es gab nur Erzählungen über Paris, das man als fernes Mekka der modernen Malerei ansah. Sich wieder mit der Kunst beschäftigen zu können, wurde zum Symbol des Freiseins. Die Akademie wurde der Ort, an dem man Gleichgesinnte treffen konnte, da es – abgesehen von der Akademie – kaum einen Zusammenkunftsort gab.

*„Lebensmittel waren rationiert, in den Cafés war noch kein rechter Betrieb, halbverhungert und mittellos waren wir alle gezwungen, uns in der Akademie zu versammeln“.*¹²⁰ Wolfgang Hutter erinnerte sich: *„Hier ist es warm, man hat ein Dach über dem Kopf und einen vagen Schutz vor Plünderung, Notzucht und Überfall durch den magischen Kreis des zerbombten akademischen Bodens.“*¹²¹ Die Akademie wurde aber auch zu dem Ort, an dem man nicht nur Informationen über das Kunstgeschehen erhalten konnte, von dem man in den Jahren der NS-Diktatur abgeschottet gewesen war, es wurde auch aus der aktuellen Literatur gelesen. *„Eines Tages lud Claus Pack zu einer Lesung aus Thomas Wolfes Roman „Look Homeward Angel“ in den Aktsaal ein. An einem düsteren Winternachmittag fand dieser erste Einblick in die symbolisch anmutende Romanwelt amerikanisch zeitgenössischer Literatur statt. Wir waren sehr beeindruckt. Auch John Dos Passos‘*

¹¹⁹ Habarta 1996, S. 8-10.

¹²⁰ Fuchs 1977, S. 37.

¹²¹ Habarta 1996, S. 8.

„Der 42. Breitengrad“ trug Pack im Aktsaal vor und kommentierte ihn. Er tat sehr viel für unsere Bildung. Der Saal war an solchen Nachmittagen voll besetzt. Die Fenster öffneten sich; wenn auch erst langsam, mit zitternden Flügeln, die teilweise noch mit Pappe vermaacht waren, die gegen die Kälte schützen sollte. Die weite Welt kam wie ein fahles Licht in die düstere Akademie, die noch im Ziegelstaub der Bombardements im Dunkel lag. Mir wurde sehr schnell bewusst, was der Naziterror alles verdunkelt hatte.“¹²²

4.2. Ernst Fuchs in der Meisterklasse von Robin Christian Andersen

Seine ersten beiden Semester verbrachte Ernst Fuchs in der Meisterklasse von Professor Robin Christian Andersen. Andersen, ein Däne, der 1890 in Wien geboren wurde, stand 1945 der Kunst von Cézanne sehr nahe. Unter den Schülern von Andersen waren auch Kurt Absolon, Joannis Avramidis, Arik Brauer, Johann Fruhmann, Giselbert Hoke, Wolfgang Hutter, Anton Krejcar und Anton Lehmden. Die Studenten von Andersen sollten sich in dessen Unterricht genau an seine Direktiven halten, beim Aktzeichnen wollte er die Figur in ein geometrisches Gerüst eingespannt haben, erst das ermöglichte seiner Ansicht nach eine exakte Übertragung in die Fläche. Alle Gelenke waren mit schnittmusterartigen Linien zu verbinden.¹²³ Jeder Student sollte auch einen „Zitterstrich“ für das Zeichnen langer, gerader Linien beherrschen.¹²⁴

Arik Brauer erinnert sich 2008, dass bei Prof. Andersen an der Türe eine Liste mit erlaubten Malfarben angeschlagen war und der Anfang und das Ende einer Pause ausgerufen und genau eingehalten wurden. *„Aus dem Lichte der heutigen Weltansicht ist das eine Frechheit, würde ich sagen, in einer Schule den Künstlern zu sagen, welche Farben sie verwenden sollen, das ist eine Beschneidung der Kreativität, die heute nicht mehr akzeptiert wird. Damals war das allgemein akzeptiert, das waren wenige Studenten, denen das überhaupt aufgefallen ist. Die meisten waren dankbar, dass man ihnen sagt, was sie zu tun haben. Das Denken der Menschen war noch derart vom Faschismus und dem, was vorher war, geprägt,*

¹²² Fuchs 2001, S. 248.

¹²³ Habarta 1996, S. 14.

¹²⁴ Smola 2008, S. 20.

wir hatten noch nie etwas anderes gekannt als Reglementierung. [...] Aber die meisten waren ja wesentlich älter als ich, schon nach dem Militär, die dort waren. Es waren Menschen, die aufgewachsen sind in den Zwanziger- und Dreißigerjahren, die kannten nichts anderes als Reglementierung und denen ist das nicht aufgefallen. Mir ist das aufgefallen und vielleicht dem Lehmden natürlich, der hat da überhaupt nicht mitgetan, der hat seine Sache alleine gemacht. Und da war der Absolon, mit dem ich sehr befreundet war, der hat sich wirklich dagegen gestemmt, er hat immer gestänkert „was soll das?“, der hat gegen den Andersen revoltiert.“¹²⁵

Ernst Fuchs hat Prof. Andersen als einen sehr trockenen, sehr disziplinierten Lehrer in Erinnerung, der bald in ihm die Vorliebe für Michelangelo erkannt hatte und versuchte, ihn für Cézanne zu begeistern. Er wollte die barocke Neigung von Fuchs zur Übertreibung in Cézanne'sche Bahnen lenken. Fuchs konnte aber dieser Begeisterung nichts abgewinnen, für ihn musste Kunst eine visionäre Thematik haben. *„Wir haben bei ihm entweder gelernt, was man ganz bestimmt nicht tun soll oder was zu tun auch Vorteile hat“.* Fuchs empfand diese Zeit bei Andersen als Katastrophe. Auch er konnte sich damals nicht mit der streng formalistischen Unterrichtsmethode von Andersen anfreunden. Rückblickend merkte er aber an, dass er später mit dieser Methode seine eigenen Schüler unterrichtete.¹²⁶ *„Doch erst viel später, als ich selbst zu unterrichten begann, erkannte ich den Wert seines Systems des Messens und Wägens – der Objektivierung. Ich konnte mich eben später erinnern, denn Hänschen hatte gelernt, konnte sich erinnern an all das, was er einst nicht befolgen wollte und konnte. Die Strenge der Naturbeobachtung jenseits aller akribischen Wiedergaben offenbarte mir ihren Wert erst viel später, und ich bin meinem Lehrer Andersen heute sehr dankbar für das Interesse und die Mühe, die er gelegentlich darauf verwandte, mir die Ordnung der Wahrnehmung beizubringen. Das kritische Betrachten der Natureindrücke beschäftigt mich heute noch, und wann immer ich auch jetzt noch an einem Portrait zu scheitern drohe, krame ich die Regeln des Robin C. Andersen aus meinem Erinnerungsvermögen. Und es hilft.“¹²⁷*

¹²⁵ Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

¹²⁶ Abendveranstaltung „Dr. Danielle Spera im Gespräch mit Ernst Fuchs“ im Jüdischen Museum am 15. 11. 2006, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

¹²⁷ Fuchs 2001, S. 116.

Robin Christian Andersen hatte bald erkannt, dass er mit Ernst Fuchs einen Aufwiegler in seiner Klasse hatte, und war sicher erleichtert, als dieser dann doch seine Aufforderung *„Ja, wenn Sie das so machen wollen, dann gehen Sie doch lieber einen Stock höher zum Herrn Gütersloh“* befolgte.¹²⁸ *„Ich war nicht zähmbar und er [Andersen] war froh, dass fast alle Außenseiter, die die Andersen'sche Cézanneschule nicht mochten, zu Gütersloh gingen.“*¹²⁹

4.3. Der Unterricht

Wie man am Beispiel einiger Studenten der Meisterklasse Prof. Andersen sieht, wurde der reglementierte Unterricht, wie er früher an der Akademie abgehalten worden war, von vielen der jungen Studenten abgelehnt.

Leider verwahrt die Akademie keine genaueren Unterlagen mehr zum Unterricht der einzelnen Professoren in ihren Meisterschulen. *„Es ist dies nicht weiter zum Verwundern, da es sich im Wesentlichen um künstlerischen Einzelunterricht handelte. Auch die Unterlagen für die wissenschaftlichen Nebenfächer blieben ebenso in der Verwahrung des jeweiligen Dozenten oder Lehrbeauftragten. Auch das ist als Nebenaspekt der akademischen Lehr- und Lernfreiheit anzusehen. [...] Man darf sich das [den Lehrplan] überhaupt nicht so fix vorstellen, man sieht bei den Lehrplänen immer wieder, dass das eine Reaktion ist, auf das, was läuft und was auch in der Zeit gebraucht wird. Natürlich gab es einen gewissen Grundkatalog, den hat man natürlich eingehalten, Anatomie usw., diese sogenannten Hilfsfächer, das war natürlich vorhanden. Aber daneben die Schwerpunktsetzung der Schule, das war sicher freier. [...] Sie [die Schüler] konnten ja auch schon einiges einbringen.“*¹³⁰

Wolfgang Hutter: *„Bis zu meinem Abgang, etwa 1950, hat es keinen Lehrbetrieb im üblichen Sinne gegeben. Damals hat jeder die Macht ergriffen.“*¹³¹

Zeugnisse oder Bestätigungen waren für die Studenten kaum von Bedeutung. Arik Brauer erinnert sich: *„Es gab ein Matrikelbuch, da wurde eingetragen oder auch nicht eingetragen, wenn man nicht hingegangen ist. Es wurde schon festgestellt, ob man*

¹²⁸ Natter 2006b, S. 154.

¹²⁹ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

¹³⁰ Gespräch mit Herrn Amtsrat Gutschl, Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien am 10. 3. 2008 und email vom 13. 3. 2008.

¹³¹ Habarta 1996, S. 10-11.

*Student ist oder nicht, [...], aber das war für mich so bedeutungslos und so unwichtig und da bin ich gar nicht hingegangen und auch der Fuchs hat das gar nicht abgeholt.*¹³²

Für Ernst Fuchs war die Akademie vor allem ein Markt des Erfahrungsaustausches und „*ein Ort der Gerüchte*“. Ein Unterricht, wie er von den Gründern der Akademie vor Jahrhunderten geübt wurde, fand nicht mehr statt. Nach seiner Erinnerung mussten sich die Studenten alles, was man auch schon damals Technik nannte, selbst beibringen.¹³³ Die wichtigen Informationen über die Technik der Malerei entnahm Fuchs dem Buch von Max Doerner „*Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*“.¹³⁴ In diesem Werk werden folgende Kapitel behandelt: Grundierung der Tafelbilder, die Farbkörper, Bindemittel der Ölmalerei, Ölmalerei, Temperamalerei, Pastellmalerei, Aquarellmalerei, Wandmalerei, Künstlerwerkstoff im Verkehr, Techniken der Malerei von den alten Meistern bis zur Gegenwart, praktische Denkmalpflege und Konservierung der Tafelbilder.¹³⁵

Die Professoren standen verständlicherweise dem Freiheitsgefühl der jungen Studenten befangen gegenüber und erkannten die Auflösung des akademischen Lehrbetriebes. Vermutlich versuchten auch einige Professoren für sich selbst eine künstlerische Neupositionierung, da sie gemerkt hatten, dass ihre Kunst nicht mehr gefragt war. Von den Studenten in ihren Klassen wurden die verschiedenen Stilrichtungen, die man eben erst kennenlernte, ausprobiert, es wurden Versuche mit Maltechniken gemacht – alles war Experiment. Ebenso wie ihre Schüler mussten die Professoren das vorher unzugänglich gewesene Wissen neu erschließen, um Anschluss an das internationale Kunstgeschehen zu bekommen. Das führte dazu, dass die jungen Studenten ihr Avantgarde-Selbstverständnis nicht in gleichgesinnten Gruppen und im Aufstand gegen ihre Lehrer, sondern oft im Gleichschritt mit ihren

¹³² Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

¹³³ Fuchs 1967, S. 13.

¹³⁴ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

¹³⁵ Doerner 1965.

Lehrern leben mussten.¹³⁶ Daher konnte die größte Stärke der Lehrer nur das „Zulassen“ des auch für sie Ungewohnten sein.¹³⁷

Nach dem Abgang aus der Meisterklasse Andersen wechselte Ernst Fuchs und mit ihm einige andere Studenten in die Meisterklasse von Albert Paris Gütersloh. Gütersloh sollte es dann verstehen, mit seiner Persönlichkeit und seinem freieren Unterricht, den Freiheitsdrang, die Experimentierfreudigkeit und auch die Widerspenstigkeit seiner Studenten gegenüber dem Unterricht in geordnetere Bahnen zu lenken.

4.4. Albert Paris Gütersloh, der Mentor und Meister

Albert Paris Gütersloh wurde am 5. Februar 1887 in Wien als Albert Conrad Kiehtreiber geboren. Eine humanistische Schulbildung erhielt er in Melk und Bozen. Unter dem Namen Albert Matthäus trat er auf Provinzbühnen der Monarchie auf. Von Max Reinhard wurde er an das Deutsche Theater in Berlin engagiert.¹³⁸ *„1907 etwa hatte ich das Glück, Gustav Klimt kennen zu lernen, der mich sogleich [...] in die geringe Zahl seiner Freunde oder Schüler aufnahm. Ich begann nun ernsthaft zu malen. Gleich die erste Ausstellung meiner Arbeiten in der Galerie Pisko brachte mir den Reininghauspreis.“* 1909 wurde Gütersloh Mitglied der von Egon Schiele gegründeten „Neukunstgruppe“. Seine literarischen Arbeiten und Arbeiten der bildenden Kunst erscheinen unter dem Namen Albert Paris Gütersloh, die Namensänderung wird 1921 offiziell. Ab 1910 hält er sich jährlich mehrere Monate in Paris als Korrespondent der „Budapester Presse“ auf. 1911 wird sein Roman „Die tanzende Törin“ veröffentlicht, jenes Werk, das von Franz Blei später als *„eine der wenigen Inkunabeln des expressionistischen Stils in Deutschland“* bezeichnet werden wird. Gütersloh nimmt an Ausstellungen des „Künstlerbundes Hagen“ in Wien, des „Salon d' automne“ in Paris, der Neukunstgruppe und der Wiener Secession teil.

Den Ersten Weltkrieg erlebt er als Kriegsfreiwilliger. Mit Franz Blei gibt er 1918/19 die Zeitschrift „Die Rettung“ heraus. Er arbeitet als Spielleiter und Bühnenbildner am

¹³⁶ Fleck 1982, S. 18.

¹³⁷ Nierhaus 1990, S. 119.

¹³⁸ Mrazek 1965, S. 45.

Schauspielhaus in München. 1921/22 erscheinen in rascher Folge vier Bücher, 1923 erhält er den Theodor-Fontane-Preis. Schriftstellerisches und malerisches Werk gehen Hand in Hand, 1924 wird „Kain und Abel“ veröffentlicht, eine Legende mit Lithographien. Gütersloh widmet sich nun auch der von ihm *„so geliebten Kunst der Gobelins“*. 1926 erhält er den Staatspreis für Malerei. Er übersiedelt 1928 nach Südfrankreich, eine für seine Malerei fruchtbare Epoche, die zwei Jahre dauert. Dort trifft ihn die Berufung an die Kunstgewerbeschule in Wien, deren Lehrkörper er von 1930 bis 1938 angehört. Zuerst leitet Gütersloh die Klasse „Studium der menschlichen Gestalt“, dann die Klasse „Kirchliche Kunst“ und hält auch Vorträge zur Geschichte der kunstgewerblichen Techniken. Zu dieser Zeit schuf er auch Glasfenster und Mosaik für die Pfarrkirche in Mauer, für die Kirche der Siedlung Sandleiten und drei große Panneaus für die Ausstellung des Kunsthandwerks im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Er erhält zum zweiten Mal den Österreichischen Staatspreis für eine Kollektive seiner Bilder in der Secession.¹³⁹

1938 wird Gütersloh aus dem Lehramt entlassen. Mit Schreiben der „Reichskammer für bildende Künste“ vom 16. August 1940 wird ihm mitgeteilt: *„Auf Grund der Überprüfung aller Voraussetzungen für Ihre Kammerzugehörigkeit besitzen Sie nach den in Ihren persönlichen Verhältnissen begründeten Tatsachen nicht die erforderliche Zuverlässigkeit, um an der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung [?] gegenüber Volk und Reich mitzuwirken. Sie erfüllen mithin nicht die Voraussetzungen für die Mitgliedschaft bei der Reichskammer der bildenden Künste. [...] lehne ich Ihre Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste ab und untersage Ihnen mit sofortiger Wirkung jede berufliche – auch nebenberufliche – Betätigung auf den Gebieten der bildenden Künste.“*¹⁴⁰

Es begann nun für Gütersloh eine Zeit der bittersten Armut. 1942 wurde er von der Geheimen Staatspolizei verhaftet und zur sofortigen Aufnahme einer von ihm selbst zu suchenden Tätigkeit innerhalb der Rüstungsindustrie angehalten. Er arbeitete von August 1942 bis 30. April 1945 als Büroangestellter und Buchhalter in der Rüstungsindustrie. *„Der Maler und Schriftsteller war ausgelöscht.“*¹⁴¹

¹³⁹ Tötschinger 1980, S. 11-14.

¹⁴⁰ Hutter 1977, S. 80.

¹⁴¹ Tötschinger 1980, S. 15.

Der Schriftsteller Gütersloh schilderte den Neuanfang des Schriftstellers, Malers und Lehrers Gütersloh: *„Eines Aprilvormittags des Jahres fünfundvierzig bewandelte ein älterer Herr, eine halbe Stunde lang, den kleinen, viereckigen, mit verschmutztem Luftschutzwasser gefüllten Tümpel, in dessen Mitte, damals, das Schiller-Denkmal stand. Er ging leicht nach vorne gebeugt, als hätte er den Kopf an den Mund der Zukunft gelegt, um deutlich zu vernehmen, welche Folgen die nunmehr verkündete Freiheit für einen Schriftsteller haben werde. Nebenbei malte er. [...] Die zum Ergreifen nahe Akademie der bildenden Künste, die gleicherweise Stift und Farbe sowohl den zu einer Tätigkeit Berufenen Vielen wie den seltenen Wenigen anbietet, die auch ein ihnen ferner liegendes Gebiet mit namhaften Werken versehen können, würdigte er keines Blicks. Ein Jemand [Herbert Boeckl] hingegen würdigte ihn. Der hatte aus einem der akademischen Fenster geschaut, gelangweilt, wahrscheinlich von der Leere, die das geschaffene Werk vom erst zu schaffenden scheidet und in dem einsam wandelnden mit Erfreulichem gemischtem Erstaunen die ehdem bekannte, später sagenhaft gewordene Figur eines Professors der Malerei entdeckt, der nach dem Verbote seiner bisherigen Tätigkeit gezwungen war, einen Buchhalterposten anzutreten. Wenn die Wände dieses Hauses papierene gewesen wären, sie würden kraft des Jemand's Treppenhinunterrennen Falten geworfen haben. Denn: Der vom vergangenen Regime Geächtete wird unter dem neuen ein Hochgeachteter. [...] Die Unterredung der beiden, des wirklichen Malers und des halbwirklichen, dauerte wenige Minuten. Der eine ermäßigte die [...] Bitte, er, der Verfolgte, möge das Ersuchen an die Regierung richten, ihm zwecks Gutmachen der erlittenen Unbill eine Lehrkanzel an der Akademie zu verleihen. Der andere dankte, ebenfalls höflich, für die Absicht, gerade ihn sie besteigen zu lassen; doch müsse er vor seiner Zustimmung eine Person befragen, welche die weltliche Klugheit besäße, die dem sie Befragenden vollkommen ermangle. „Wirst du deine langen Perioden schreiben können, wenn dir schon beim ersten Nebensatz das tägliche Brot fehlt?“ antwortete die Klugheit. Das Symbol einer schuldbewußten Träne verdunkelte sein Auge. Während jener Monate, die auch ein dringendes Gesuch benötigt, um abgelehnt oder bewilligt zu werden, tat er fast nichts. Er gewöhnte nur die fast fünf Jahre lang Zahlenkolonnen summierende Hand ein wenig ans Führen des Pinsels und die wieder zu sich gekommene Feder an ihr höheres Gebrauchwerden. Ferner verglich er den ihn ehrenden Antrag mit der Mahnung, die nur ihm eigene Ordnung*

zu bewahren. Als das Vereinen der beiden, so gut es ging, gelungen war, fiel seine Ernennung zum Lehrer endlich von oben herab.¹⁴²

Gütersloh kam an die Akademie nicht nur als angesehenen Lehrer, sondern auch als ihr ärmster Bewohner. Es wurde ihm nämlich einige Zeit nach seiner Berufung an die Akademie seine Dachgeschosswohnung in der Buchfeldgasse gekündigt, in der er mit Heimito von Doderer gewohnt hatte. Er wohnte dann einige Zeit im Dachatelier der Akademie unter widrigsten Bedingungen.¹⁴³

Am 13. Juni 1946 notiert Gütersloh: *„Mit Gott! 13. Juni 1946: Heute bezog ich meinen Arbeitsraum in der Akademie. Ich beginne mit der Vollendung eines alten Stillebens. Der Kriegsausbruch hat es stille stehen lassen. Es reicht in eine abgelebte Zeit hinein; auch die Brücke, darauf es bis vor kurzem noch gestanden, ist zusammengebrochen. Nun male ich am anderen Ufer das Ufer fertig. Neue Bilder wälzen sich heran [...]“*¹⁴⁴ Das Werk, mit dessen Vollendung er nun beginnt und das 1947 beendet sein wird, ist das **„Stilleben mit Barometer“ (Abb. 26)**.

Gütersloh beschreibt im folgenden Text seinen Beginn als Lehrer im Herbst 1946. Wie in vielen seiner anderen Texte erkennt man auch hier immer wieder Hinweise auf sein Dasein als malender Dichter und dichtender Maler. Das Zusammentreffen dieser beiden Talente, die auch Ernst Fuchs schon in sich erkannt hatte, ließ Gütersloh für ihn zum idealen Lehrer werden.

„Eines schon eiskalten Spätmorgens betrat er [der Maler Gütersloh] das noch ungeheizte Atelier der neuen Schüler, verborgen gehalten hinter dem Malerkittel den Schriftsteller. So vermochten die also, deren Gemütsapparate bloß auf die gewöhnlichen Weisungen des gleichgültig von wem verkörperten Vorgesetzten, wie man zu zeichnen und zu malen habe, abgestimmt sind, das Sprechen des gefangenen Herren über die viel tieferen Grundlagen des heute Abzubildenden nicht zu vernehmen. Weiters auch nicht, dass die Angel der Geschichtstür, wenn die letztere vom Hereinkommen oder Hinauswollen eines alle treffenden Ereignisses bewegt wird, sowohl im Himmel fußt wie im Bereich der Dämonen. Nur drei – weil

¹⁴² Gütersloh 1964, S. 7-8.

¹⁴³ Radax-Ziegler 1988, S. 150.

¹⁴⁴ Tötschinger, S. 100.

*das Unterbewußtsein doch eine Art Ohren besitzt – haben seine Stimme gehört, die dauernd Texte, deren Urheber im Kopf sitzt, vor sich hinmurmelt. Ihre Namen sind: Hutter, Fuchs, Lehmden.*¹⁴⁵

Die Wahl von Ernst Fuchs, in die Meisterklasse von Gütersloh zu wechseln, war richtig gewesen. Albert Paris Gütersloh wurde für Fuchs zum Mentor, Meister und sein geistiger Ziehvater. *„Er war ein so unglaublich gebildeter Mann und hat so unglaubliche Gedichte geschrieben, er war für mich der wichtigste Lehrer in meinem Leben. [...] Gütersloh, von dem konnte man noch so viel lernen, [...] Dinge, die den Zusammenhang von Wort und Bild betreffen.*¹⁴⁶

Trauzeuge der kirchlichen Eheschließung von Ernst Fuchs mit Gertrude Baschnegger am 8. März 1948 war *„freundlicherweise der verehrte Lehrer und geistige Ziehvater“* Albert Paris Gütersloh. Eines ist Fuchs noch klar und deutlich in Erinnerung: *„Mein Vater und Gütersloh waren zueinander geartet, wie zwei Väter ein und denselben Sohn haben und aus einer gemeinsamen Zeit heraus in die Gegenwart traten, um einander zu treffen. [...] da ich die beiden Väter beisammen sitzen sah in ein Gespräch vertieft, aus dem Güterslohs Stimme wiederholt meinem Vater zurief: „Herr Fuchs, das sollten Sie alles niederschreiben. Sie müssen dieses Buch schreiben – so wie Sie es mir hier erzählen!“ Auch lange nach diesem ersten – und wie ich meine auch einzigen – Zusammentreffen mit meinem Vater, sprach Gütersloh mich an, um seiner Sympathie und Bewunderung für meinen Vater lebhaften Ausdruck zu verleihen. Ich war nicht wenig stolz darauf. War es doch eine Bestätigung meiner geradezu fanatischen Bewunderung und Liebe, die ich selbst für meinen Vater empfand.*¹⁴⁷

Ernst Fuchs konnte nicht immer sofort den Sinn der Worte Güterslohs verstehen, vieles, was Gütersloh sagte, erschloss sich ihm erst Jahre später. *„So manches*

¹⁴⁵ Gütersloh 1964, S. 8.

¹⁴⁶ Ernst Fuchs, Lesung am 27. 10. 2007 im Dommuseum anlässlich der Ausstellung „Liebe, Tod und Teufel – Das religiöse Werk von Ernst Fuchs“, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

¹⁴⁷ Typoskript 2001, unveröffentlicht, Fortsetzung der Erinnerungen von Ernst Fuchs, Ernst Fuchs Archiv, Pkt. 39-40.

Anmerkung: Maximilian Fuchs (geb. 7. 7. 1988) und Albert Paris Gütersloh (geb. 5. 2. 1887) waren fast gleichaltrig.

seiner Worte hatte ich wie scheinbar unfruchtbare Samenkörner in meinem Gedächtnis bewahrt und nach und nach entspross diesem Samen eine Frucht. [...] Von ihm hatte ich auf die Frage, welches Buch ihm einen ganz besonderen Eindruck gemacht hatte, sofort die Antwort bekommen. „Tristram Shandy – von Laurence Sterne. Lesen Sie das!“ – mehr hatte mein Meister nicht zu sagen. Aber wie das, im jugendlichen, raschlebigen, dahinschlappenden Adepten ankommt, ist eine verschattete Sache. Sterne? Nie gehört – wohl in englischer Sprache geschrieben. Solch ein Hinweis bot kein leichtes Anbahnen einer Bekanntschaft und so vergingen Jahre [...] als ich das Büchlein in Händen hielt und ein Leseerlebnis meine Vorstellungen an Doppelbödigkeit kabbalistischer Komik dermaßen erhellte, dass es auch ein Licht auf Güterslohs Kunstcharakter warf, das ihn mir von einer anderen Seite zeigte. Es war also nicht allein Güte und Höflichkeit, die ihn vor belangloser Stümperei zu gefälligen Äußerungen hinriss, sondern er trug Gipfel abebnend, tiefe Täler relativierend, so das stets fragwürdige Streben und Tun des Menschen. Sternes Alltagsmetapher waren ein Signal! Das Banalste hat seine Tiefe. Und ein Merksatz Güterloh's lautete: „Die Tiefe ist außen.“ In seinen Augen gab es nichts Unbedeutendes – wengleich er auf die Frage, wie er denn diese oder jene Stümperei loben konnte – humorig antwortete „völlig unbegabt“. Aber eine solche Antwort auf meine Frage, die ich als Sechzehnjähriger an ihn stellte, das konnte ich nach der Lektüre des Tristram Shandy nun nicht mehr als Wurstigkeit, Gleichgültigkeit, interpretieren.“¹⁴⁸

„Die Tiefe ist außen“. Güterslohs Fundamentalsatz wurde von Doderer dahingehen interpretiert, „dass die Dialektik des Lebens allein die inappellablen Resultate liefert, nicht der Sturz nach innen, in die eilende Kette der Assoziationen, in den Psychologismus.“¹⁴⁹

Nach den Erinnerungen von Ernst Fuchs zeigte Gütersloh im Unterricht nie seine Werke, auch hielt er keine Vorträge über Kunst. *„Er war der beste Lehrer, gerade durch den Umstand, dass er seine Kunst nicht als Vorbild seinen Schülern gezeigt hat, sondern im Gegenteil, er war als Künstler für uns ein anonymer Lehrer, der sehr hellichtig erkannt hat das Wesen der Talente, die bei ihm Zuflucht gefunden*

¹⁴⁸ Typoskript 2001, unveröffentlicht, Fortsetzung der Erinnerungen von Ernst Fuchs, Ernst Fuchs Archiv, Pkt. 122-124.

¹⁴⁹ Doderer 1962, S. 15.

*haben.*¹⁵⁰ Gütersloh fragte Fuchs selten: „*Was haben Sie gemalt?*“, sondern immer nur: „*Was haben Sie geschrieben?*“ Von da an zeigte Fuchs ihm alles, was er schrieb. So z. B. ein Gedicht, das er als ungefähr siebzehnjähriger Student verfasst hatte:

*„Wir harren der Bestätigung unserer Visionen,
wir zittern um die Träume von deiner Größe.
Wann wird sich unsere Ebene füllen mit deinem Bild?
Oh, erscheine, eh die Kraft uns verlässt,
die dein erster Anblick uns gegeben!
Wir wissen es nicht, hören, fühlen bloß
das mächtige Geschehen.*

*Dein Haar flammte ewige Lichter,
dein Leib dröhnte goldene Wogen,
deine Füße reichten über alle Himmel,
mit einer Kraft, die ungeformt
das Ende aller Welten wäre.
Deine Augen erhellten alle Räume,
strahlten wie mächtige Sonnen.
Wir fühlten die Weite deiner Arme,
die da strömte mit einer Kraft
um den Raum des Unendlichen.
Welt um Welt überlief deine Ankunft,
es glühte der Mond wie die Sonne.*

*Die Sterne waren das Meer,
das deine Herrlichkeit uns brachte.
Es war ein Regen wunderbarer Engelstimmen,
der niederkam, um die Erde zu reinigen,
um deiner Herrlichkeit zu huldigen.*¹⁵¹

¹⁵⁰ Ernst Fuchs bei einer Führung im Belvedere am 9. 9. 2008.

¹⁵¹ Ernst Fuchs, Lesung im Belvedere am 25. 6. 2008, niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

Was sagte Gütersloh, wenn er durch die Klasse ging? Nichts oder höchstens: „*Gut, gut*“. Er betrachtete lange und ruhig die Bilder seiner Studenten. Sollte er kritisieren, befasste er sich zuerst immer mit den gelungenen Teilen des Bildes. Den negativen Teil des Bildes erkannte man daran, dass er ihn nicht nannte. Nie sagte er: „*Das Bild ist nicht fertig*“, sondern er meinte: „*Da könnte man noch ...*“. Auch konnte er erstaunt: „*Das ist ...?*“ oder: „*Wie meinen...?*“ sagen. Zuweilen wurde er schwerhörig, dann legte er seine Hand sein Ohr. Auf den Redestrom eines Studenten reagierte er nur mit „*so, so, aha*“. So war sein Unterricht eine Therapie ohne Worte. In Aussprachen unter vier Augen konnte man allerdings manchmal mehr erfahren.¹⁵² Die menschliche Beziehung zu seinen Studenten war Gütersloh sehr wichtig. Die Studenten sahen sich nie als Schüler, sondern als Partner ihres Lehrers, auch das spornte sie zu Leistungen an.¹⁵³ Er ermunterte sie, eigene Wege zu gehen und „*verstand seine Mission sokratisch. So hat er bei der Geburt manch eines begabten Malers Hebammendienste geleistet, durchaus nicht nur bei Malern des phantastischen Realismus (wenn diese ihm freilich stets besonders ans Herz gewachsen sein mussten), sondern auch bei manchen Abstrakten*“. So waren unter seinen Schülern – manche blieben auch nur vorübergehend – Fruhmann, Hollegga, Mikl und Rainer.¹⁵⁴

Besonders beeindruckte Ernst Fuchs ein „*seltsames Erlebnis mit Gütersloh*“. Am Ende eines Rundganges durch das Atelier, das dicht wie immer besetzt war, machte Gütersloh plötzlich an der Türe Halt, wendete sich zu Fuchs und sagte: „*Nur Sie und ich, wir beide wissen, Gottvater hat einen langen, weißen Bart.*“ Diese Worte erstaunten Fuchs sehr, ahnte Gütersloh bereits, dass es in der Kunst von Ernst Fuchs später einmal zu einer sehr starken Neigung zu sakralen Themen kommen würde?¹⁵⁵

¹⁵² Fuchs 1972, S. 482.

¹⁵³ Habarta 1996, S. 16-17.

¹⁵⁴ Schmied 1964, S. 31.

¹⁵⁵ Ernst Fuchs, Lesung im Belvedere am 25. 6. 2008, niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

Ernst Fuchs verfasste folgenden Text als Hommage an seinen Lehrer Gütersloh:

*„Zu Gütersloh, als mein Lehrer
Ja es ist möglich, daß aus der Falte seines Gesichts
ein ganzes Antlitz auf uns zutritt, ganzes Wesen
zitierend, das unsere Psyche in Bann schlägt ohne
unser Wissen, quasi jenseits unserer Wahrnehmung
und so unser Geistesleben formt, um eines Tages vor
uns aufzuerstehen im Bewußtsein, gleich einem geheimen
Meister, der sich zu erkennen gibt, nachdem er jahrelang
unsichtbar aus den Kulissen unserer Seelenbühne Lehre
um Lehre uns zugeflüstert hat.“¹⁵⁶*

4.5. Das Turmatelier des Gütersloh

Das Turmatelier in der Akademie war schon in den letzten Kriegstagen von Paul Otto Haug aus Stuttgart, der mit einer Kopfschussverletzung aus der Wehrmacht entlassen worden war und an der Akademie Unterschlupf gefunden hatte, bewohnt worden. Ernst Fuchs erinnert sich, dass Haug damals der Einzige im Haus war, der das Werk Picassos der Dreißigerjahre kannte und davon beeinflusst Bilder schuf. Leider verließ er die Stadt im Jahr 1946, zur Zeit, als Picassos Werk – allgemeines Entsetzen verursachend – in Wien bekannt wurde.¹⁵⁷

Nun bezog Gütersloh das Turmatelier. Seine kritische Distanziertheit dem akademischen Lehrbetrieb gegenüber wirkte als Anreiz auf alle Studenten, die sich als Avantgardisten fühlten. Es trafen sich – neben vielen anderen Studenten - in der Klasse Gütersloh: Wolfgang Hutter (geb. 1928), Ernst Fuchs, Karl Stark (geb. 1921) und Inge Pace (geb. 1921). Fritz Janschka (geb. 1919), der verwundet aus dem Krieg zurückgekehrt war, experimentierte ebenso eifrig wie Kurt Steinwendner (geb. 1920). Beide gaben kundige Informationen zu allen kunsthistorischen Fragen, die die Gruppe bewegten.¹⁵⁸ Durch Ernst Fuchs kamen auch Arik Brauer (geb. 1929) und

¹⁵⁶ Ernst Fuchs-Archiv, undatiert, 811Text.

¹⁵⁷ Fuchs 2001, S. 276.

¹⁵⁸ Muschik 1974, S. 12.

Anton Lehmden (geb. 1929) in die Klasse Gütersloh. Brauer erinnert sich: *„Der Fuchs hat mich hinggebracht. [...] Das war ein Atelier, wo jeder ein freier Künstler war und gemacht hat, was er will. Der Gütersloh war sehr selten da und wenn er kam, hat er mich fasziniert, obwohl er fast nichts gesagt hat. [...] Ich habe ja begonnen ein bisschen zu lesen, was er geschrieben hat, ich habe ja nicht einmal das Deutsch gekonnt, das er da geschrieben hat. Ich war sechzehn Jahre alt und völlig ungebildet, aber ich habe sofort gespürt, dass das große Literatur ist. [...] Das Gleiche gilt für seine Malerei.“*¹⁵⁹ Ernst Fuchs erinnert sich etwas anders als Arik Brauer daran, wie oft Gütersloh in seiner Meisterklasse anwesend war: *„Er war jeden Tag da und er hat mit Stanniolpapier Stilleben aufgebaut. Wenn man seine Stilleben sieht, diese Utensilien hatte er und hat sie auch zur Verfügung gestellt.“*¹⁶⁰ Ein Beispiel für diese Stilleben ist das bereits genannte Bild **„Stilleben mit Barometer“ (Abb. 26)**. In diesem Bild erkennt man auf der rechten Seite einen dieser selbst gefalteten Fächer, in diesem Fall aus dem bunten Blatt einer Illustrierten. Gütersloh platziert auf einer sehr flachen Raumbühne eine Schüssel mit Obst, den Fächer, ein Barometer, eine Topfpflanze, Löffel und Messer, Weintrauben, verschiedene Figuren, Tücher, ein Musikinstrument, Zuckerstreuer, Blumen in der Vase, Bananen und Pinsel. Sein Horror Vacui, die dichte Bezogenheit der Einzelformen zueinander, lässt in diesem Bild auch den Dichter erkennen, der versucht, daraus eine Erzählung zu machen. Gütersloh zeigt mit seiner genauen Malweise, dem besonderen Interesse an der Darstellung der Oberfläche und seinen feinen Farbabstufungen, dass er mit seinen Schülern den Hang zu Akribie gemeinsam hatte.

Es hatte sich bereits zu dieser Zeit der Freundeskreis gebildet, aus dem später die Gruppe der Wiener Schule des Phantastischen Realismus hervorging. Auch mit Alfred Hrdlicka, Kurt Steinwendner (Curt Stenvert) und vielen anderen, die dann in das Lager der Abstrakten, Informellen abwanderten, bildete man in kollegialer Verbundenheit eine große Gemeinschaft. Es gab noch keine Grabenkämpfe, wie sie dann ab 1950 typisch für die Akademie werden sollten.¹⁶¹

¹⁵⁹ Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

¹⁶⁰ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

¹⁶¹ Fuchs 2001, S. 113.

Bald wurde die Meisterklasse Gütersloh im Turmatelier eine verschriene, berüchtigte Stätte der Experimente, die gerne von Schülern anderer Klassen besucht wurde. Zu der Gruppe, die sich im Turmatelier gebildet hatte, stieß dann auch Rudolf Hausner, der als Ältester schon vor dem Krieg an der Akademie studiert hatte und dadurch über eine reichere Erfahrung und einen größeren kunstgeschichtlichen Überblick verfügte. Außerhalb der Akademie traf man einander auch oft in seinem Atelier.¹⁶² Atelierbesuche waren sehr beliebt, in den Zeiten der frühen Anfänge besuchte man einander wöchentlich oder vierzehntägig, um den Kollegen auf die Staffelei zu schauen und sie zu fragen, was sie Neues machen.¹⁶³

4.6. Der Abendakt

Das Zeichnen nach der Natur fand im Abendakt von Professor Herbert Boeckl statt, der für alle Studenten der Meisterklassen verpflichtend war. Dort saßen die Studenten für zwei Stunden am Tag beisammen. Hier gab es einen Wettbewerb der einzelnen Richtungen und Schulauffassungen. Zum inneren Kreis der regelmäßigen Teilnehmer zählten ungefähr 60 Studenten. Wer dort etwas galt, genoss allgemeines Ansehen. Hier hatte man eine Vergleichsmöglichkeit mit anderen Studenten, es war der Ort, an dem man einander beeinflusste.

„Es wurde endlos diskutiert, bis zur Schreierei, teils recht aggressiv unter den Studenten: „Was ist das für ein Glumpert, warum machst du das so?“¹⁶⁴ Es gab aber nicht nur künstlerische, sondern auch politische Auseinandersetzungen.

Im Abendakt zeichnete man mit Kohle, Röteln oder Bleistift, Ernst Fuchs zeichnete oft mit der Rohrfeder. Für ihn war Boeckl ein guter Lehrer, *„da er ja nicht wirklich unterrichtet hat. Er hatte zwei „Ohrenbläser“, das waren der Claus Pack und Herbert Tasquil, das waren die zwei Schöngeister, die das Orakel von Boeckl gewissermaßen übersetzt haben.“¹⁶⁵*

Arik Brauer: *„Er [Boeckl] hat den Akt gestellt, wie er zu sitzen hat, und ist dann so über die Stiegen hin und her und hat den Leuten hineingezeichnet, knurrend „a Kraft*

¹⁶² Muschik 1974, S. 12.

¹⁶³ Painitz 1980, S. 70.

¹⁶⁴ Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

¹⁶⁵ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

muss her“. Das war natürlich nur bei Leuten, die ihn interessiert haben, Leuten, die ihn nicht interessiert haben, denen hat er nicht hineingezeichnet, da hat er gar nicht hingeschaut. [...] Der Absolon, das war ein hervorragender Zeichner, dem hat er immer reingeschmiert und der hat immer gesagt: „Der haut mir meine Zeichnungen zusammen, was bildet er sich ein?“ Ich habe das beobachtet und gesagt: „Sei froh.“ Mir hat er ja auch manchmal reingeschmiert und ich habe gesagt: „Schau Dir den an oder den, wir wissen ja, dass das schwache Zeichner sind, denen zeichnet er nie was rein.“¹⁶⁶

Ernst Fuchs, begeistert von Klimt und Schiele, nahm deren Aktzeichnungen mit in den Abendakt, er wollte Stimmung machen für etwas, das nicht so wie Cézanne aussah und die Mitstudenten betrachteten diese Abbildungen sehr gerne. Es wurde ihm aber dann verboten, diese Reproduktionen und Bücher mitzubringen, sie seien dekadent und Kitsch. Damals wurden Klimt und Schiele als Tapezierer und Pornograph bezeichnet. Boeckls Stimme donnerte durch den Aktsaal: „*Der Klimt, des is ka Malerei, hüten Sie sich vor dieser erotischen Vernebelung!*“¹⁶⁷

Als Ernst Fuchs begann, **Zeichnungen mit dem Davidstern zu signieren (Abb. 27)**, und gefragt wurde, ob er Jude sei, verneinte er. Er mache das, weil ihm das gefalle. Da wurde er aufgefordert, das in Zukunft zu unterlassen.¹⁶⁸

Beliebt waren auch die Feiern an der Akademie. So lud z. B. Herbert Boeckl als Rektor für den **8. Dezember 1945** zu einem **Krampusfest** im großen Aktsaal (**Abb. 28**). Im Auftrag von Boeckl wurden die Wände mit Packpapier bespannt und darauf mit Kohle dämonische weibliche Akte gezeichnet. Dieser Abend war der Beginn der Liebe von Ernst Fuchs zu seiner Studienkollegin Inge Pace, die zehn Jahre älter als er war. Sie hatte neben einem außerordentlichen Talent eine bei Prof. Szyszkowitz in Graz absolvierte Ausbildung vorzuweisen. Fuchs fand mit ihrer Hilfe ein tieferes Verständnis für die Kirche. Fast jeden Abend besuchten sie gemeinsam die Heilige Messe und hörten einen berühmten Prediger – Diego Goetz.¹⁶⁹ Dazu kam die Freundschaft mit Anton Lehmden, Erich Brauer, Wolfgang Hutter und Rudolf

¹⁶⁶ Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

¹⁶⁷ Fuchs 1977, S. 42.

¹⁶⁸ Abendveranstaltung „Dr. Danielle Spera im Gespräch mit Ernst Fuchs“ im Jüdischen Museum am 15. 11. 2006, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

¹⁶⁹ Fuchs 2001, S. 16-17.

Hausner, für Ernst Fuchs scheint eine bessere Konstellation für den Anfang seiner künstlerischen Tätigkeiten kaum denkbar. Rückblickend erkannte er die Zusammenhänge klar, dass das alles zu seinem Anfangserlebnis in direkter Beziehung stand, nämlich zum mythischen Bild, zum visionären Bild.¹⁷⁰

5. Informanten und Plattformen

5.1. Edgar Jené, der Informant des Surrealismus

Edgar Jené wurde 1904 in Saarbrücken als Sohn einer Familie von lothringischer Herkunft geboren. Er studiert in München und Paris, wo es 1928 zu einer ersten Berührung mit dem Surrealismus kam. 1935 übersiedelte er aufgrund der politischen Entwicklung in Deutschland nach Wien, wo er dann bis 1950 lebte. Durch seine Freundschaft mit André Breton wird er ein orthodoxer Verfechter des Surrealismus, er selbst bezeichnete sich als „militanter Surrealist“. Jené spielte eine wesentliche Rolle in der Vermittlung des Surrealismus in Wien. Er arbeitete in der Bildredaktion der Zeitschrift „Plan“ und war neben Max Hölzer Mitherausgeber der „Surrealistischen Publikationen.“¹⁷¹ Als Maler beeinflusste Jené die Studenten kaum (**Abb. 29**). Sein Atelier vis-à-vis dem Franz-Josef-Bahnhof wurde ein wichtiger Treffpunkt. Er besaß eine große Bibliothek mit fast allen surrealistischen Veröffentlichungen, die in Paris vor dem Krieg erschienen waren. So lernte auch Ernst Fuchs alles kennen, was der Surrealismus vor dem Krieg hervorgebracht hatte. Die surrealistischen Werke von Lautréamont, Breton, Eluard, aber auch Baudelaire und Rimbaud – aus dem Französischen übersetzt - wurden bei Jené von Dr. Werner Riemerschmid, einem bekannten und beliebten Radiosprecher bei der RAWAG, vorgetragen. In dem Kreis, der sich einmal in der Woche traf, verkehrten auch Otto Basil, Herausgeber der Literatur- und Kunstzeitschrift „Plan“ und Johann Muschik, Mitglied der Redaktion des „Plan“ und der Kunstkritiker, der später der Schöpfer des Namens „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ werden sollte.¹⁷²

¹⁷⁰ Schmied 1964, S. 64.

¹⁷¹ Bugs 1994, S. 20 und S. 43.

¹⁷² Fuchs 2001, S. 43.

Erst 1947 gab es die Gelegenheit, die Originalwerke der Franzosen zu sehen. Im Museum für Angewandte Kunst fand unter General Bethouard die erste große Schau moderner Kunst in Österreich statt. In dieser Ausstellung sah man Bilder im Original, von denen man bisher nur Reproduktionen – meist schwarz/weiß – gekannt hatte, wenn man überhaupt von der Existenz der Maler wusste. Es gab in der Ausstellung heftige Diskussionen mit Freunden, Fremden, Gleichgesinnten, auch mit entsetzten und verstörten Besuchern. Der Chef des Französischen Kulturinstituts hatte diese Wirkung auf das Wiener Publikum vorausgesehen und in seinem Katalogvorwort gewarnt: *„...Gewisse Bilder dieser Ausstellung werden vielleicht noch manche, wenig mit der Art der Meister vertraute Beschauer abstoßen, trotzdem ist es notwendig, neben den Berühmten und Anerkannten Beispiele der neuen Richtung zu zeigen, mögen sie noch so sehr Gewohntem widersprechen.“* Besonders beeindruckte Ernst Fuchs in dieser Ausstellung das Werk von **Salvadore Dali** „**Le Jeu lugubre**“ (Abb. 30) aus dem Jahr 1929: *„Da war der erste Dali. Einer der besten, so klein nur, aber wir alle haben zum erstenmal gesehen, wie fein diese Leute zeichnen und malen. Da haben mir alle recht gegeben, denn bis dahin hat mir niemand recht glauben wollen, daß die altmeisterliche Tour, die ich einführe, was ist. Daß man fest den Bleistift spitzen muss. Diese Akribie habe ich mir vorgestellt, muß man haben. Das geht auf Gütersloh zurück, der diese genauen Sachen immer gerne gehabt hat. Aber bei Dali habe ich eine Bestätigung gefunden.“*¹⁷³

In der Rückschau meint Ernst Fuchs, dass er mit der surrealistischen Philosophie und den Manifesten von André Breton nichts anfangen konnte.¹⁷⁴ Weiters führt er erklärend aus: *„... es gab Mentoren, die nicht unbedingt verständnisvolle Mentoren waren. Dazu gehört in erster Linie Edgar Jené. Das war ein unglaublich gebildeter Mann, der aber den Surrealismus in der Weise propagiert hatte hier, der gefordert hat, man muss an das surrealistische Manifest von André Breton glauben und daran konnte ich nicht glauben. Nein, habe ich gesagt, das ist nichts, das ist der Dadaismus von vorgestern.“*¹⁷⁵

¹⁷³ Habarta 1996, S. 80-83.

¹⁷⁴ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

¹⁷⁵ Ernst Fuchs, Lesung im Belvedere am 25. 6. 2008, niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

Ernst Fuchs bezeichnete Jené aber auch als eine „*Art Merkur, eine Person, der es immer wieder gelang, unmögliche Dinge zu erreichen. Seinem Wirken verdanken wir allesamt sehr viel, vor allem gelegentliche Publikationen in der Wiener Monatszeitschrift "Der Plan" sowie die Teilnahme an vielen Ausstellungen in den Jahren 1946 bis 1949.*“¹⁷⁶

5.2. Die Zeitschrift „Plan“

Der „Plan“, die erste österreichische literarische Nachkriegszeitung, verstand sich als Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kultur. Der Herausgeber des „Plan“ war Otto Basil, er schrieb viele seiner Artikel unter dem Pseudonym Markus Hörmann. Mitglieder der Redaktion waren auch Johann Muschik und Edgar Jené. Verlegt wurde die Zeitschrift von Erwin Müller, die Broschüren hatten einen roten Einband, in Anlehnung an die „Fackel“ von Karl Kraus. 18 Hefte erschienen von Oktober 1945 bis Anfang 1948.

In der ersten Nummer schreiben Herausgeber, Verlag und Redaktion über die Zielsetzungen ihrer Zeitschrift: *„Sie möchte zum Kristallisationspunkt aller jener Kräfte werden, die im Kunst- und Kulturleben unserer Heimat für die Festigung des demokratisch-republikanischen Staatsgedankens und für die Wiederaufrichtung eines geistigen Österreichertums von europäischem Zuschnitt und weltbürgerliche Fülle eintreten. [...] Ebenso klar und aktuell ist die Aufgabe, die wir uns [...] stellen müssen: Den Schutt wegräumen, den auf geistigem Gebiet, und erst recht auf diesem, die unsägliche Zerstörung der faschistischen Diktatur zurückgelassen hat; die zweite Aufgabe: zum Zwecke gründlicher Entnebelung der Gehirne eine Seuchenbekämpfung größten Stils durchzuführen, welche die Luft in diesem Staatswesen reinigen und wieder atembar machen soll. Den aktivistischen Stoß- und Vortrupp wollen wir, Herausgeber und Redaktionskollegium, stellen.“* Und es wird auch gewarnt: *„Die Pest ist vorbei, doch die Wiederansteckungsgefahr ist groß!“*¹⁷⁷

Im „Plan“ überwogen die literarischen Beiträge, man stellte nahezu vollständig die junge österreichische Literatur vor, es fanden sich u.a. Beiträge von Christine Busta, Rudolf Felmayer, Rudolf Geist, Herma Gunert, Johann Gunert, Friederike Mayröcker,

¹⁷⁶ Fuchs 1977, S. 55.

¹⁷⁷ Zeitschrift „Plan“, Heft 1, 1945, S. 1.

Ernst Schönwiese, Wilhelm Szabo, Walter Toman und Hans Weigel, aber ebenso Beiträge von Albert Camus, Milo Dor, Paul Eluard, Albert Paris Gütersloh, Fritz Hochwälder, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Tristan Tzara. Kritiken verfassten u.a. Jorg Lampe, Johann Muschik oder auch Abu Nif (Pseudonym für Arnulf Neuwirth).

Abgebildet wurden Werke von Herbert Boeckl, Anton Faistauer, Greta Freist, Ernst Fuchs, Hans Fronius, Gottfried Goebel, Albert Paris Gütersloh, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Fritz Janschka, Edgar Jené, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Karl Lipka, Kurt Moldovan, Inge Pace, Lois Pregartsbauer, Johanna Schidlo, Kurt Steinwendner, Susanne Wenger und Fritz Wotruba. Veröffentlicht wurden auch die ersten Reproduktionen von Georges Braque, Salvador Dali, Raoul Dufy, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Juan Miro und Pablo Picasso.

Für Ernst Fuchs hatte **Albert Paris Gütersloh** ein **Empfehlungsschreiben** an Otto Basil verfasst (**Abb. 31**). Gütersloh schrieb:

„24.I.1946

VIII, Buchfeldg. 6/13

„*Sehr geehrter Herr Basil!*

Ich sende Ihnen heute einen jungen Künstler, Herrn Fuchs, der Ihnen seine letzten Arbeiten zeigen wird, von denen ich glaube, daß sie in den „Plan“ passen, und Ihnen Genuss gewähren werden. Ich würde mich auch um des „Plan“'s Willen freuen, zu dem ich ja ein bißchen gehöre.

Ich hoffe, Sie bald wieder aufsuchen zu können und grüße Sie unterdessen herzlichst als Ihr

*Gütersloh.*¹⁷⁸

Das Heft Nr. 7 im April 1946 wurde ausschließlich von jungen Menschen geschrieben und gestaltet. Ernst Fuchs, der jüngste Mitarbeiter, war sechzehn Jahre alt. In diesem Heft wurde eine Zeichnung von Ernst Fuchs abgedruckt, „**Mädchen**“ (**Abb. 32**). Im Anhang wurden alle Mitarbeiter des Heftes vorgestellt, Ernst Fuchs mit folgendem Text: „*Ernst Fuchs ist sechzehn Jahre. Er wurde wegen seiner großen Begabung in die Akademie der bildenden Künste aufgenommen. Er bekennt sich*

¹⁷⁸ Ernst Fuchs Archiv, 2285Brief.

rückhaltlos zum Surrealismus, was allerdings in der von uns publizierte Zeichnung nicht zum Ausdruck kommt!“¹⁷⁹ Wieso dann gerade diese Zeichnung ausgewählt wurde, muss heute offen bleiben.

Zu der Zeichnung „Mädchen“ erklärt Ernst Fuchs: „Diese Periode war eigentlich damals durch Matisse inspiriert, dieses Lineare, da war eine Ausstellung in der Albertina und da war Matisse zu sehen und das hat mich sehr beeindruckt, diese Kürzel.“ Ernst Fuchs meint auch, dass der „Plan“ am Anfang die einzige Plattform für die jungen Künstler gewesen wäre, sich zu präsentieren.¹⁸⁰ In Heft 8 erschien seine Zeichnung „Der Behälter des Weltalls“ (Abb. 33) unter dem Titel „Behälter der Welt“.¹⁸¹

Die Künstler, deren Werke im Plan abgebildet worden waren, waren dann mit den späteren Mitgliedern und Ausstellern des Art Clubs fast deckungsgleich.

5.3. Der Art Club

1947 entstand die österreichische Sektion des Art Clubs auf Initiative von Gustav Kurt Beck. Beck - 1902 geboren - war ein österreichischer Künstler, der in den Kriegsjahren in Italien lebte und dort mit dem polnischen Künstler Jozef Jaréma 1945 den internationalen Art Club gegründet hatte. Die Zentrale des internationalen Art Clubs war Rom. Sektionen des Art Clubs gab es in Italien, Ägypten, Belgien, Brasilien, Frankreich, Holland, Israel, Südafrika, der Türkei, Uruguay und in Österreich.

Die Geschichte des Art Clubs kann in zwei Phasen gegliedert werden. Die erste Phase reicht von der Gründung bis in die Jahre 1949/1950, es war die Zeit der „Überblicksausstellungen“. Die zweite Phase reichte von 1950 bis 1953, das war die Zeit des „Strohkoffers“ mit den Einzelpräsentationen von Künstlern und der kurzen Zeit der Galerie in der Singerstraße. Von seiner Gründung an bis 1954 organisierte der Art Club auch offizielle internationale Ausstellungen, an denen dann einzelne Mitglieder teilnahmen. Nach der Meinung des Malers und Kunstkritikers Arnulf Neuwirth („Abu Nif“) wurde der Art Club in der ersten Phase aus drei wesentlichen

¹⁷⁹ Zeitschrift „Plan“, Heft 7, 1946, S. 610.

¹⁸⁰ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

¹⁸¹ Zeitschrift „Plan“, Heft 8, 1946, S. 690.

Quellen gespeist: Erstens gab es die Wotruba-Schüler, zweitens die vom Surrealismus inspirierte Gruppe um Edgar Jené. Drittens war es Gustav Kurt Beck und das, was er aus Italien mit nach Österreich brachte, die Kenntnisnahme der internationalen Abstraktion. Das Programm des Art Clubs war, auf einen Nenner gebracht, die Proklamierung des Rechts auf äußerste künstlerische Freiheit.¹⁸² Gütersloh verdeutlichte dieses Recht in seiner Rede zur Eröffnung der ersten Ausstellung am 12. 4. 1947 mit folgendem Zitat von Voltaire: *„Ich mißbillige das aufs Äußerste“, schreibt er [Voltaire] an einen Freund, „was Du gesagt hast, aber ich werde bis in den Tod hinein Dein Recht verteidigen, es zu sagen.“*¹⁸³

Im „Plan“, Heft 12, war vermerkt: *„Am 10. Jänner [1947] fand die Gründungsversammlung der österreichischen Sektion des „Art-Club“ statt, einer internationalen Organisation von bildenden Künstlern und Kunstkritikern (Kunstschriftstellern), die es sich zur Aufgabe macht, den Geist der Brüderlichkeit und Humanität unter den modernen Künstlern zu pflegen und zu vertiefen, mit dem Ziel einer engen geistigen und organisatorischen Zusammenarbeit über die Grenzen hinweg. Der „Art-Club“ wurde 1945 in Rom von dem Polen J. Jarema und dem Österreicher Gustav Beck gegründet. Der italienischen Gruppe gehören Severini, de Chirico, Prampolini, Morandi, Carra, Fazzini u.a. an. Sektionen gibt es bereits in der Schweiz und in Palästina. In Gründung befindet sich der Klub in Paris, Brüssel, Stockholm und Prag. Zum Präsidenten der österreichischen Sektion wurde einstimmig Albert P. Gütersloh gewählt; dem leitenden Ausschuß gehören Gustav Beck, Otto Demus, die Maler Jené und Unger sowie der Bildhauer Fritz Wotruba an. Ihre aktive Mitarbeit haben zugesagt: Otto Basil, Maria Bilger, Ursula Diederich-Schuh, Heinz Leinfellner, Otto Mauer, Arnulf Neuwirth, Rudolf Pointner, Susanne Wenger u.v.a. „Plan“ wird über die Entwicklungen dieser bedeutsamen Organisation laufend berichten.“*¹⁸⁴

Die ersten Gründungsmitglieder waren, neben den im Plan genannten Mitgliedern, der Bildhauer Wander Bertoni, die Maler Hans Fronius, Rudolf Hausner und Kurt Moldovan. Durch Gütersloh kamen Ernst Fuchs, Anton Lehmden und Kurt Janschka

¹⁸² Denk 2003, S. 10-11.

¹⁸³ Breicha 1981, S. 8.

¹⁸⁴ Zeitschrift „Plan“, Heft 12, 1946, S. 991.

zum Art Club. Gütersloh war der Präsident, der mitreißende Vernissagereden hielt, die „Regierungsbank“ besetzten Beck, Unger und Leinfellner.

Zu den Malern und Bildhauern im Art Club stießen auch Musiker wie Uzzi Förster, Joe Zawinul, Friedrich Gulda.

Die erste Ausstellung des Art Clubs war die Vorschau für eine Ausstellung, die dann vom Mai bis Juni 1947 in Rom stattfand. Die Eröffnung dieser Vorschau fand am 12. April 1947 in der Neuen Galerie, I., Grünangergasse 1 statt. Die Eröffnung wurde von Stadtrat Dr. Viktor Matejka vorgenommen. Betreut wurde die Ausstellung durch Frau Dr. Künstler. Gezeigt wurden Bilder von Gütersloh, Beck und Jené, Diederich-Schuh, Fronius, Fuchs, Hausner, Hutter, Janschka, Kolig, Kubin, Moldovan, Neuwirth, Pointner, Szyszkowicz, Wickenburg. Von den Werken der Bildhauer Wotruba, Leinfellner, Bertoni und Ritter wurden nur Fotos gezeigt. Maria Bilger war mit ihren Keramiken vertreten. Diese Ausstellung war die erste Konfrontation der Öffentlichkeit mit der Moderne und löste heftige Reaktionen in den Kreisen der Kritiker und eine Diskussion über den Surrealismus aus. Noch vor der nächsten Ausstellung verließen Edgar Jené und mit ihm einige andere Mitglieder, unter ihnen Arnulf Rainer und Otto Basil den Art Club. Ihre Begründung dafür war, dass die Vereinigung ihren kosmopolitischen Charakter weitgehend eingebüßt habe und nur ein Konkurrenzunternehmen zu anderen Künstlervereinigungen sei. Die nächste Ausstellung des Art Clubs, die 1. Jahresausstellung, fand vom 3. bis 30. 4. 1948 in der Wiener Kunsthalle in I., Zedlitzgasse 6, statt. Gustav K. Beck verstand es, aus dieser Ausstellung eine „Staatsaktion“ zu machen. Das ist bereits in der Einladung zur Ausstellung durch die Nennung der Ehrenmitglieder zu erkennen: U. a. Dr. Otto Benesch – Direktor der graphischen Sammlung Albertina, Dr. Ernst Buschbeck – Kustos am Kunsthistorischen Museum, Franz Theodor Csokor – Präsident des Pen-Clubs, Dozent Dr. Otto Demus – Direktor des Bundesdenkmalamtes, Hofrat Dr. Karl Garzarolli-Turnlackh – Direktor der Österreichischen Galerie, Dozent Dr. Fritz Novotny – Kustos an der Österreichischen Galerie und Hofrat Prof. Dr. Alfred Stix – Generaldirektor der österreichischen Museen.

Es wurden in dieser Ausstellung die ersten Versuche gemacht *„die Gruppe der Jungen, unter ihnen Fuchs, Hausner, Hutter, Janschka und Steinwendner“* gegen die internationalen Maler abzugrenzen und man begab sich ab nun auf die Suche nach einem Namen für diese Gruppe. Jorg Lampe schrieb in seiner Kritik: *„Die eigentliche Bedeutungsmalerei jedoch beginnt mit denen, die man bis dato Surrealisten nannte*

und die sich noch im Vorjahr oft mehr im Ausgefallenen als etwa im Eingefallenen zu tummeln pflegten.“¹⁸⁵ Diese Gruppe der Jungen, erweitert um Brauer und Lehmden, spielte dann sowohl in der Organisation als auch in den Ausstellungen in der gesamten Art Club-Zeit eine wichtige Rolle.

Besonders hilfreich waren auch die internationalen Kontakte und Ausstellungen in Rom, Turin, Mailand und dann auch Paris, an denen die österreichischen Künstler teilnehmen konnten.

In der dritten Art Club-Ausstellung, die am 3. Oktober 1950 in der wieder aufgebauten Secession eröffnet wurde, wurden die Werke internationaler Künstler neben denen österreichischer Künstler ausgestellt. Nun konnte man bereits den Vormarsch der Abstrakten erkennen.¹⁸⁶

1951 wurde Gustav K. Beck von Alfred Schmeller abgelöst. Beck begab sich auf eine längere Studienreise durch die USA, dann gründete er gemeinsam mit Slavi Soucek in Salzburg die Galerie „Kunst der Gegenwart“ und die „Graphische Versuchswerkstätte“.

Alfred Schmeller (1920-1990), Kunsthistoriker, Kulturpublizist und späterer Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts, war einarmig aus dem Krieg zurückgekommen. Er war ein geselliger Mensch, aber auch ein Aufrührer. Im Gegensatz zu Beck, der sich auf Publizität verstanden hat, verstand sich Schmeller auf Popularität. In den Mitteilungen Nr. 7 des Art Clubs fand sich folgende Verlautbarung: *„In der Vollversammlung am 17. April 1951 wurde das leitende Komitee gewählt, dem folgende Mitglieder angehören: Bertoni, Bilger, Gütersloh, Hausner, Hutter, Leinfellner, Moldovan, Schmeller, Unger. Prof. A. P. Gütersloh wurde neuerdings zum Präsidenten gewählt. Der bisherige Vizepräsident, akademischer Maler Gustav Beck, hat in Hinblick auf eine längere Studienreise durch die USA sein Amt zurückgelegt. Mit der Aufgabe des geschäftsführenden Vizepräsidenten wurde Alfred Schmeller, mit der des Finanzreferenten Wolfgang Hutter und mit der des Schriftführers Rudolf Hausner betraut.“* Schmeller war der Meinung, dass es nichts nütze, einmal im Jahr eine Ausstellung zu machen, man begann, ein eigenes Lokal zu suchen.¹⁸⁷ Diese Räume fanden sich unter der Loos-Bar bei der Kärntnerstraße

¹⁸⁵ Habarta 1996, S. 100-105.

¹⁸⁶ Habarta 2003, S. 38.

¹⁸⁷ Habarta 1996, S. 110-112.

im sogenannten Kärntner-Durchgang. Dieses Lokal wurde von den Künstlern selbst adaptiert, die desolaten Wände überzog man mit Strohmatte vom Neusiedlersee. Fritz Wotruba wurde der Namensgeber, als er das Lokal wegen der Strohmatte „Strohkoffer“ nannte. Tagsüber war das Lokal eine Galerie, in der Nacht ein Existenzialistenlokal. Die Eröffnung fand am 15. Dezember 1951 statt, die Eröffnungsansprache hielt Albert Paris Gütersloh. Zugelassen war das Lokal für sechzig Personen, es kamen aber meist sehr viel mehr Besucher. Im Strohkoffer fanden viele Lesungen und Konzerte statt, z. B. von Friedrich Gulda und Gerhard Rühm, neben und vor den Bildern der Künstler.

Groß war der Anteil an Künstlerinnen im Art Club: Maria Bilger, Gerhild Diesner, Greta Freist, Agnes Muthspiel, Helene Palmerio (ab 1952 verheiratet mit Anton Lehmden), Hilda Polsterer, Johanna Schidlo, Ursula Diederich-Schuh und Susanne Wenger.¹⁸⁸

Ernst Fuchs über den Art Club: *„Der Art Club war die erste Organisation moderner Künstler, die Ausstellungen ohne die damals üblichen Jury-Zeremonien organisierte, die uns jungen Leuten wirklich zum Halse heraushingen. Wir konnten überhaupt nicht einsehen, dass man Kunst vor eine Jury bringen muß. Das Wesen der Kunst ist doch spontane Äußerung. Für uns vom surrealistischen Flügel war auch ganz besonders der Umstand wichtig, daß wir in Gütersloh einen Präsidenten hatten, der, wie wir wußten, das Phantastische rückhaltlos förderte. Der Art Club war damit zunächst einmal auch eine Hochburg des Absurden und Surrealen, des Phantastischen, weniger für die Abstraktion, und, in meinen Augen (aber ich glaube, da spreche ich auch im Namen meiner Kollegen Hutter, Hausner, Lehmden und Brauer), dem Dekorativen entgegengesetzt. Das hat sich dann aber in den frühen Fünfziger Jahren verändert. Schon 1951/52 sind so viele dekorative Maler dazugekommen, die mir überhaupt nicht gefallen haben. Aber nicht nur mir, sondern auch dem Lehmden oder Mikl war das zuwider, und wir wollten mit so einem Wust von modischem Zeug, wie es in aller Welt gemalt wird, nichts zu tun haben. Denn wir waren uns schon bewußt, daß hier in Wien nach dem Krieg etwas ganz Besonderes entstanden ist und daß diese Besonderheit auch im Art Club insbesondere verkörpert und vertreten wurde. [...] An und für sich war der Art Club aber ungeheuer wichtig. Er hat uns die Möglichkeiten ins Ausland wenigstens ein wenig eröffnet. Mindestens mit*

¹⁸⁸ Denk 2003, S. 12-14.

Italien und den Leuten dort hat es einigermaßen funktioniert. Das alles war gewiß ein Verdienst Gustav Becks, auch daß sich die Sache solange zusammenhalten konnte. Es gab ja schon von Anfang an fürchterliche interne Streitereien zwischen den Bürokraten und den Künstlern. Und da waren die Surrealisten die unbürokratischsten Leute, die man sich nur vorstellen kann.“ 1951 spaltete sich Ernst Fuchs mit der Gründung der „Hundsgruppe“ vom Art Club ab.¹⁸⁹

Der Strohkoffer existierte fünfzehn Monate – vom Dezember 1951 bis Februar 1953. Die erste und die letzte Ausstellung war Friedensreich Hundertwasser gewidmet, der so zweimal im Art Club ausgestellt hatte, im Jänner 1952 und im Jänner und Februar 1953. Nach Aufgabe des Strohkoffers übersiedelte der Art Club für ein halbes Jahr in einen Galerieraum über dem Dom-Cafe in der Singerstraße. Wegen ihres sterilen Ambientes wurde diese Galerie, die nun über kein „Nachtleben“ mehr verfügte, nicht angenommen und nach einem knappen halben Jahr wieder geschlossen. Wieland Schmied, Kunsthistoriker, Kunstkritiker, später Direktor der Kestner-Gesellschaft in Hannover und Förderer der Wiener Schule des Phantastischen Realismus, zu dieser Zeit noch Jus-Student an der Wiener Universität, Werkstudent beim Sender Rot-Weiß-Rot und angehender Kunstkritiker bei der „Furche“, blickt zurück: *„Der Art Club war für das Wien der frühen Fünfziger Jahre von größter Bedeutung. Es war nicht nur ein Treffpunkt der Kunstszene (soweit es denn eine solche gab), er war auch ein Umschlagplatz der Ideen. [...] Begierig haben wir alles Neue aufgesogen. Wir waren hungrig auf Nachrichten aus anderen Städten und Ländern, nach unbekanntem Texten und Bildern. [...] Man ließ einander nicht nur gelten, man hatte in vielen Fällen auch Sympathie füreinander. Das hing sicher damit zusammen, daß alle – die sogenannten Surrealisten und die kühnen Geometriker, die forcierten Expressiven und die lyrisch Abstrakten, die bedächtigen Modernen und die leidenschaftlich Experimentierenden – in nahezu gleicher Weise auf Widerstand stießen und vom breiten Publikum (Sammler gab es fast keine) entschieden abgelehnt wurden. Der Druck, unter dem die Künstler damals standen, nicht zuletzt die im Art Club versammelten, war enorm. [...] So entstand – trotz aller unvermeidlichen Konflikte, die im Art Club ausbrachen – ein gewisses kameradschaftliches Empfinden, das Gegensätze überbrückte und sie nicht mehr unvereinbar oder unversöhnlich*

¹⁸⁹ Breicha 1981, S. 38-39.

*erscheinen ließ. Ich habe später ein solches Miteinander unterschiedlichster Künstler nicht mehr erlebt.*¹⁹⁰

Man kann heute nicht mehr genau feststellen, wer wirklich Mitglied beim Art Club war, es nahmen an den Ausstellungen auch Nichtmitglieder teil. Vorhanden ist noch eine - teilweise von Alfred Schmeller handschriftlich in einem Notizbuch verfasste - Liste aus dem Jahre 1952.¹⁹¹ Auch über das Datum der Vereinsauflösung besteht keine Einigkeit. Habarta gibt 1996¹⁹² und 2001¹⁹³ an, dass der Verein 1963 im „Gasthaus zum eisernen Hut“ im 3. Bezirk aufgelöst wurde, 2003¹⁹⁴ meint er, dieses Ereignis hätte 1959 stattgefunden. Das Jahr 1959 erscheint plausibel, da die Verlautbarung über die Vereinsauflösung am 3. 7. 1960 in der amtlichen „Wiener Zeitung“ erschien.¹⁹⁵ Uneinigkeit besteht auch über die Art und Weise, wie man auseinanderging. Mikl und Hausner erinnerten sich, man wäre mit theatralischem Krach und Handgreiflichkeiten auseinander gegangen.¹⁹⁶ Schmeller schreibt, es wäre 1959 ein schönes Heurigenfest gewesen, mit dem man sich vom Art Club verabschiedet habe.¹⁹⁷ Er erinnert sich – im Gegensatz zu Habarta - an einen Heurigen in Grinzing, „den ich heute nicht mehr finde.“¹⁹⁸ Wahrscheinlich meinte er die Gastwirtschaft „Zur eisernen Hand“ am Kahlenberg.

Zur Zeit der Auflösung des Art Clubs verfügten viele der Künstler schon über eine ausreichende ökonomische Basis. Seit 1954 gab es die von Monsignore Otto Mauer gegründete Galerie „St. Stephan“¹⁹⁹ u.a. eine Plattform für die Abstrakten, in der aber

¹⁹⁰ Schmied 2003, S. 19-20.

¹⁹¹ Kat. Ausst., Krems 2003, S. 140-141.

¹⁹² Habarta 1996, S. 129.

¹⁹³ Habarta 2001, S. 100.

¹⁹⁴ Habarta 2003, S. 77.

¹⁹⁵ Kat. Ausst., Krems 2003, S. 147.

¹⁹⁶ Habarta 1996, S. 130.

¹⁹⁷ Schmeller 1981, S. 33.

¹⁹⁸ Breicha 1981, S. 124.

¹⁹⁹ Seit 1963 heißt die Galerie auf Drängen des Erzbischöflichen Ordinariats „Galerie nächst St. Stephan“, vgl. Habarta 1996, S. 307.

auch Ernst Fuchs ausstellte. 1960 wurde von Johann Fruhmann und Christa Hauer die „Galerie im Griechenbeisl“ eröffnet. Ernst Fuchs gründete 1958 die „Galerie Fuchs“ im 6. Bezirk in der Millöckergasse 4. Sie entstand in den Räumen des Altwarenladens seines Vaters, der am 8. Juni 1958 verstarb.²⁰⁰

6. Die Werke von Ernst Fuchs nach dem Eintritt in Akademie 1945 und sein weiterer Lebensweg

6.1. Das Jahr 1945

6.1.1. Giganten, erste Hinweise auf das Einhorn, das fehlende Auge

Die Serie der „**Giganten**“, die Ernst Fuchs im Sommer 1945 begann (**Abb. 18**), wird von ihm auch nach dem Eintritt in die Akademie fortgeführt, es entstehen in diesem Zyklus bis Ende 1945 noch einige Zeichnungen von Gigantenköpfen und -figuren. So wird auch das **Portrait seines Lehrers Alois Schimann (Abb. 7)** in diesem Stil gezeichnet. Mit wenigen, durch Schattierungen herausgearbeiteten Linien werden Kopf und Gesicht angelegt. Besonders betont werden mit kräftigen Strichen die Stirnfalten, die dichten Augenbrauen und die tiefen Falten, die das Gesicht charakterisieren. Der grotesk-gigantische Eindruck des Kopfes entsteht besonders durch das ausgeprägte Kinn und die Kinnlade und wird durch die mit Kreisen angedeuteten Bartstoppeln noch verstärkt. Diese Art, Bartstoppeln darzustellen, erinnert an frühe Comic-Figuren.

Im Zuge dieser Umformung von Figuren, und besonders von Köpfen, entsteht im August 1945 die Zeichnung „**Jünglingskopf im Profil mit geschlossenen Augen, Stirn gewölbt (wie ein Einhorn)**“ (**Abb. 34**), die bereits auf das Einhorn hinweist, eine für Ernst Fuchs künftig sehr wichtige Thematik. Das Einhorn gewinnt in seinen verschiedenen Stadien und Bedeutungen von Beginn der Fünfzigerjahre an große symbolische Bedeutung und scheint dann über „das Furchtbare“ in den Werken von Ernst Fuchs zu triumphieren. 1950 bis 1952 wird der „Einhorn-Zyklus“ entstehen. Ernst Fuchs sieht in der vorliegenden Kopfstudie das Idealbild eines jungen menschlichen Einhorns und erklärt die vordringende Stirne als „*Beule der*

²⁰⁰ Sterbeurkunde Maximilian Fuchs, Ernst Fuchs-Archiv.

Imagination der nach innen starrenden Augen“.²⁰¹ Diese Thematik „bedrängt“ Ernst Fuchs weiter, als ihm „*zwanghaft bewusst*“ wird, dass alle **Portraits**, die er von **Inge Pace** anfertigt, nur ein Auge zeigen (**Abb. 35**). „*Dadurch wird sie zum Einhorn, zum Rätsel.*“ Er konnte in diesen Kopfstudien das fehlende Auge nicht zeichnen, da ihn „*ein bis heute unerklärlicher Zwang daran hinderte*“. Fuchs hielt das nicht vorhandene Auge für einen Fehler, Albert Paris Gütersloh riet ihm: „*Lassen Sie sich treiben, fragen Sie nichts.*“²⁰² Dieses Phänomen des oft erst viel späteren Erkennens von Zeichen in seinen Bildern sollte Ernst Fuchs noch oft erleben, es betont das Visionäre und Prophetische seiner Kunst, manches aber blieb selbst für ihn bis heute rätselhaft. An den Stadien der Entwicklung seiner Kopfstudien zum Einhorn ist zu erkennen, dass dieses Motiv von Ernst Fuchs offensichtlich nicht bewusst angestrebt wurde.

Fuchs sieht in dem „fehlenden Auge“ bei Inge Pace, neben der Verwandlung zum Einhorn, rückblickend auch eine verdrängte Angst, die durch eine starke Verletzung in seiner Kindheit entstanden ist.²⁰³ Er wurde als Kind beim Spielen von einem Buben mit einem spitzen Holzpfeil ins rechte Auge – sein „Schau-Auge“ - gestochen. „*Es war das grässlichste Erlebnis, das ich je hatte. Damals habe ich unter den wüstesten Schmerzen, die ich je empfand, gelitten. Oh, mein Gott, damals war der Tag X – des Samson – in meinem Leben. [...] Der hölzerne Speiß drang neben dem Sehloch in die Pupille ein bis in den Augapfel – ich fuhr zurück, und ein Span blieb in der Wunde.*“ Glücklicherweise konnte sein Auge gerettet werden. Ernst Fuchs wird an dieses Erlebnis immer durch einen kleinen grauen Fleck erinnert, der stets im Blickfeld seines rechten Auges schwimmt. Der Hinweis auf Samson in der Erzählung von Ernst Fuchs bezieht sich auch auf ein Erlebnis, das er kurz zuvor hatte: Er bekam Kopfläuse. Um sie loszuwerden, wurde sein Kopf mit Petroleum eingerieben, das auf seiner Kopfhaut brannte. Als diese Prozedur nicht half, wurden ihm seine roten Locken abgeschoren. „*Ohne es zu wissen, fühlte ich die Schmach des kahlen Samson, ohne zu wissen, was ein Nasir ist, fühlte ich mich eines Zeichens beraubt,*

²⁰¹ Fuchs 1977, S. 30.

²⁰² Fuchs 1977, S. 33.

²⁰³ Ernst Fuchs, Lesung im Belvedere am 25. 6. 2008, niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

*des glänzenden Zeichens meiner roten Locken.*²⁰⁴ Fuchs sieht hier eine Parallele zur Geschichte Samsons, in der nach der Schur des Haupthaars eine Blindung folgte. In den Jahren 1962 und 1963 wird Ernst Fuchs am Graphikzyklus „Samson“ arbeiten, der aus zwanzig Radierungen besteht.

6.1.2. Selbstportrait

Ein weiteres **Selbstportrait** von Ernst Fuchs entsteht im Dezember 1945 (**Abb. 27**). Dieses Bild wird von Ernst Fuchs über der Signatur mit dem Davidstern versehen (vgl. Punkt 4.6., Seite 56). Im Darstellungsmodus ist es vergleichbar mit dem im April 1945 entstandenen **Portrait seiner Großmutter (Abb. 22)**. Auch hier dominieren die starken hell-dunkel Kontraste, nun aber erreicht Fuchs durch den dunklen Hintergrund hinter seinem Gesicht und die Andeutung eines helleren Teiles rechts Tiefenräumlichkeit. Wieder bildet sich Fuchs mit eindringlich-kritischem Blick ab, nun aber sieht er den Betrachter direkt an (**vgl. „Erstes Selbstportrait“, Abb. 23**). Dieser Gesichtstypus - das lange schmale Gesicht, die ausdrucksvollen Augen, die überlange Nase und die geschwungenen Lippen – ist ab nun oft in den Werken von Ernst Fuchs zu finden.

6.1.3. Der Apokalypse-Zyklus

Im Dezember 1945, einem überaus schaffensreichen Monat, entsteht der Apokalypse-Zyklus. Die Apokalypse wird ein für die Kunst von Ernst Fuchs sehr wichtiges Thema, 1989 wird er seine Arbeit in der Apokalypse-Kapelle in Klagenfurt aufnehmen, zwischen 1993 und 1997 werden 12 großformatige Ölbilder zum Apokalypse-Zyklus entstehen. Die Zeichnungen des Apokalypse-Zyklus im Jahre 1945 tragen folgende Titel: „**Engel und Dämon**“ (**Abb. 36**), „Kreuzigung“, „Die apokalyptischen Reiter“, „Auferstehung und Triumph Christi“, „Die Blume des Bösen“ und „Engel Verdürstenden tränkend, auch Körper und Seele“.

Die Blätter, die „in zwei oder drei Tagen allesamt wie ein Spiel entstanden sind, haben eine Ähnlichkeit mit den Werken William Blakes und mit manchen Zeichnungen, wie sie von Medien gefertigt sind, wenn sie in Trance sind. Ich hatte solche Zeichnungen noch nie gesehen und wußte auch nichts von Trance – mit meinen fünfzehn Jahren war ich ein ganz ungebildeter Bursche; nur auf Zeichnen

²⁰⁴ Fuchs 1967, S. 9-10.

und Malen versessen, arbeitete ich pausenlos. Der Zustand während des Zeichnens war ein wacher – das weiß ich ganz genau -, doch eine Leichtigkeit, eine schriftliche Sicherheit der Linie entfloß mir, die mich selbst erstaunte. Es war ein Zusammenklang von Thema und Ausdruck, der mich sehr glücklich machte. Damals glaube ich, hat sich ein erstes Mal, ohne den Spiegel des Bewußtseins erzittern zu lassen, der verschollene Stil geregt – weil ein Thema ihn aus der Tiefe gerufen hatte, das mit seinem Wesen identisch ist: „Engel und Dämon“; diese Zeichnung steht als Schlüssel am Anfang meiner Kunst.²⁰⁵

Die Kunst **William Blakes (Abb. 37)** bezeichnet Ernst Fuchs 1966 in seinem Buch „Architectura Caelestis, die Bilder des verschollenen Stils“, einem Stil, in dem er sich wiedererkennt, als typisch für den verschollenen Stil, weil die Kunst Blakes eine mediale, eine „seherische“ Kunst ist. Auch der Jugendstil sei ein Teil des verschollenen Stils.²⁰⁶ Eine Ähnlichkeit mit dem Jugendstil ist in dem Blatt „**Engel und Dämon**“ (**Abb. 36**) unverkennbar, man kann auch die Vorliebe für die Symmetrie, die für Ernst Fuchs mit seiner Vorliebe für den Doppeladler begann, sehen. Fuchs gestaltet die Zeichnungen des Apokalypse-Zyklus flächenhaft-dekorativ. Die Figuren werden mit wenigen zarten Strichen aufgebaut, Schattierungen fehlen. Der mit seinem Kopf und den Händen das Bild einrahmende Engel scheint den leblos unter ihm liegenden Dämon besiegt zu haben.

Ab Mitte der Sechzigerjahre wird die Darstellung von Engeln, besonders der Cherubim, ein wichtiges Thema im Schaffen von Ernst Fuchs.

Ernst Fuchs hatte in dieser kurzen Zeit, in welcher der Zyklus entstanden war, erkannt, dass die Phantasie einen Künstler völlig einnehmen und sich untertan machen kann, indem sie ihn mit unbegreiflichen Bildern überschwemmt.²⁰⁷ *„Es zeigt die Fülle des bewahrten [...] Materials die Heftigkeit dieses ersten Ausbruches meiner „phantastischen Ader“. Durch diese Zeichnungen entfernte ich mich rasch von meinen ersten Vorbildern und tauchte ein in die mir noch unbekanntten Gründe meiner Phantasie. Gleichzeitig begann ich auch, an der Akribie meiner*

²⁰⁵ Fuchs 1966, S. 163.

²⁰⁶ Fuchs 1966, S. 147.

²⁰⁷ Fuchs 1977, S. 41.

Ausdrucksmittel zu arbeiten. Der Einfluss der spätgotischen Meister, besonders des Matthias Grünewald, wurde stärker und verhalf mir im Verein mit dem Eindruck, den Picassos Monstren auf mich machten, zu einem Blickpunkt auf das Surreale, das ich noch im Verlauf des Jahres 1946 kennenlernen sollte.“²⁰⁸

6.1.4. Kreuzigung und Selbstportrait mit Inge neben dem Kreuz

Als Zeichen der Beziehung zu Inge Pace entsteht zwischen den letzten Tagen des Jahres 1945 und den ersten Neujahrstagen 1946 das erste großformatige Ölbild **„Kreuzigung und Selbstportrait mit Inge neben dem Kreuz“ (Abb. 38)**. Ernst Fuchs liest zu dieser Zeit viel in den Büchern der Propheten, in den Evangelien und der Apokalypse. Mit Inge Pace besucht er die Predigten von Pater Diego Götz und Otto Mauer in der Jesuitenkirche. Es ist aber auch die Zeit, von der Ernst Fuchs meint: *„Der Versucher tritt in mein Leben“²⁰⁹* und *„Das Weihnachtsfest kam näher, die Gestalt des Jesus von Nazareth trat aus der klirrenden Kälte in mein erhitztes Gemüt.“²¹⁰* Er stand zu dieser Zeit, wie noch so oft in seinem Leben, im Spannungsfeld zwischen Erotik und Religion.

Das riesige Tafelbild – *„ohne jede technische Kenntnisse in einer Nacht hingemalt, Bild der Agonie des Herrn“* entstand auf der Geschäftstafel eines Installateurs, die Ernst Fuchs an der noch stehen gebliebenen Hauswand eines zerbombten Hauses in der Johann-Strauß-Gasse entdeckt hatte. Ernst Fuchs erinnert sich, dass sich auf der Reklametafel die Worte „Gas“, „Wasser“, „Osram“ und „Tungsram“ befunden haben. Die Idee zur Verwendung der Tafel hatte Kurt Steinwendner, sein Kollege an der Akademie. Steinwendner half Ernst Fuchs beim Abtransport der Tafel in der Nacht, ein riskantes Unterfangen, da in dem russisch besetzten Bezirk nächtliches Ausgehverbot herrschte.²¹¹

Man kann *„unter der hastig aufgetragenen Grundierung“* noch heute in der Höhe des Kopfes Christi leicht reliefartig hervorgehoben das Wort „WASSER“ – auf den Kopf gestellt, von rechts nach links - lesen. Darüber erkennt man - ebenso auf den Kopf

²⁰⁸ Fuchs 1977, S. 35-36.

²⁰⁹ Fuchs 2001, S. 22.

²¹⁰ Fuchs 2001, S. 17.

²¹¹ Gespräch mit Ernst Fuchs am 30. 9. 2008.

gestellt - die von dem Wort „Gas“ verbliebenen Buchstaben A und S. Durch die schnelle Malweise trieb der Kreidegrund immer wieder Blasen und Ernst Fuchs meint, dass diese Tafel zur pflegebedürftigen Reliquie seines Lebens wurde.²¹²

Das Bild wird durch das Kreuz in zwei Teile geteilt und wird - auch durch den farblichen Ausdruck - vom Körper des dornengekrönten, am Kreuze leidenden Christus dominiert. Durch den dunklen Hintergrund werden das helle Fleisch und der blutige Körper Christi besonders stark herausgehoben. Man erkennt in der Darstellung der weißen Arme, dass kein Blut mehr in ihnen sein kann. Das Geschlecht Christi, verdeckt durch leuchtendes – mit der Farbe des Blutes korrespondierendes – Rot, wurde nicht endgültig ausgeführt. Seine Handflächen sind bereits durch das Gewicht seines Körpers eingerissen, die Füße scheinen nicht mit Nägeln ans Holz fixiert zu sein. Dadurch kann sich Christus mit seinem Fuß vom Kreuz abdrücken und er bildet mit seinem Körper – von den krallenartig verkrümmten Händen bis zu seinem Knie - eine Diagonale, die das Bild durchschneidet. An die rechte Seite des Gekreuzigten, an die Stelle, die Johannes und Maria vorbehalten ist, setzte Ernst Fuchs sein Selbstportrait. Mit seinen überlang dargestellten Fingern zeigt er auf das unvollendet gebliebene Abbild von Inge Pace. Auf der anderen Seite des Kreuzes erkennt man das Abbild einer dornengekrönten, leidenden Gestalt. Es ist Christus, der zu seiner Kreuzigung schreitet, in der Hand ein Schilfrohr, ein Verweis auf die Bibelstelle Matthäus 27, 28 – 29: „...flochten eine Krone aus Dornen, setzten sie ihm auf und gaben ihm ein Rohr in seine Rechte.“²¹³ In der farblichen Gestaltung, durch das Rot des Blutes Christi, das auch im Gesicht von Ernst Fuchs und Teilen der unvollendeten Inge Pace zu erkennen ist, im Grün des Gewandes von Ernst Fuchs, das in der Dornenkrone und im Kreuzbalken wiederkehrt, setzt Ernst Fuchs die Darstellung der Kreuzigung und die Präsenz von Fuchs und Pace in eine BewusstseinsEbene. Der bereits gegangene Weg Christi zur Kreuzigung, der rechts gezeigt wird, wird schon durch die dunkle Farbigkeit des Gesichtes, die rote Dornenkrone und das Blaugrün der Arme, das in diesem Bild nur noch in der Mondsichel angewendet wird, in eine andere zeitliche Ebene gesetzt.

²¹² Typoskript 2001, unveröffentlicht, Fortsetzung der Erinnerungen von Ernst Fuchs, Ernst Fuchs Archiv, Pkt. 254.

²¹³ Gespräch mit Ernst Fuchs am 30. 9. 2008.

Die überlangen Finger von Fuchs im Selbstportrait verweisen auf die Kunst von **Egon Schiele (Abb. 39)**. Es war die Zeit, in der Ernst Fuchs die Kunst von Klimt und Schiele an der Akademie propagieren wollte (vgl. auch Punkt 4.6., S. 56).

Man sieht in diesem Bild aber auch, dass Ernst Fuchs zu dieser Zeit das Werk Grünewalds, besonders aber Abbildungen des **Isenheimer Altars (Abb. 40)**, kennengelernt hatte. Auch dort wird die Kreuzigung vor einen dunklen Hintergrund gesetzt. Die heute erkennbare Farbigkeit des Körpers Christi bei Grünewald scheint wesentlich zurückgenommener als die expressivere Farbgebung bei Fuchs. Besonders das zur Seite geneigte Haupt und der geöffnete Mund Christi im Bild von Fuchs zeigen in der Ausformung Anklänge an das Werk von Grünewald, ebenso die gekrümmten, krallenartigen Finger Christi. Auch Fuchs zeigt den auffällig gewölbten Querbalken des Kreuzes, im Unterschied zu Grünewald ist er vor dem senkrechten Teil des Kreuzes angeschlagen.

Dieses Bild ist – besonders durch seine Farbigkeit und die Darstellung des sich schmerzvoll krümmenden Christus - ein Beispiel für die expressionistische Phase, in der sich Fuchs zu dieser Zeit befindet.

Noch heute meint Ernst Fuchs zu diesem Bild: *„Ein schreckliches, ein erschreckendes Bild. Seine Kundmachung ein Wagnis, das aus der schmerzreichen Zeit apokalyptischer Katastrophen her sich selbst erklärt und das allen Menschen, in der Sehnsucht nach Verklärung als Stein des Anstoßes auf dem Weg zur Seligkeit zum Stolperstein werden könnte – jedem, der meint, den Spannungen des Hell-Dunkels dieser Welt entkommen zu können. [...] Dieses schreckliche Bild war die Reliquie einer Vergangenheit, von der ich manchmal meinte, ich hätte sie nicht erlebt, aber auch nicht überlebt – denn mir war bewusst, dass ich schon mehrfach „ein anderer“ geworden war. Auf dem Weg des sehr Jungen, Ahnungsvollen, über den Gepeinigten, Suchenden, Fragenden, Enttäuschten, zum Bekehrten – ein Saulus-Paulus – hatte ich so manchen Tod, als Wiedergeburt in ein neues, unerwartetes und doch ersehntes Leben durchgemacht.“*²¹⁴

Ernst Fuchs und Inge Pace mussten sich kurze Zeit später trennen. Ihr Vater hatte seiner damals fünfundzwanzigjährigen Tochter Hausarrest verordnet und den

²¹⁴ Typoskript 2001, unveröffentlicht, Fortsetzung der Erinnerungen von Ernst Fuchs, Ernst Fuchs Archiv, Pkt. 254.

Besuch der Akademie verboten. Sie wurde in Graz vor Ernst Fuchs versteckt. Nach ihrer Trennung sahen sie sich nicht wieder.²¹⁵

Ernst Fuchs befasste sich noch etwa bis zum März 1946 mit der Passion Christi und es entstanden Zeichnungen, die *„viele als beängstigend empfinden oder gar als Verhöhnung Christi. Für mich war um diese Zeit die Gestalt Jesu nicht unbedingt der Sohn Gottes, der die Welt erlöst hat, sondern vielmehr ein Mensch oder besser gesagt: der Mensch schlechthin, der optimale, der „ideale“ Mensch. Sein Schicksal war für mich das bewegendste Schicksal, das mir in den Büchern, die ich bis zu jenen Jahren gelesen hatte, begegnet war. Selbstverständlich: aus dem verheerenden Krieg kommend! Als junger Bursche, ich war damals fünfzehn Jahre alt, hat mich das erlebte Desaster der Menschen und ihrer Welt unmittelbar erschüttert, und wahrscheinlich – das ist die einzige Erklärung, die ich selber dafür finden kann – war diese Malerei eine Art Nachgeburt des Schreckens und eine Frage nach der Möglichkeit einer Erlösung durch etwas anderes, einen anderen.“*²¹⁶

6.1.5. Die Zyklen, der Hang zum „Bilderbuch“

An dem Apokalypse-Zyklus und dem Ende 1945/Anfang 1946 entstehenden Zyklus „Kataklysmen“ kann man bereits die Neigung von Ernst Fuchs erkennen, sich zyklisch auszudrücken. Ernst Fuchs bezeichnet es als den Hang, *„ein Bilderbuch zu machen“*, der aus der Liebe zum Buch mit Bildern kommt.²¹⁷ Diese Liebe zu den Büchern nahm in der Zeit seiner ersten starken Kunsteindrücke durch die Bücher auf dem Altwarenagerplatz seines Vaters ihren Anfang.

6.1.6. Erste Versuche in der Druckgraphik, Holzschnitte und Linolschnitte

Die ersten Versuche zur Herstellung von Druckgraphik standen in Verbindung mit der Liebe zum „Bilderbuch“ und fanden im Winter 1945/46 statt. Da zu dieser Zeit großer Mangel an Material herrschte, war es sehr schwierig, geeignetes Holz für einen

²¹⁵ Fuchs 2001, S. 24.

²¹⁶ Schurian 1978, S. 49.

²¹⁷ Fuchs 1967, S. 13.

Holzschnitt zu bekommen, auch konnte niemand Ernst Fuchs sagen, welche Art von Holz besonders geeignet sei. Er hatte einige Abzüge von Holzschnitten auf feinem, dünnem Orientpapier gesehen, in matter, dünnflüssiger Farbe gedruckt, die ihn beeindruckt hatten. Durch das Studium der Holzschnitte von Munch hatte Fuchs erkannt, dass man durch das Mitdrucken der Maserung des Holzes den harten Schwarz-Weiß-Kontrast mildern könne. Zu dieser Zeit befand sich Ernst Fuchs im Banne der Kunst der deutschen Expressionisten und der **Holzschnitte von Max Pechstein (Abb. 41)**, die er schon als Kind in einem Artikel über die entartete Kunst gesehen hatte. Nun hatte er in der Bibliothek der Akademie die Buchreihe „Junge Kunst“ entdeckt, die in den Zwanzigerjahren erschienen war. Diesen Büchern konnte er entnehmen, welche große Rolle der Holzschnitt in den Werken fast aller Expressionisten spielte. Kurze Zeit später zeigte ihm Inge Pace einen Linolschnitt, den sie hergestellt hatte, und schenkte ihm eine kleine Tafel dicken Linoleums.²¹⁸ Im Laufe des Winters entstanden zwei Holzschnitte und zwei Linolschnitte, die Ernst Fuchs als misslungen und als unbedeutende Versuche innerhalb der anderen Bilder, die damals entstanden sind, bezeichnet. Es waren grob geschnittene Platten, im Stile seiner zu dieser Zeit dem Expressionismus verbundenen Ausdrucksweise – **„Jüngling“ (Abb. 42) und „Mutter und Kind“ (Abb. 43)**. Mit einem Taschenmesser konnte Fuchs technisch nur sehr dürftig arbeiten. Da er sich im Laufe des Frühjahrs 1946 unter der zunehmenden Faszination durch visionäre Themen von der groben, eher schwerfälligen Darstellungsweise der Expressionisten abwandte, war ein Grund mehr gegeben, diese ersten Versuche im Holz- und Linolschnitt nicht wieder aufzugreifen.²¹⁹

6.2. Das Jahr 1946

6.2.1. Das Jahr 1946 aus der Sicht von Ernst Fuchs

Rückblickend meint Ernst Fuchs: *„Mir wurde schon 1946 klar, daß ich ein geborener Symbolist war. Mein Interesse an Experimenten war übergroß. Technisch wie formal gab es nichts, was ich an Einflüssen nicht in mich aufgenommen und durchgemacht hätte.“*²²⁰ Er erinnert sich auch: *„Er [Albert Paris Gütersloh] wußte sicher längst, daß*

²¹⁸ Fuchs 1967, S. 13.

²¹⁹ Haider 2003, S. 58.

²²⁰ Fuchs 2001, S. 12.

ich ein Surrealist war, obwohl er selbst für diesen Typus des Künstlers die Bezeichnung „Phantasmagoriker“ bevorzugte.“²²¹

6.2.2. Der Kataklysmen-Zyklus

Das Ende 1945 begonnene und Anfang 1946 beendete Werk „Kataklysmen“ ist ein phantastisch-religiöser Zyklus im expressionistischen Stil. Fuchs bezeichnet dieses Werk als sein erstes expressionistisch geprägtes, phantastisches, drehbuchartiges Werk.²²²

Ernst Fuchs konnte kein großformatiges und dickes Linoleum beschaffen, da man die Produktion dieses Materials während des Krieges hatte aufgeben müssen. Daher machte er mit Tusche und Pinsel Zeichnungen in der „richtigen“ Größe. Diese wollte er, sobald er Linoleum oder gutes Holz beschaffen könne, darauf kaschieren, um dann die weißen Felder herauszuschneiden. Das hatte er gehört, genaue Informationen über die Technik habe es an der Akademie in dieser Zeit nicht gegeben. Erst 1967 wurde dann der Kataklysmenzyklus in Linoleum geschnitten.²²³

Die zwölf Zeichnungen tragen folgende Titel: „Der Zeuge“, „Johannes der Täufer“, **„Atomforscher“ (Abb. 44)**, **„Entzweiung im Untergang“ (Abb. 45)**, „Gehängt von oben“, „Selbst mit dem Verführer auf dem Heldenfriedhof“, „Adam und Eva“, „Liebespaar“, „Sebastian“, „Die Badenden“, „Kriegsgott“, „Selbstportrait II“.

Das Thema gibt Fuchs mit dem Titel Kataklysmen – Katastrophen vor. Es werden nun neben religiösen Inhalten auch die persönliche Situation und Erlebnisse des Krieges verarbeitet. Der Titel **„Atomforscher“ (Abb. 44)** weist auf das aktuelle Tagesgeschehen hin. Dieses Blatt gibt auch bereits mit dem frutzenartigen Gesicht im oberen Teil Hinweise auf kommende phantastische Bildinhalte. Es ist hier wieder der bereits in Punkt 6.1.2., S. 70, beschriebene Gesichtstypus genau zu erkennen.

Das Blatt **„Entzweiung im Untergang“ (Abb. 45)** zeigt die persönliche Situation von Ernst Fuchs. Zwischen Mann und Frau kniet der Betende, abgewandt von der Frau. Die linke Hand des Mannes scheint mit widerstrebenden Fingern auf das Geschlecht der Frau zu deuten. Im Hintergrund – zwischen seinen Beinen – erkennt man

²²¹ Fuchs 1977, S. 37-38.

²²² Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 52.

²²³ Fuchs 1967, S. 13.

Golgotha. Die Welt des modernen Menschen, der zum Himmel und ins Weltall strebt, versinnbildlichen Sonne und Mond. Die Hochhäuser auf der linken Seite geben bereits einen Hinweis auf ein Motiv, das öfters in dem Zyklus „Die Stadt“, der ebenfalls 1946 entsteht, zu erkennen sein wird. Die Züge des Gesichtes der Frau erinnern Ernst Fuchs an seine Mutter. *„Mir unbewusst ist es hier aufgetaucht.“*²²⁴ Besonders dynamisch wird das Bild durch die von der Sonne und dem Mond ausgehenden Strahlen, die einerseits die Biegung in der Gestalt des Mannes unterstützen, ihr andererseits aber auch entgegenstehen. Unruhig wirkt das Werk auch durch die Perspektive, aus der die Hochhäuser zu sehen sind.

Die Darstellung der gelängten Figur des Mannes wird, wie auch der schon beschriebene Gesichtstypus (vgl. auch Punkt 6.1.2., S. 70), typisch für die Darstellung der männlichen Körper in der Kunst von Ernst Fuchs. Der gelängte Frauenkörper jedoch wird in den zukünftigen Bildern von Ernst Fuchs – meist ab der Hüfte – einer fast deformierenden Breitenstreckung unterworfen.

Obwohl Albert Paris Gütersloh seine Schüler durch seine Werke nicht beeinflussen wollte, erkennt man in der Darstellung von Ernst Fuchs – neben ihrer Akribie – auch die Bewegtheit der Figuren in den Werken von **Gütersloh (Abb. 46)**.

6.2.3. Monstren, Grotresken, kubistische Motive, aber auch Portraitstudien „nach der Natur“

Die im Jahr 1945 entstandenen Giganten werden 1946 von den Monstren abgelöst. Der Zyklus „Monstren“ umfasste rund 30 Zeichnungen, von denen viele heute leider nicht mehr erhalten sind. Ernst Fuchs wird das Thema Monstren und Grotresken auch noch – parallel zu seinen vorwiegend surrealistisch-phantastisch geprägten Bildern – bis in das Jahr 1947 beschäftigen. Diese Ungeheuer wurden für ihn die Wegweiser in die Phantastik, führten ihn aber auch kurze Zeit in die Abstraktion.

Die Zeichnung **„Kopffüßler-Monster“ (Abb. 47)** vom 28. 4. 1946 zeigt den großen Einfluss von Picasso - besonders seines Werkes **„Guernica“** - unter dem Ernst Fuchs zu dieser Zeit stand **(Abb. 48)**. *„Ich habe Picassos Monstren in einer Zeitschrift abgebildet gesehen und bei ihrem Anblick bricht alle Phantastik vehement*

²²⁴ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 52.

*aus mir hervor.*²²⁵ Auch durch die Skulpturen von Henry Moore wurde die damalige Neigung von Fuchs zur „dramatischen Groteske“ vertieft.²²⁶

Zu dieser Zeit hatte Fuchs noch keine farbigen Reproduktionen der Werke von Picasso kennengelernt: *„Bei Hausner war damals eine Picasso-Phase, die mir so seltsam vorgekommen ist, weil die Bilder so gut gemalt waren. Ich hatte mit Farben noch gar nichts gemacht und damals 1946 auch gerade Kohlezeichnungen, eine Reihe picasso'esker Zeichnungen begonnen. Mich hat interessiert, wie Hausner das malt. Ich hatte von Picasso nur Schwarzweiß-Reproduktionen gekannt und konnte mir gar nicht vorstellen, wie das in Farbe aussieht und die Interpretation Hausners in Farbe hat mir sehr gut gefallen. Später, als ich die ersten Picassos im Original sah, wußte ich, daß Hausners gebrochene Farben richtig waren. Ich habe mir das in bunten Farben, rot, blau, grün, gelb, vorgestellt, falsch, entsetzlich.“*²²⁷

1946 entstehen mehrere Werke von Ernst Fuchs, die eindeutige kubistische Züge tragen. Beispiele dafür sind die Bilder **„Stürzender Kopf“ (Abb. 49)** und **„Kubistischer Querkopf“ (Abb. 50)**. In beiden Bildern arbeitet Fuchs mit der Formensprache des analytischen Kubismus. Er „zerlegt“ die Gesichter so, dass sie aus verschiedenen Blickwinkeln gesehen werden können. Die Unterteilung und Formgebung erreicht er durch schwarze Felder und Linien. Die dadurch entstehenden Felder füllt er mit kräftigen Farben und erreicht Plastizität auch durch eine leichte Binnenmodellierung. Im stürzenden Kopf sind - trotz kubistischer Umformung - noch die Hauptdetails der „Fuchsschen Gesichtsausformung“ zu erkennen.

Natürlich arbeitete Ernst Fuchs während der Phasen seiner Umformungen nicht nur in dieser Stilform, sondern wandte auch in diesen Zeiten verschiedene andere Modi an, z. B. bei den Portraitszeichnungen. Er wollte auch in der Phase der Monstren Schönes schaffen. Die Entdeckung von Schönheit in der Kunst war ein Thema, das damals als verpönt galt.²²⁸ Die **„Portrait-Studie“ (Abb. 51)**, die im Mai 1946

²²⁵ Fuchs 1977, S. 60.

²²⁶ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 54.

²²⁷ Habarta 1996, S. 79.

²²⁸ Haider 2003, S. 92.

entsteht, zeichnet er „nach der Natur“ und hebt mit wenigen, genau gesetzten, Federstrichen und Schattierungen die ihm wichtigen Merkmale des Gesichtes hervor.

6.2.4. Abstraktionen

Der Weg über die Verformungen und kubistischen Werke führt Ernst Fuchs nun in die Abstraktion. Es entstehen Werke wie z. B. „**Abstraktion (1)**“ (Abb. 52). Ernst Fuchs hinterlegt den in Blau gehaltenen Hintergrund seines Bildes mit verschiedenen „Lagen“ von Wellenlinien, man scheint verschiedene Formen und Figuren zu erkennen, wie etwa die Figur eines Kindes in der oberen Hälfte des Bildes. Das im unteren Teil des Bildes dunkler werdende Blau geht in Braun über, wie die Andeutung eines Untergrundes, aus dem sich abstrakte Formen - von Ernst Fuchs „**Schwebende Augformationen**“ genannt – erheben.

Im August 1946 malt Ernst Fuchs das Bild „**Möven-Abstraktion**“ (Abb. 53), das sich aus dynamischen Formen zusammensetzt, in denen die Farben Weiß, Rot und Schwarz dominieren und wie scherenschnittartige Motive auf einen einfarbigen Hintergrund gelegt sind.

An diesen Werken ist gut zu erkennen, dass das Phänomen der gegenstandslosen, abstrakten Malerei von Ernst Fuchs in seinem Entwicklungsweg durchaus nicht übersehen wurde. 1977 meint er: *„Mein Widerstand gegen das, was man abstrakte Kunst nennt, war nicht von prinzipieller Art; einige Experimente in dieser Richtung hatte ich ja Anfang 1946 selbst gemacht. In den Gemälden Gustav Klimts sah ich, dass diese Form des Ausdrucks innerhalb eines Gemäldes als gleichsam „musikalische Schrift“ aufgenommen war. Die schwarzen und weißen Rechtecke auf dem Umhang des Mannes im Klimt’schen Kuss, die violetten Kreise in der Kleidung des Mädchens waren eine „gegenstandslose“ Sprache, die innerhalb einer „figuralen“ Komposition ihre musikalische Aussage leistete. Mir schien die Klimt’sche Lösung, noch vor der Geburtsstunde der abstrakten Malerei die gegenstandslose Malerei zu integrieren, als die beste.“*²²⁹

²²⁹ Fuchs 1977, S. 42.

6.2.5. Informationsaustausch

Das Zimmer von Ernst Fuchs in der Johann-Strauß-Gasse wurde ein beliebter Treffpunkt. Es war ein kleiner Raum und Ernst Fuchs meint, dass sein Blick seine Umwelt verwandelte und sich dort Paradiese schuf, wo andere nichts als ein bedürftiges Existenzminimum wahrgenommen hätten.²³⁰

In diesem Raum trafen sich u.a. der Dichter Anton Fuchs, der Chemiker und Philosoph Werner Leinfellner, der Schauspieler Rudolf Wessely und Malerkollegen wie Kurt Steinwendner und Anton Lehmden. Die Zusammenkünfte begannen am späten Nachmittag und zogen sich oft bis in die Morgenstunden hin und *„waren der Umschlagplatz von allem Erdachten, Gemalten, Geschehenen, Gelesenen – sie waren eine Art Marktplatz, dessen Geheimnisse uns alle anzogen und fesselten. So ungezwungen sich unsere Zusammenkünfte auch vollzogen, so war dieser Freundeskreis doch eher einer geheimen Loge zu vergleichen. In ihr vollzog sich die Stillung eines ungeheuren Nachholbedürfnisses, das sich durch die Informationslosigkeit der Kriegsjahre aufgestaut hatte. Jeder von uns brachte einen Fund, eine Neuigkeit, eine Information, ein Bruchstück, ein Fragment, ein Erlebnis mit. Damals haben wir uns einen Überblick über das errungen, was durch die Jahre des Krieges von uns getrennt und ohne unser Wissen entstanden war. Und zugleich begannen sich mein Weltbild und mein Stil in mir zu prägen. Mein Beitrag zu den Gesprächen jener Tage, das, was ich vertrat, war die Macht des Aus-sich-Geratens, der Traum als poetisches Diktat. Paradoxie und Anarchie waren meine absolutistischen Philosopheme. In der Hitze der Diskussion erhellte sich mir zum ersten Mal die Hybris der Paradoxie, und ich kostete von ihrer Macht und Überlegenheit, ja von der erdrückenden Gewalt des Unbewussten, dem Reichtum der Seele. Psyche hatte mich in ihren Griff genommen Ihr Flügelschlag entfachte meine Kräfte, und diese wiederum zogen die Geister an und formten meine Werkstatt zum Elysium und Nabel einer neuen Welt.“*²³¹

Engen Kontakt hatte Ernst Fuchs zu dieser Zeit zu Anton Lehmden, der immer wieder bei ihm wohnte, jeder hatte großes Interesse an der Kunst des anderen. Am Freitag, 20. September 1946 notiert Ernst Fuchs: *„[...] Auch kam Anton Lehmden [am] Vormittag aus Gänserndorf, er erzählte mir, dass er eine Menge Bilder (Skizzen)*

²³⁰ Fuchs 1977, S. 218.

²³¹ Fuchs 1977, S. 37.

*gemacht hätte. Möchte diese gerne sehen. Er sagte, dass er heute bei mir übernachten wolle, möchte morgen mit ihm nach Gänserndorf fahren und seine Arbeiten anschauen.*²³²

6.2.6. André Breton und seine Surrealistischen Manifeste

André Breton (1896-1966) hatte schon als Kind äußersten Widerwillen gegen alle Formen der Dressur und Einengung empfunden, die von der Gesellschaft, der Familie und Schule ausgeübt wurden. Aus diesem Ursprung kann man das fundamentale Aufbegehren von Breton besser verstehen. Diese Einstellung ließ ihn Ausdrucksformen bevorzugen, die weder der individuellen noch einer kollektiven Kontrolle unterworfen sind. Um die Gesellschaftsordnung des Zwanges abzuschaffen, erschien ihm eine gesellschaftliche Revolution unerlässlich.²³³ Ursprünglich war der Surrealismus eine literarische Bewegung, in der bildenden Kunst vertrat der Surrealismus keinen einheitlichen Stil. André Breton als Literat und wichtigster Theoretiker des Surrealismus hatte in seinen Manifesten des Jahres 1924 und 1929 nur sehr cursorisch von der Malerei gesprochen.²³⁴

1924 entstand sein erstes Manifest, in dem sich Breton mit dem Schreiben und den Träumen befasst. Er bezieht sich auf die Wichtigkeit der Träume und glaubt *„an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.*“²³⁵

Das zweite Manifest verfasste Breton 1929. In seinem Vorwort zur Neuauflage dieses Manifestes verweist er richtig darauf, dass man sich die Mühe machen möge, es innerhalb des geistigen Klimas zu betrachten, in dem es entstanden ist, und gibt damit auch eine mögliche Erklärung für die anarchistischen Tendenzen dieser Bewegung. *„Genau um 1930 war es, als die wachen Geister sich über die nahe, unweigerliche Wiederkunft der Weltkatastrophe klar wurden.“* Ein großer Streitpunkt innerhalb dieser Bewegung war auch das Verhältnis zur Politik.

²³² Ernst Fuchs, handschriftliche Notiz vom 20. 9. 1946, unveröffentlicht, Ernst Fuchs-Archiv, PB 41/1-2.

²³³ Pierre 1974, S. 30.

²³⁴ Natter 1995, S. 71.

²³⁵ Breton 1968, S. 18.

In der Malerei wurde für Breton ein unvoreingenommener, nicht von kulturellen Konventionen getrübt Blick auf die Wirklichkeit wichtig. Der Schlüssel zur Wirklichkeit erschien Breton die Sphäre des Traums und des Unbewussten. Die Theorien des Unbewussten und des Traums von Sigmund Freud werden zu Fixpunkten der surrealistischen Kunst. Spontane Traumprotokolle vermittelten – nach der Ansicht von Breton – ungefiltert die Wirklichkeit jenseits der normalen Erfahrungswelt. So begnügte sich Breton nur mit der Poesie des Traumerlebnisses, während Freud durch Traumberichte Aufschluss über seine Patienten gewinnen konnte. Das war das fundamentale Missverständnis zwischen Breton und Freud.

Die in der Literatur der Surrealisten angewandte Methode des „Automatischen Schreibens“ versuchte man auch in Zeichnungen und Gemälden zu praktizieren. Innere Bilder wurden zur direkten oder indirekten Vorlage von Kunstwerken.²³⁶ Dadurch entstand im Surrealismus eine Tendenz zum Unheimlichen und Dunklen und die surrealistische Kunst begann zu irritieren und zu schockieren.

Breton formulierte den Surrealismus aus seiner Sicht als *„Surrealismus, Subst., m. Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegungen. [...] der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.“*²³⁷ Mit dem Surrealismus strebte Breton also keine Wirklichkeit *„jenseits der Wirklichkeit“* an, sondern eine *„Überwirklichkeit“*, die *„die beiden scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit auflöst“*. Als wichtigen Aspekt dieser Aussage kann man das Verlangen nach der „Synthese“ ansehen, das begleitet wurde vom Ungenügen an der vordergründigen Wirklichkeitswiedergabe der Realisten. Das impliziert keineswegs, dass die Welt des Alltäglichen für den Surrealisten nicht

²³⁶ Nagel 2007, S. 9.

²³⁷ Breton 1968, S. 26.

existiere. Er sähe sie nur anders, hintergründig und vielsinnig, er gäbe sich mit ihrer augenblicklichen Banalität nicht zufrieden.²³⁸

Besonders auffallend ist, dass Breton immer wieder - meist wegen divergierender Ansichten oder aus politischen Gründen - Mitglieder ausschließt, oder diese nach langen Diskussionen selbst austreten. Für Breton kannte die surrealistische Weltanschauung keine Kompromisse. *„Und würde auch der letzte Surrealist noch abtrünnig, der Surrealismus lebte trotzdem weiter. Junge Menschen würden sich eines Tages erheben, sich zu Prinzipienstrenge, Kompromißlosigkeit und Reinheit der Gesinnung bekennen und bereit sein, das surrealistische Experimentieren wieder aufzunehmen, es weiterzuführen. Um ihretwillen, um ihres künftigen Wirkens willen müsse man heute unnachgiebig sein hinsichtlich der Befähigung und Gesinnung der Männer, aus denen die Bewegung sich zusammensetzt. Sollen doch alle, die dem strengen Maßstab nicht entsprechen, aus der Gruppe austreten!“*²³⁹ Gerade in diesem Ausspruch erkennt man das Gespaltene am Wesen Bretons, der sich einerseits gegen Konventionen und alle Formen von Dressur stellte, sich für *„Denkdiktate ohne jede Kontrolle durch die Vernunft“* einsetzte, andererseits für die Mitglieder der Surrealistengruppe sehr enge Spielräume setzte.

Werner Hofmann sieht die Tragik des Surrealismus darin, *„daß er das Unendliche begrenzen, das Unnennbare definieren und das Unbewußte mit den Instrumenten eines selbstsicheren Bewußtseins ausleuchten wollte.“*²⁴⁰

6.2.7. Die Hinwendung von Ernst Fuchs zum Surrealismus

Ende 1945, Anfang 1946 wandelte sich die Kunst von Ernst Fuchs sowohl vom Technischen als auch von der Phantastik her, anknüpfend an die Donaueschule und die phantastische Malerei der Alten Meister, insbesondere Hieronymus Bosch, zum Surrealismus. Fuchs hatte zu dieser Zeit noch keine Gelegenheit gehabt, mit den aktuellen Werken der Surrealisten, die in Paris entstanden waren, bekannt zu werden. Er bezog seine Informationen hauptsächlich über die surrealistische Literatur und die Manifeste des André Breton aus den Treffen bei Edgar Jené. Der Grund

²³⁸ Hofmann 1966, S. 401.

²³⁹ Nadeau 1965, S. 143-144.

²⁴⁰ Hofmann 1966, S. 407.

dafür, dass Fuchs sich besonders 1946 und 1947 mit Bretons Manifesten identifizierte, lag vermutlich auch darin, dass das, was Fuchs zu dieser Zeit über diese Kunst erfahren hatte, äußerst sagenhaft war, *„und vielleicht auch dadurch märchenhaft und zu den traumhaften Seiten des Surrealismus tendierend, daß das plötzliche Einschwenken in diese Richtung einen geradezu logischen Schritt, den einzig möglichen, bedeutete.“*²⁴¹ Der Surrealismus erschien nach dem Krieg als künstlerische Offenbarung und bestimmte – neben der Kubismusdebatte – die allgemeine Diskussion.²⁴²

Bald darauf lernte Ernst Fuchs die Abbildungen der Werke von Künstlern wie Salvador Dalí oder Max Ernst kennen, die diesen Wandel hin zu surrealistischen Themen noch unterstützten. *„Max Ernst und Dalí sind die Lichter auf meinem Weg. Bosch und Grünewald die astrale Konstellation dieser Geburt.“*²⁴³

Die Originale der Werke von Dalí und Max Ernst konnte man erst 1947 bei einer Ausstellung in Wien sehen (vgl. auch Punkt 5.1., S. 58). Sie öffneten Ernst Fuchs die Augen für den „Blick nach innen“, mit dem er seit seiner Geburt „belastet“ gewesen war. Er hatte kaum je nach der Natur gemalt, selten nach der Natur gezeichnet und wenn, dann nur auf Drängen seiner Lehrer. *„Ich habe es zwar getan und konnte es, aber ich war lustlos und desinteressiert an der Arbeit. Ich war immer verfolgt von Dingen, die man außen nicht sehen kann. Ich war immer befasst mit einer Malerei, die jene Bilder wiedergibt, die andere Menschen nur in Träumen oder Halluzinationen sehen. Mir war die Schwelle dieser inneren Bilder zum Ausdruck hin auch im wachen Sein, im wachen Zustand passierbar; das Hinüberwechseln vom Traum oder von der Phantasie in die Welt der Realität und des im Raume sichtbaren Bildes war mir ständig möglich. (Nach dem Urteil der Surrealisten kann und soll ja diese Fixierung des inneren Bildes gerade der Hauptgegenstand der Kunst sein.) Ich habe mich in jenem Jahr 1946 und auch im folgenden sehr stark mit dem Manifest André Bretons identifiziert und habe mich selbst zu den Surrealisten gezählt. Ich glaube, ich spreche da wenigstens zum Teil auch für meine Kollegen Hausner,*

²⁴¹ Muschik 1965, S. 2.

²⁴² Natter 1995, S. 71.

²⁴³ Fuchs 1977, S. 61.

*Hutter, Lehmden und Brauer. Sie alle, soweit ich mich erinnern kann, haben sich zur Bewegung des Surrealismus gezählt.*²⁴⁴

6.2.8. Der Zyklus „Die Stadt“

Ab dem Sommer 1946 arbeitete Fuchs am Zyklus „Die Stadt“, der rund 12 minutiös ausgeführte Zeichnungen auf Packpapier umfasst. Fuchs sieht in diesen Arbeiten seine ersten medialen, visionären oder halluzinierenden Leistungen, die für die folgende Entwicklung typisch sind.²⁴⁵

Man erkennt hier die Vorliebe von Ernst Fuchs für die Architektur und die Skulptur, aber auch bereits die Hinwendung zur altmeisterlichen Akribie. Er stellte Visionäres in der Architektur dar, versuchte sich aber auch in der Darstellung des Furchtbaren, das in Städten – vor und hinter den Fassaden der Häuser - geschehen kann. Ebenso zeichnet er in Kriegszeiten selbst Erlebtes. Auch die *„Nöte des Geschlechts“* sind in seinen Darstellungen zu sehen.²⁴⁶

6.2.9. „Der Behälter des Weltalls“ aus dem Zyklus „Die Stadt“

Albert Paris Gütersloh hatte, angeregt durch die Möglichkeit, sich um den Föger-Preis zu bewerben, seinen Schülern als Thema die Engelsdarstellungen aus dem Buch Ezechiel vorgestellt. In diesem Teil der Bibel werden die symbolischen Handlungen und Visionen des Propheten Ezechiel, der ein israelitischer Priester war, geschildert. Diese Schilderungen beeindruckten Ernst Fuchs und vertieften seine konstante Auseinandersetzung und Beschäftigung mit der Heiligen Schrift noch mehr. Gütersloh trug zur Genauigkeit der Darstellungen noch bei, indem er seinen Schülern einschärfte, *„daß die geradezu unvorstellbare Vielfalt des Geschehens, das der Prophet in seinem Buche beschreibt, nur dann möglich wäre darzustellen, wenn handwerklich die äußerste Prägnanz der Schilderung Anwendung fände.*²⁴⁷ Die mit Bleistift fein ausgeführten Zeichnungen von Ernst Fuchs wurden auch unter seinen Freunden als Unikum angesehen. Allen außer Gütersloh war die Liebe von Fuchs zur

²⁴⁴ Schurian 1978, S. 49.

²⁴⁵ Haider 2003, S. 84.

²⁴⁶ Muschik 1965, S. 3.

²⁴⁷ Muschik 1965, S. 3.

Akribie unverständlich. Gütersloh meinte, dass das wunderbar sei, und Fuchs auf diese Art die Engelsberichte des Ezechiel zeichnen könne. Er machte ihn auf die Beschreibung des himmlischen Wagens mit den Cherubim aufmerksam (vgl. nächste Seite), die er in Anschluss an seine Monstren zeichnen könne.²⁴⁸

Die erste gelungene Darstellung in diesem Zyklus war **„Der Behälter des Weltalls“ (Abb. 33)**, der ein Vogel Greif zu sein scheint, der sich mit seinen Krallen an der Oberfläche eines mit Kratern übersäten Planeten festhält. An der linken und rechten Seite seines Leibes trägt er Flügel, auf der Rückseite seines Körpers sitzen Hahnenfedern. An Stelle des Kopfes erhebt sich eine trichterähnliche Öffnung, deren Augen nach innen in den Schlund gerichtet sind, ein Hinweis auf Ezechiels „Vision vom Thronwagen“. Zwischen den Krallen des Wesens befindet sich ein Hochhaus mit Kreuzen am Dach und an der Vorderseite, ein Hinweis auf die Vorliebe von Ernst Fuchs für die Architektur und als Vorschau auf weitere Architekturelemente in den folgenden Zeichnungen.

Die erste Abbildung dieser Zeichnung im Jahre 1946 erfolgte in der Zeitschrift „Plan“ Heft 8.²⁴⁹

Der Prophet Ezechiel schildert in der Bibel seine „Vision vom Thronwagen“ (Ezechiel 1,3-1,19):

„Dort kam über mich die Hand Jahwes. Ich schaute, und siehe, ein Sturmwind kam von Norden und eine große Wolke, rings von Lichterglanz umgeben, und loderndes Feuer, und aus seinem Inneren, aus der Mitte des Feuers, leuchtete es hervor wie Glanzerz. Mitten aus ihm heraus wurde etwas sichtbar, das vier lebenden Wesen glich, und also war ihr Aussehen: Sie hatten Menschengestalt. Vier Gesichter hatte ein jedes und ebenso vier Flügel. Ihre Sohlen waren gerade und ihre Fußsohlen wie die Sohlen eines Kalbes, und sie leuchteten wie der Glanz von geglättetem Erz. Und sie hatten Menschenhände unter ihren Flügeln. Und ihre Gesichter, bei jedem von den Vieren, waren in die vier Richtungen gewandt. Ihre Flügel berührten einander; sie wandten sich nicht beim Gehen; ein jedes ging gerade vor sich hin. Ihre Gesichter aber sahen so aus: Ein Menschengesicht und ein Löwengesicht zur Rechten hatte jedes von den Vieren, ein Stiergesicht zur Linken jedes von den Vieren und ein Adlergesicht jedes von den Vieren. Ihre Flügel waren nach oben hin ausgespannt; je

²⁴⁸ Breicha 1981, S. 74.

²⁴⁹ Zeitschrift „Plan“, Heft 8, 1946, S. 690.

zwei berührten einander, und je zwei bedeckten ihre Leiber. Und ein jedes ging gerade vor sich hin; wohin der Geist sie zu gehen trieb, dahin gingen sie, sie wandten sich nicht beim Gehen. [...] Und ich betrachtete die Wesen, und siehe, je ein Rad war auf dem Boden neben den Wesen, bei allen Vieren und das Aussehen der Räder war wie der Glanz des Chrysoliths, und es hatten die Vier dieselbe Gestalt. Die Art der Ausführung war so, als ob ein Rad durch ein anderes ginge. Sie liefen in vier Richtungen, sie wandten sich nicht beim Gehen. Und hohe Felgen hatten sie, und ich schaute sie an, und die Felgen waren voll von Augen ringsum bei den Vieren.“

In dem Bild „Behälter des Weltalls“ vermischen sich auch Kindheitserinnerungen und Erlebnisse, die Fuchs in Fieberträumen in Angst und Schrecken versetzen. Es waren die Erlebnisse mit der Kugel. Ernst Fuchs schildert sie als eine graue, metallene Kugel, die er halten sollte, die ihn aber in unendliche Tiefen zog. Er sah die Bahn dieser unermesslich schweren Kugel wie eine Planetenspur, die aus einem unermesslich schwarzen Raum auf ihn zuschwebte. *„Heute noch, wenn ich Bilder aus dem Weltraum sehe, die scharfgestochenen Photographien von den Planeten unseres Sonnensystems, erinnern sie mich an den Urschrecken meiner Kindheit: die Kugel.“*²⁵⁰

Auch eine Anregung, die Ernst Fuchs durch Paul Spanier, seinen Mentor in der Düsseldorfer Zeit erfahren hatte, verarbeitete Fuchs in dieser Zeichnung (vgl. Punkt 2.11., S. 18). Spanier, der in technischen Dingen sehr gebildet war, hatte eine Vorliebe für Mathematik, seltsame Erfindungen und Theorien. *„Er sprach immer wieder von der Hohlwelttheorie und gab sich große Mühe, mir die darin vertretene Vision klarzumachen, die den uns bekannten Kosmos in das Innere einer gigantischen Kugel verlegt. Ich war von dieser phantastischen Vorstellung, die seine Vorträge über die Hohlwelttheorie in mir erweckte, sehr beeindruckt. Indem meine Phantasie diese gigantischen Weltraumvorstellungen mit den Riesenleibern und den gewaltigen Propheten verband, an denen ich damals arbeitete, wurden die Grundlagen für die Erfahrung jenes Engelswesens gelegt, das zum ersten Mal im „Behälter des Weltalls“ in Erscheinung getreten ist.“*²⁵¹

²⁵⁰ Fuchs 2001, S. 20-21.

²⁵¹ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 66.

Für Fuchs ist diese Zeichnung eine wichtige Wegmarke seiner Entwicklung und weist auch schon auf spätere Bildideen hin. *„Die Giganten, Riesen- und Himmelsleitern der Propheten, die gewaltigen Helden meiner ersten Bilder sind nichts anderes als riesige Behälter, hermetische, noch verschlossene Gefäße der gesamten, damals noch gänzlich verborgen vor mir liegende Entwicklung meiner Gaben. Es ist kein Zufall, dass der „Behälter des Weltalls“ zum Schlüssel meiner gesamten apokalyptisch-phantastischen Phase wurde und als erste große, minutiös ausgeführte Bleistiftzeichnung am Anfang des Zyklus „Die Stadt“ (1946) steht. Ich erinnere mich, daß mir die Bedeutung der Zeichnung sehr wohl schon während der Arbeit bewußt wurde, und in gewisser Weise kehre ich immer wieder, wenn ein monumentaler Bildgedanke mich bewegt, zu diesem „Behälter“ zurück. In ihm befindet sich ein ganzer Stamm ähnlicher Bildideen.“*²⁵²

6.2.10. „Die Stadt II“ aus dem Zyklus „Die Stadt“

Im August und September 1946 arbeitet Fuchs an der Zeichnung **„Die Stadt II“ (Abb. 54)**. Er vermischt auch in diesem Bild Architektur mit surreal-phantastischen Elementen. In dieser Zeichnung sieht man die Architektur aus verschiedenen Perspektiven, entweder in den Himmel ragend oder aus dem Himmel stürzend. Das Gebäude am unteren Rand des Bildes erinnert an antike Architektur, etwa das Kolosseum, enthält aber wahrscheinlich auch Erinnerungen an die Sonntagsspaziergänge von Ernst Fuchs mit seinem Vater in der Nähe des Liesinger Aquäduktes. Über diesem Gebäude erscheint ein in Verwesung befindlicher Kopf – ähnlich dem Darstellungstypus in den Selbstportraits von Ernst Fuchs (vgl. auch Punkt 6.1.2., S. 70). Ober- und Unterkiefer und Teile der Nase sind bereits als Knochen zu erkennen, aus dem zerstörten Schädeldach quellen Gehirnteile, Gedärmen ähnlich. Im Kontrast zu dieser erschreckenden Darstellung steht das sich neben dem Gesicht befindende surreale, comicartig gezeichnete, eiförmige skurrile Kopffüßlerwesen.

Im linken Teil des Bildes erhebt sich eine Architekturphantasie, die Ernst Fuchs an postmoderne Architektur, aber auch an den späteren Hundertwasser erinnert. Er sieht diese Architekturform rückblickend als eine Vorschau auf das, was ein halbes

²⁵² Fuchs 1977, S. 20.

Jahrhundert später das Szenario der Weltstädte bestimmen sollte.²⁵³ In dieser Zeichnung sind die Stockwerke von oben nach unten nummeriert. Das in den „Himmel Ragen“ der Gebäude wird dadurch unterstrichen, dass die oberen Teile durch den Blattrand abgeschnitten sind. Die rechte Architekturform ähnelt sehr dem „Behälter des Weltalls (Abb. 33)“, umgewandelt in ein Gebäude mit Fenstern, in denen surreal-phantastische Gestalten sitzen. Der oberste Teil stellt einen Rauchfang dar, aus dem dichter Rauch in den Himmel weht. Die Gebäude im rechten Teil des Bildes werden aus einer anderen Perspektive gesehen, sie scheinen aus dem Himmel gestürzt zu sein.

In der Interpretation des Lehrers Albert Paris Gütersloh hatten diese Bilder gnostische Züge. Das durchgehende Thema der Werke war die Verdammnis und der Untergang der Welt und der Materie.²⁵⁴

In der Zeit des Entstehens des Zyklus „Die Stadt“ **notiert Ernst Fuchs** am Donnerstag, 19. September 1946 handschriftlich (**Abb. 55**): *„Ich bin heute wieder ein großes Stück weitergekommen in meiner Arbeit. Die Zeichnung, ich weiß eigentlich noch nicht, wie ich sie nennen werde, ist so wie alle meine Arbeiten, der Spiegel unserer Zeit. Der Turm über dem Viadukt ist gut geworden, ich weiß selbst nicht, wie das alles aus mir herauskommt. Eigentlich denke ich viel zu sehr darüber nach, warum kann ich nicht arbeiten wie meine Kollegen? Sie sind sorgloser, oft sind sie glücklich bei der Arbeit und haben große Freude an ihr.“*²⁵⁵

Am Freitag, 20. September 1946 schreibt Fuchs: *„Ich habe den größten Teil des Turmes (großen) fertig gezeichnet, eine sehr mühsame Arbeit. Die trompetenhafte Ausladung des Turmendes ist, meiner Vorstellung gerecht, dargestellt. Auch habe ich die rechte Seite des Turmes fertig gezeichnet. Wenn es mir nur gelingen würde, meine Vorstellung stark genug auszudrücken. Meine Vorstellung ist gewaltig, es ist noch ein großes Stück Arbeit zu leisten, bis daß meine Vorstellung stark genug zu Papier gebracht ist. [...] Habe ferner gegen Abend in der Offenbarung des Johannes gelesen, die Vision dieses Mannes muss eine ganz gewaltige gewesen sein. Die*

²⁵³ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 60.

²⁵⁴ Fuchs 2001, S. 41.

²⁵⁵ Ernst Fuchs, handschriftliche Notiz vom 19. 9. 1946, unveröffentlicht, Ernst Fuchs-Archiv, PB 41/1.

*Bilder, die vor meinen Augen auftauchten, waren von einer unheimlichen Stärke und Überräumlichkeit.*²⁵⁶

Eine weitere Eintragung erfolgt am Samstag, 21. September 1946: *„Den Turm habe ich umwölkt. Ich werde das Blatt voraussichtlich Montag vollenden. [...] hat mich heute besucht, das Blatt hat ihm gut gefallen. Habe mit ihm über einen Titel für selbiges nachgedacht. Sind es die Türme, die man von der Erde gegen den Mars baut? Wo sie bereits die Wolkenhülle desselben durchstoßen? Oder aber sind es Türme, die man schon gebaut hat. Ich werde es sehr sinnvoll benennen, und sollte der Titel 5 Zeilen lang werden.*²⁵⁷

Aus den Notizen von Ernst Fuchs kann man auch Gedanken herauslesen, die den Sechszehnjährigen beschäftigen, quälen und auch die Thematik seiner Bilder bestimmen. 25. September 1946: *„Würden die meisten Menschen plötzlich sehend werden, ich glaube, sie würden keine Stunde mehr leben, sie würden an ihrer eigenen Scheußlichkeit zugrunde gehen. Es ist gut, dass die seelisch Schwachen blind sind, es kann nur so möglich sein, dass sie am Leben sind. Zeigt man ihnen ihr Gesicht, wie es in Wahrheit ist, wenden sie sich entsetzt ab und behaupten empört, es wäre die Ausgeburt eines kranken Gehirns.“*²⁵⁸

6.2.11. Die Beeinflussung durch die Lektüre des „Golem“ von Gustav Meyrink

Großen Einfluss übt nun auf Ernst Fuchs Gustav Meyrinks Buch „Der Golem“ aus. Dieses Werk war 1915 erstmals in Buchform erschienen. Meyrink (1868-1932) hatte großes Interesse an allen geheimen Orden und Bruderschaften, er erprobte jede Praktik des Paranormalen selbst und war überall, wo man „Phänomene“ darbot, skeptischer Kritiker. In der Universalität seines Denkens eilte er seiner Zeit weit voraus.²⁵⁹ Bei der Legende des „Golem“ handelt es sich um eine archetypische Legende, die ihren Ursprung in den talmudischen Überlieferungen von der Schöpfung hat, in dem formlosen Stoff, aus dem Adam geschaffen wurde. Im 16. und

²⁵⁶ Ernst Fuchs, handschriftliche Notiz vom 20. 9. 1946, unveröffentlicht, Ernst Fuchs-Archiv, PB 41/1-2.

²⁵⁷ Ernst Fuchs, handschriftliche Notiz vom 20. 9. 1946, unveröffentlicht, Ernst Fuchs-Archiv, PB 41/3.

²⁵⁸ Ernst Fuchs, handschriftliche Notiz vom 20. 9. 1946, unveröffentlicht, Ernst Fuchs-Archiv, PB 41/4.

²⁵⁹ Meyrink 2008, S. 284.

17. Jahrhundert findet sich diese Figur wieder in der alchemistischen Idee des Homunculus, die auch in Goethes Faust ausgearbeitet ist.²⁶⁰

Meyrink bezieht sich in seinem surreal-phantastischen Roman auf die Sage des Prager Golem und greift zum ersten Mal jenes Motiv auf, das für alle seine folgenden Romane prägend sein sollte: Es ist die Problematik, die das Eingesperrtsein in das Getto der dreidimensionalen Welt für den darstellt, der aus diesem Koordinatensystem ausbrechen will und den Zugang zu höheren Welten sucht.²⁶¹

Das Behandeln dieser Problematik war für Ernst Fuchs faszinierend.

Meyrink lässt den Erzähler seines Buches in einen traumähnlichen Zustand versinken. Er erhält als Gemmenschneider Athanasius Pernath Zugang zu Ereignissen, die sich vor mehr als dreißig Jahren im Prager Judenviertel zugetragen haben. Nach und nach erhält er auch Zugang zu seiner eigenen Vergangenheit. Er hört in einer Schänke von der alten jüdischen Golem-Sage, nach der ein weiser Rabbiner einst einen künstlichen Menschen aus einem Lehmklumpen schuf. Dieser Golem tauche immer wieder im Stadtviertel auf und treibe sein Unwesen. Pernath findet bei dem Besuch eines Freundes eine Falltür und gerät in ein vergittertes Zimmer, das er als die Behausung des Golem erkennt.²⁶²

Meyrinks Buch weckte bei Ernst Fuchs das bis heute bestehende große Interesse für die jüdische Kabbalistik und die Alchemie. Im „Golem“ wird auch das Buch „Ibbur“ genannt, als Athanasius Pernath eine Initiale dieses Buches ausbessern soll. Noch im Jahre 2008 sucht Ernst Fuchs nach Informationen über diese Thematik.²⁶³

Athanasius Pernath: „Der Umschlag des Buches war aus Metall, und die Vertiefungen in Form von Rosetten und Siegeln waren mit Farbe und kleinen Steinen ausgefüllt. Endlich hatte er die Stelle gefunden, die er suchte, und deutete darauf. Das Kapitel hieß „Ibbur“, „die Seelenschwängerung“ entzifferte ich. [...] Unwillkürlich las ich auch diese Seite durch und die gegenüberliegende. Und ich las weiter und weiter. Das Buch sprach zu mir, wie der Traum spricht, klarer nur und viel deutlicher.

²⁶⁰ Smit 1988, S. 119.

²⁶¹ Meyrink 2008, S. 284.

²⁶² Meyrink 2008, S. 1.

²⁶³ Gespräch mit Ernst Fuchs am 30. 9. 2008.

Und es rührte mein Herz an wie eine Frage. Worte strömten aus einem unsichtbaren Munde, wurden lebendig und kamen auf mich zu. Sie drehten sich und wandelten sich vor mir wie buntgekleidete Sklavinnen, sanken dann in den Boden oder verschwanden wie schillernder Dunst in der Luft und gaben der nächsten Raum. Jede hoffte eine kleine Weile, daß ich sie erwählen würde und auf den Anblick der Kommenden verzichten.

Manche waren unter ihnen, die gingen prunkend einher wie Pfauen, in schimmernden Gewändern, und ihre Schritte waren langsam und gemessen. Manche wie Königinnen, doch gealtert und verlebt, die Augenlieder gefärbt - mit dirnenhaftem Zug um den Mund und die Runzeln mit hässlicher Schminke verdeckt. Ich sah an ihnen vorbei und nach den kommenden, und mein Blick glitt über lange Züge grauer Gestalten mit Gesichtern, so gewöhnlich und ausdrucksarm, daß es unmöglich schien, sie dem Gedächtnis einzuprägen. Dann brachten sie ein Weib geschleppt, das war splitternackt und riesenhaft wie ein Erzkoloß. Eine Sekunde blieb das Weib vor mir stehen und beugte sich nieder zu mir. Ihre Wimpern waren so lang wie mein ganzer Körper, und sie deutete stumm auf den Puls ihrer linken Hand. Der schlug wie ein Erdbeben, und ich fühlte, es war das Leben einer ganzen Welt in ihr.

Aus der Ferne raste ein Korybantenzug heran. Ein Mann und ein Weib umschlangen sich. Ich sah sie von Weitem kommen, und immer näher brauste der Zug. Jetzt hörte ich den hallenden Gesang der Verzückten dicht vor mir, und meine Augen suchten das verschlungene Paar. Das aber hatte sich verwandelt in eine einzige Gestalt und saß, halb männlich, halb weiblich – ein Hermaphrodit -, auf dem Throne von Perlmutter.

Und die Krone des Hermaphroditen endete in einem Brett aus rotem Holz; darein hatte der Wurm der Zerstörung geheimnisvolle Runen genagt. In einer Staubwolke kam eilig hinterdreingetrappelt eine Herde kleiner, blinder Schafe: die Futtertiere, die der gigantische Zwitter in seinem Gefolge führte, seine Korybantenschar am Leben zu erhalten. Zuweilen waren unter den Gestalten, die aus dem unsichtbaren Munde strömten, etliche, die kamen aus den Gräbern – Tücher vor dem Gesicht. Und blieben sie vor mir stehen, ließen sie plötzlich ihre Hüllen fallen und starrten mit Raubtieraugen hungrig auf mein Herz, daß ein eisiger Schreck mir ins Hirn fuhr und sich mein Blut zurückstaute wie ein Strom, in den Felsblöcke vom Himmel herniedergefallen sind – plötzlich und mitten in sein Bette.

Eine Frau schwebte an mir vorbei. Ich sah ihr Antlitz nicht, sie wandte es ab, sie trug einen Mantel aus fließenden Tränen. Maskenzüge tanzten vorüber, lachten und kümmerten sich nicht um mich.

Nur ein Pierrot sieht sich nachdenklich um nach mir und kehrt zurück. Pflanzte sich vor mich hin und blickt in mein Gesicht hinein, als sei es ein Spiegel. Er schneidet so seltsame Grimassen, hebt und bewegt seine Arme, bald zögernd, bald blitzschnell, daß sich meiner ein gespenstiger Trieb bemächtigt, ihn nachzuahmen, mit den Augen zu zwinkern, mit den Achseln zu zucken und die Mundwinkel zu verziehen. Da stoßen ihn ungeduldig nachdrängende Gestalten zur Seite, die alle vor meine Blicke wollen. Doch keines der Wesen hat Bestand. Gleitende Perlen sind sie, auf eine Seidenschnur gereiht, die einzelnen Töne nur einer Melodie, die dem unsichtbaren Mund entströmen.

Das war kein Buch mehr, das zu mir sprach. Das war eine Stimme. Eine Stimme, die etwas von mir wollte, was ich nicht begriff, wie sehr ich mich auch abmühte. Die mich quälte mit brennenden, unverständlichen Fragen. Die Stimme aber, die diese sichtbaren Worte redete, war abgestorben und ohne Widerhall. Jeder Laut, der in der Welt der Gegenwart erklingt, hat viele Echos, wie jegliches Ding einen großen Schatten hat und viele kleine Schatten, doch diese Stimme hatte keine Echos mehr – lange, lange schon sind sie wohl verweht und verklungen. Und bis zu Ende hatte ich das Buch gelesen und hielt es noch in den Händen, da war mir, als hätte ich suchend in meinem Hirn geblättert und nicht in einem Buche! Alles, was mir die Stimme gesagt, hatte ich, seit ich lebte, in mir getragen, nur verdeckt war es gewesen und hatte sich vor meinem Denken versteckt gehalten bis auf den heutigen Tag.“²⁶⁴

Schon an dieser zitierten Passage des „Golem“ ist erkenntlich, dass Fuchs hier eine starke Verwandtschaft zwischen seinen Bildern und den Schilderungen von Meyrink erkennen musste.

2007 liest Ernst Fuchs den „Golem“ wieder und schreibt am 18. Juli 2007 in sein Tagebuch: „Golem ausgelesen. Welch wunderbares Buch ist damals dem 16jährigen Ernst Fuchs in das Leben gereicht worden. Das Buch Ibbur – und die vielen Zitate und Anspielungen – die ich heute erst beim Wiederlesen nach 63 Jahren entdeckte, und diese sind sehr wahrscheinlich noch lange nicht alle Zusammenhänge, die da zu

²⁶⁴ Meyrink 1946, S. 14-17.

entdecken sind. Jedenfalls, der Golem hat mich zum Surrealisten gemacht. Mitten im Stadt-Zyklus.“²⁶⁵

6.2.12. Die Zeichnung „Tarot“ aus dem Zyklus „Die Stadt“

In einer Passage seines Buches behandelt Meyrink die Symbolik der Tarock-Karten und ihr Verhältnis zur jüdischen Kabbalistik.²⁶⁶ Ernst Fuchs verarbeitet die Thematik in seinem Bild „**Tarot**“ (Abb. 56) und wird in der Behandlung des Themas an seine Großmutter Hermine Retzeg erinnert. *„Durch sie kam übrigens eine ganz andere Bildwelt in mein Leben [...]: Die Bildwelt der Taro[c]kkarten und die Metaphern der Wahrsagerei. [...] Meine Großmutter war auch eine bezirksbekannte Wahrsagerin, eine Kartenlegerin. [...] Einige Hilfesuchende kamen, für die meine Großmutter die Zukunft erforschen sollte. „Es steht Ihnen der Karo-König ins Haus, aber durch eine Petschaft wird nichts daraus, da ist nämlich die Herz-Dame. Jetzt heben´s ab und legen´s a Kreuz“. Meine Beziehung zu Spielkarten und ihrer Symbolik stammt aus der Beobachtung solcher Séancen.“*²⁶⁷

Athanasius Pernath war im „Golem“ durch eine Falltüre in einen Raum im Judenviertel gestiegen, den er später als das Zimmer des Golem erkennen sollte: *„Allmählich wurde mir klar: Ein Ärmel von sonderbarem, altmodischem Schnitt hing da aus dem Bündel heraus. Und eine kleine weiße Schachtel, oder dergleichen lag darunter, lockerte sich unter meinem Fuß und zerfiel in eine Menge fleckiger Schichten. Ich gab ihr einen leichten Stoß: Ein Blatt flog ins Helle. Ein Bild? Ich bückte mich: ein Pagat! Was mir eine weiße Schachtel geschienen, war ein Tarockspiel. Ich hob es auf.*

Konnte es etwas Lächerlicheres geben: Ein Kartenspiel hier an diesem gespenstischen Ort! Merkwürdig, daß ich mich zum Lächeln zwingen mußte. Ein leises Gefühl von Grauen beschlich mich.

²⁶⁵ Ernst Fuchs Archiv, Tb 2007, unveröffentlicht.

²⁶⁶ Tarock ist die Bezeichnung für eine große Familie von Kartenspielen, die in weiten Teilen Europas gespielt wird. Die verwendeten Karten haben eine gemeinsame Geschichte mit jenen, die auch zum Wahrsagen verwendet werden. Zur besseren Unterscheidung hat man sich im deutschen Sprachgebiet darauf verständigt, die Kartenspielfamilie „*Tarock*“ zu nennen und alle Aspekte, die mit Esoterik zu tun haben, als „*Tarot*“ zu bezeichnen: <http://de.wikipedia.org/wiki/Tarock>, 21. 9. 2008.

²⁶⁷ Fuchs, undatiertes, unveröffentlichtes Typoskript I, Ernst Fuchs-Archiv, S. 40.

Ich suchte nach einer banalen Erklärung, wie die Karten wohl hierhergekommen sein könnten, und zählte dabei mechanisch das Spiel. Es war vollständig: achtundsiebzig Stück. Aber schon während des Zählens fiel mir etwas auf: Die Blätter waren wie aus Eis. [...]

Dann kauerte ich mich in dem gegenüberliegenden Mauerwinkel zusammen und spürte meine Haut langsam, langsam wärmer werden. Nur das schauerliche Gefühl des eigenen, eisigen Gerippes in mir wollte nicht weichen. Regungslos saß ich da und ließ meine Augen wandern: die Karte, die ich zuerst gesehen, – der Pagat –, lag noch immer inmitten des Zimmers in dem Lichtstreifen. Sie schien, soweit ich auf die Entfernung hin erkennen konnte, in Wasserfarben ungeschickt von Kinderhand gemalt und stellte den hebräischen Buchstaben Aleph dar, in Form eines Mannes, altfränkisch gekleidet, den grauen Spitzbart kurz geschnitten und den linken Arm erhoben, während der andere abwärts deutete.

Hatte das Gesicht des Mannes nicht eine seltsame Ähnlichkeit mit meinem? dämmerte mir ein Verdacht auf. – Der Bart – er paßte so gar nicht zu einem Pagat,-- ich kroch auf die Karte zu und warf sie in die Ecke zu dem Rest des Gerümpels, um den quälenden Anblick los zu sein. [...] Ja: Ich war in dem Haus, in dem der gespenstische Golem jedesmal verschwand! Ein tiefes Grauen, gegen das ich mich vergeblich wehrte, das ich nicht einmal mehr durch die Erinnerung an die Briefe niederkämpfen konnte, lähmte jedes Weiterdenken und mein Herz fing an, sich zu krampfen. [...] Ich nahm das Kartenpäckchen zur Hand – es dämmerte mir auf: Hatte ich die nicht einst selbst bemalt? Als Kind? Vor langer, langer Zeit? Es war ein uraltes Tarockspiel. Mit hebräischen Zeichen. – Nummer 12 muß der „Gehenkte“ sein, überkam's mich wie halbe Erinnerung. – Mit dem Kopf abwärts? Die Arme auf dem Rücken? – Ich blätterte nach: Da! Da war er.“²⁶⁸

Später erhellt Rabbi Hillel das Wesen des Tarockspiels: „Der Marionettenspieler wehrte heftig ab: „Das sind Worte, Rabbi, Worte! Pagat ultimo will ich heißen, wenn ich daraus klug werde.“ Pagat!! – Das Wort schlug in mich ein wie der Blitz. Ich fiel vor Entsetzen beinahe vom Stuhl. Hillel wich meinen Augen aus. „Pagat ultimo? Wer weiß, ob Sie nicht wirklich so heißen!“ schlug Hillels Rede wie aus weiter Ferne an

²⁶⁸ Meyrink 1946, S. 77-81.

mein Ohr. „Man soll seiner Sache niemals allzu sicher sein. – Übrigens, da wir gerade von Karten sprechen: Herr Zwakh, spielen Sie Tarock?“ „Tarock? Natürlich. Von Kindheit an.“ „Dann wundert's mich, wieso Sie nach einem Buche fragen können, in dem die ganze Kabbala steht, wo Sie es doch selbst Tausende Male in der Hand gehabt haben.“ „Ich? In der Hand gehabt? Ich?“ – Zwakh griff sich an den Kopf.

„Jawohl, Sie! Ist es Ihnen niemals aufgefallen, daß das Tarockspiel zweiundzwanzig Trümpfe hat, – genausoviel, wie das hebräische Alphabet Buchstaben? Zeigen unsere böhmischen Karten nicht zum Überfluß noch Bilder dazu, die offenkundig Symbole sind: der Narr, der Tod, der Teufel, das Letzte Gericht? – Wie laut, lieber Freund, wollen Sie eigentlich, daß Ihnen das Leben die Antworten in die Ohren schreien soll? – Was Sie allerdings nicht zu wissen brauchen, ist, daß „Tarok“ oder „Tarot“ soviel bedeutet wie die jüdische „Tora“ = das Gesetz, oder das altägyptische „Tarut“ = „die Befragte“, und in der uralten Zendsprache das Wort: „tarisk“ = „ich verlange die Antwort“. Aber die Gelehrten sollten es wissen, bevor sie die Behauptung aufstellen, das Tarock stamme aus der Zeit Karls des Sechsten. – Und so, wie der Pagat die erste Karte im Spiel ist, so ist der Mensch die erste Figur in seinem eignen Bilderbuch, sein eigener Doppelgänger: – – der hebräische Buchstabe Aleph, der, nach der Form des Menschen gebaut, mit der einen Hand zum Himmel zeigt und mit der andern abwärts: das heißt also: „So wie es oben ist, ist es auch unten; so wie es unten ist, ist es auch oben.“²⁶⁹

Nach der Lektüre dieser Passagen schreibt Ernst Fuchs in seine Notizen: „Wien (?) Sept. Letzter Sonntag vor dem 1. Oktober 1946 [Anmerkung: Es war der 29. September 1946]: Gestern Nacht hatte ich einen guten Einfall. Ich will ein Taro[c]kspiel zeichnen und zwar nur aus Köpfen bestehend, die ihrer Stärke nach ihren Rang einnehmen sollen. Ich will in diesen Köpfen folgendes ausdrücken: Die Taro[c]kkarte XIV bedeutet den Beginn des Weltkrieges dargestellt durch einen Kopf diesbezüglichen Ausdrucks (ohne dabei literarisch zu werden (?)). Der Kstiz [Die höchste Karte in den klassischen Tarockspielen ist heute der Sküs, auch Gstieß genannt] hat natürlich in seiner Ausdruckskraft alle Karten (Köpfe) zu übertrumpfen gemäß seiner Spielfunktion, auf ihn fällt das Totum der ersten Atombombenexplosion. Habe bereits eine Skizze dazu gemacht. Sie ist sehr stark

²⁶⁹ Meyrink 1946, S. 87-88.

*aber noch nicht ganz durchgeformt. Hoffentlich verliert sie nicht durch eine Nachzeichnung. Vielleicht werde ich ihn so lassen. Muss den Einfall überlegen, ob er auch wirklich gut ist.*²⁷⁰

Vom 1. Oktober bis 16. Oktober arbeitet Ernst Fuchs an der Zeichnung „**Tarot**“ (**Abb. 56**), in der er sich auf einige Passagen aus dem „Golem“ bezieht.

Der Kopf des Spielers ist surreal-phantastisch ausgeformt, man erkennt hier verschiedene Haut- und Muskelschichten des Gesichtes, die Stirne trägt drei Augenpaare und auf der planetenähnlichen Oberfläche des Kopfes befindet sich ein Krater, aus dem Rauch dringt. Aus dem weit geöffneten Mund ragt eine Zunge, die wie ein Frauenmund geformt ist. Der nackte Körper der Figur wird von Wellen umspült. Der Spieler hält in seiner linken Hand die Tarotkarte XII und daneben eine Tarotkarte, die keine Nummer trägt. Die Karte XII ist die im „Golem“ genannte Karte des „Gehängten“, die Karte ohne Nummer stellt die Tarotkarte „Der Narr“ dar. Der „Gehängte“ wird nicht – wie im „Golem“ – kopfüber oder mit den Armen am Rücken – dargestellt, sondern wird durch eine abgeschnittene Hand ersetzt, die am Mittelfinger aufgehängt ist, der untere Teil der Karte zeigt einen Adler, einen Zylinder und eine Hacke. Die Nägel der Hände des Spielers sind spitz zugefeilt, wie es eher Frauenhänden zukommt, die rechte Hand ist auch weiblicher geformt, als die linke. Die Haltung der rechten Hand erinnert an altmeisterliche Darstellungen. Den Kopf daneben mag man auf den ersten Blick als Mitspieler erkennen. Er sitzt aber am oberen Ende eines Stieles, den der Spieler in der Hand hält, und ist aus floralen und antropomorphen Motiven zusammengesetzt. Unter dem Kinn wird ein Bart durch Blätter und blattähnliche Gebilde wie aus Schafwolle geformt, die aus dem Mund gestreckte Zunge hat die Struktur einer Erdbeere. Fächerartige Gebilde, die aus den Nasenlöchern hängen, bilden eine Art Oberlippenbart. Auf dem Kopf drängen sich Formen, wie sie Ernst Fuchs schon in seiner „**Möven-Abstraktion**“ (**Abb. 53**) ausgearbeitet hat, hier sind sie aber dreidimensional angelegt. In seiner Ausformung kann man den Kopf durchaus mit einem **Gemälde von Giuseppe Arcimboldo (Abb. 57)** vergleichen, dessen Werke Ernst Fuchs im Kunsthistorischen Museum gesehen hatte. Auch von den Surrealisten wurde Arcimboldo als „*erfindungsreicher Ahnherr*“ geschätzt.²⁷¹

²⁷⁰ Fuchs, handschriftliche Notiz vom 29. 9. 1946, unveröffentlicht, Ernst Fuchs-Archiv, PB 41/5.

²⁷¹ Nagel 2007, S. 67.

Auf der linken Seite des Blattes „Tarot“ steht eine Skulptur in einem aus Papier geformten Boot mit Zahlen, wie sie sich auch im Bild „**Die Stadt II**“ (Abb. 54) auf dem linken Turm befinden. Unter der Skulptur liest man die Aufschrift „Das Haus der blinden Freude“. Unter diesem ersten Boot schwimmt ein zweites boot-ähnliches Gebilde, vergleichbar mit dem oberen Ende des rechten Turmes mit seinen runden Fenstern im Bild „Die Stadt II“.

Die handschriftliche Inschrift am unteren Ende des Bildes erklärt die Gedanken von Ernst Fuchs und zeigt auch den starken Einfluss von Passagen des „Golem“: *„Tora (Tora= Das Gesetz, Tarut (alt ägyptisch= Die Befragte), Tarisk= (Zendsprache= ich verlange die Antwort), Tora=Taok oder in der uralten Zendsprache „Tarisk“=ich verlange die Antwort. An diesem Blatte zeichnete ich vom 1. Oktober 1946 bis 16. Oktober 1946. Und da ich ihn fragte um – um das Gesetz – sah ich - das[s] seine rechte Hand – die Blume des Fleisches und der Vegetation hielt. Und als ich ihn fragte nach dem Schlüssel zur Seligkeit – sah ich - das[s] seine linke Hand den zwölften Trumpf des Spieles „Tarok“ (Tora, Tarut, Tarisk) und den Narren hielt – die durch sonderbare Zeichen sichtbar waren. Auf dem Wasser um seine Lenden trieben zwei Boote, deren Unglück ich nicht begriff.“*²⁷²

6.2.13. Erste Ausstellungen von Ernst Fuchs und Kritiken

Die erste Ausstellung der Werke von Ernst Fuchs fand zur Zeit des Entstehens des Zyklus „Die Stadt“ in der Kunsthandlung Halm & Goldmann am Opernring statt. Es wurden Zeichnungen und Aquarelle gezeigt.²⁷³

Ende 1946 sah man im Konzerthaus eine von Dr. Egon Seefehlner zusammengestellte Ausstellung. Dr. Seefehlner (1912-1997), Kulturredakteur, war von 1946 bis 1951 Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft und Generalsekretär der von ihm mitbegründeten Österreichischen Kulturvereinigung. Seefehlner wurde ein guter Freund des Art Clubs und richtete in den Pausenräumen des Konzerthauses eine Galerie ein.²⁷⁴ Später wurden die Ausstellungen in den Pausenräumen des Konzerthauses hauptsächlich von dem Kritiker Jorg Lampe

²⁷² Ernst Fuchs-Archiv, Schreiben Galerie Würthle, 17. 11. 1970, PB 43.

²⁷³ Ernst Fuchs-Archiv, Liste der Ausstellungen.

²⁷⁴ Habarta 1996, S. 123.

beschickt. Man versuchte, die Kunst dorthin zu bringen, wo das Wiener Musikpublikum hinkam. Aber: *„Kunst ist Kunst und Musik ist Musik, die finden nicht zueinander, und deshalb war es nur von mäßigem Erfolg.“*²⁷⁵

Zu der Ausstellung Ende 1946 findet sich eine Kritik in der Zeitschrift Plan Nr. 12. Arnulf Neuwirth, Maler, Graphiker und Kunstkritiker mit dem Pseudonym „Abu Nif“ verfasst seine Kritik unter dem Titel *„Zu ebener Erde und im ersten Stock“*: *„Sollte eine von Dr. Egon Seefehlner mit ebensoviel Mut (was die Surrealisten betrifft) wie Nachsicht (für die ander[e]n Maler) zusammengestellte Gemäldeschau im Konzerthaus nicht diesen Nestroy-Titel führen?*

Einige der Künstler schreien, andere flüstern, stottern oder drücken sich talmudisch kompliziert aus; die Bequemen, die Arrivierten, die Armseligen wiederholen das, was sie schon vor Jahren sagen wollten. Viele halten ihre Stimme für bannend und wohlklingend, denn niemand bot ihnen die Gelegenheit, sie von einer Wachsplatte zurückgestrahlt zu bekommen. Wir haben gute Gründe unser[e]n Rundgang im ersten Stock zu beginnen, um dann in die gezuckerte Wärme der Bequemlichkeit hinunterzusteigen.“ [Es folgt die Kritik an den Werken von Rudolf Hausner, Fritz Janschka]. *„Der siebzehnjährige Ernst Fuchs, begabt mit der Hand eines erstaunlich sicheren Zeichners und einer – ich möchte fast sagen: verständlichen – Vorliebe fürs Unappetitliche, zeigt eine Komposition „Kopf des Johannes“. Warum nicht Kopf des „Molochs“? Blutegelformen, Gitter, Gewebe, KZ-Greuel. Außerordentlich suggestiv das Hinunterziehen ins Moloch- oder Johannesmaul. Bildnisse – genauer gesagt: Ozeanierfratzen, Profile von der Osterinsel – stark im Stile Noldes und Schmidt-Rottluffs (also vom Anfang unseres Jahrhunderts). Warum nicht? Andere greifen auf Meliés und die Sonntagsmaler jener Zeit zurück.“*²⁷⁶

Der von Neuwirth kritisierte „Kopf des Johannes“ ist die Zeichnung **„Enthauptung (Haupt des Täufers)“ (Abb. 58)** aus dem Zyklus „Die Stadt“. Ernst Fuchs zeigt auch in dieser Zeichnung den Blick aus verschiedenen Perspektiven. Er platziert das Haupt des Täufers über einen aus Architekturteilen zusammengesetzten Abgrund. Der weit aufgerissene Mund setzt sich unter dem Kinn fort und mündet in einen weiteren Kopf. In dem aus den beiden Köpfen gebildeten Schlund befindet sich eine weitere Ebene mit einer Figur, die sich – wie in einem Geburtsvorgang - durch weit

²⁷⁵ Habarta 1996, S. 240.

²⁷⁶ Zeitschrift „Plan“, Heft 12, 1946, S. 961-962.

geöffnete Schenkel presst. Um das Haupt des Täufers hat Fuchs florale Motive und Phantasiefiguren angeordnet. In besonders starkem Kontrast zu der erschreckenden Darstellung des weit aufgerissenen Mundes und der herausquellenden Augen am Kopf des Johannes erscheint in dieser Zeichnung die Darstellung des Echsenwesens mit dem verträumt-lächelnden, fast menschlichen Gesicht in der rechten unteren Ecke.

Besonders die weibliche Figur in der linken unteren Ecke der Zeichnung verweist wieder auf den Einfluss der **Werke von Picasso (Abb. 59)**. Am Kopf des Johannes, dem mit kleinen Strichen und Punkten Plastizität verliehen wird, wendet Fuchs in der Zeichnung schon eine Technik an, die man auch in vielen Radierungen erkennen kann.

Rückblickend meint Ernst Fuchs, dass ihm damals das Monströse, das Groteske und Bedrohliche seiner Zeichnungen nicht aufgefallen wäre. Er führt das darauf zurück, dass das Erlebnis des Krieges mit all seinen Begleitscheinungen noch zu nahe war. Den „normalen Betrachtern von außerhalb“ war sein Wesenszug sehr wohl aufgefallen. In dieser Zeit gelang es ihm kein einziges Mal, eine seiner Zeichnungen zu verkaufen.²⁷⁷ Das Publikum, das sich unvorbereitet mit Werken von Ernst Fuchs und seinen Malerkollegen Brauer, Hausner, Hutter und Lehmden konfrontiert sah, und dem „auf Grund der langjährigen Abgeschlossenheit vom internationalen Kunstgeschehen und einer in Provinzialismus erstarrten Tradition die Maßstäbe zum Verständnis fehlten, fühlte sich schockiert und provoziert“. Das Dargestellte in diesen Werken schien Revieren zu entstammen, die „surreal“ zwischen Traum und Wirklichkeit lagen und die ohne Rücksicht auf Tradition und Konvention „bisher tabuierte“ Bereiche des modernen Menschen schonungslos bloßlegten.²⁷⁸

In Nr. 12 der Zeitschrift „Plan“ eröffnete Arnulf Neuwirth mit dem Artikel „Surrealistische Vorposten in Wien“ eine lange andauernde Diskussion über den Surrealismus und wie man nun diese Gruppe der jungen Maler bezeichnen könne.²⁷⁹

Am 20. Dezember 1946 erscheint in der „Weltwoche Zürich“ ein Artikel über die Kunst von Ernst Fuchs. Der Autor versteht es besser als „Abu Nif“, die psychischen Zusammenhänge mit den Werken offenzulegen, die in einer Zeit entstanden sind,

²⁷⁷ Fuchs 1977, S. 223.

²⁷⁸ Mrazek 1968, S. 7.

²⁷⁹ Zeitschrift „Plan“, Heft 12, 1946, S. 968-969.

über die Ernst Fuchs schrieb: *„Schreckliche Träume quälen mich diesen Winter, Wahn und Angst machen mich unruhig.“*²⁸⁰

Oskar R. Schlag²⁸¹ schreibt: *„Wie es in den Seelen dieser „modernen Jugend“ aussieht, die für den Richter Lindsay keine Sexualrevolution mehr anzettelt, weil sie vor Hunger dazu keine Zeit hat, dafür gibt uns der 16-jährige, wahrhaft sechzehnjährige!, Ernst Fuchs einen aufschlußreichen „Malbericht“, der nicht nur für die Zünftigen oder die Psychoanalyse interessiert, sondern unser aller Aufmerksamkeit verdient. Da lebt oder vegetiert nun so ein wiener Bub, der auf Teufel komm raus seine Visionen vor sich hinstellt, sofern ihm Leinwand und Farbe, Papier und Brennmaterial zur Atelierheizung zur Verfügung stehen. Da die ihn gläubig verehrende Mutter nicht immer die Störenfriede von außen abhalten kann, von der bezugsscheinfreien Atelierwärme mitprofitieren zu wollen, rückt er mit den Kräften, die er noch hat, gleich zwei Schränke vor die Tür, um sich seine Mietskasernenruhe im IV. Bezirk zu sichern. Aber das nützt ihm nicht, mit Verlaub zu sagen, gar nichts. Denn der Eindringling scheut keine Schränke; er stammt aus einem anderen Lande, in dem andere Gesetze gelten, als das der Tumbheit eines Tannenbrettes. Er kommt auch gar nicht von außen: er eiert ihm aus dem Inneren entgegen, der weisende und befehlende Dämon, der ihn die Pinsel in die Farbtöpfe tunken heißt, wie Hölderlin einst die holden Schwäne ihr Haupt ins heilig-nüchterne Wasser....*

Da brechen sie ihm auf hinter den Liedern, die klopfenden und erregenden Gesichter, die die Träume zum Schweigen bringen, Kardinalpunkte spitzen sich ihm zu, und die Türme von Babel und Siloah lasten in ihn hinein, so daß er sie malen muß, wenn sie ihn nicht erschlagen sollen. Einer der sogenannten und weitherum

²⁸⁰ Haider 2003, S. 88.

²⁸¹ Seit den frühen Dreißigerjahren bis zu seinem Tod 1990 hat Oskar R. Schlag Bücher und Dokumente aus den geheimwissenschaftlichen Disziplinen zusammengetragen und so im Laufe der Zeit in Zürich eine der bedeutendsten Bibliotheken auf dem Gebiet der Esoterik eingerichtet. Äußerst wertvolle und teilweise illustrierte alchemistische Traktate aus dem 17. und 18. Jahrhundert faszinieren Kulturhistoriker und Esoteriker gleichermaßen. Ebenso interessieren die vielen, oft nur hektographierten, in kleinsten "eingeweihten" Kreisen verteilten Lehrbriefe neugnostischer Geheimgesellschaften sowie die umfangreiche Literatur zum Tarot und die beeindruckenden Bestände fernöstlicher esoterischer Traditionen: <http://www.stiftung-schlag.ch/4.htm>, 24. 10. 2008.

beliebten „innern Notwendigkeiten“ also? Keineswegs, nur Entfesselung von Dingen, die „nicht angebracht“ sind, und die darum die Stehaufmännchen des Behagens auch so ärgern, vor allem sonntags. Klaffendes malt er, Untergänge! Er?...Also schon wieder so ein „abstrakter Maler“, ein Kubist vielleicht, oder ein Symbolist, ein Picasso-Jüngling, oder gar ein Nihilist...? Wenn er schon ein –ist ist, dieser Ernst Fuchs, dann ist er ein Futurist, in diesem Sinne nämlich, als er uns zeigt, wohin die acherontischen Barken der Sechzehnjährigen dieser Nachkriegszeit steuern, wenn nicht der Entfesselung der aufgeregten Kräfte, die da am Werke sind, Einhalt geboten wird. Nicht durch Komiteebeschlüsse und Liebesgabenpakete, so erwünscht diese auch sein mögen, sondern durch die allein wirksame Zauberformel der Arbeit, der sinnvollen und aufbauenden, die sich den Zusammenbrüchen entgegenstellt und so die Dämonen bannt, die auf den Bildern von Ernst Fuchs so bedrückt blickenden und uns so bedrohlich entgegengeifernden.

Es ist die Zeit der Türme. Die Fassaden beginnen herauszueitern. Wie Geschwüre wölben sich Erker vor, Balkone, auf denen keine Julia ihrem Romeo zuruft: „Schlaf, Süßer! Des Sommers Hauch reift unsrer Liebe Knospe, zur schönern Blume bis zum Wiedersehn. Tribünen der Posaunen, viehisch berstende Wände, auf denen beinah obszöne Pollen sich installieren. Und aus den braken Wassern treibt sich der süchtige Pilz, die Heim- und Wallfahrtsstätte fladriger Affekte, gegen die der sonst eben nicht prüde Breughel gefeit erscheint, so sehr er es auch verstand, der Niedliche, der Schelm, sich freizuspeien und den Seelenwanst zu klopfen, bis kein mythisches Dröhnen mehr in ihm war. Die Häuser und Türme, so korrekt nach Zahl und Maß gebaut, wie sie nur ein ausgekochter Kabbalist herzirkeln mag, oder ein Kundiger des siderischen Pendels, der seine Welt ganz auswendig aufsagen kann, so sehr hat er sie eingeteilt in Grade und Segmente -, sie sind durchwuchert von der fressenden Gebrest monströser Konglomerate. Zwischenweltliche Gangliensysteme sprengen wie Krebsgeschwulst die Haut der Wohnfabriken.

Wer aber ist der Sinkende, der arg Verwundete, auf dem hier abgebildeten Gemälde? [Damit ist die Zeichnung „Die Stadt II“ gemeint.] Ist es Ahasveros, der Ewig-Geisternde, dem da das Hirn ausbricht wie ein fettes Gekröse? – „...unserer Hirne sterbender Brand!“ (Benn). – Kann außer Salvador Dali einer noch das zerebrale Ich, die Krankheit unserer Zeit, besser darstellen, die tragische Spaltung, die zu so vielen ...ismen führt? Fürwahr, Herr Sartre mag den besseren Maler um die Besudelung beneiden, die er so gut als weitere Szene für das famose „Sursis“ hätte

brauchen können. Da ist er ja, der Hirnunflat, der mancherorts noch unter dem verschämten Namen „Intellektualismus“ die Kaffeehäuser bevölkert, die blassen Abendstunden vortragssüchtiger Wanderredner einer Heilsarmee des „Geistes“.

Ist Ernst Fuchs am Ende gar ein existenzialistischer Maler? Ach nein, er hat davon noch gar nicht gehört. Aber er ist ein Repräsentant einer anbrechenden Jugend, für die vielleicht Gottfried Benns Wort noch einmal Geltung haben kann, daß „die Kategorie, in der der Kosmos offenbar wird, die Kategorie der Halluzinationen“ sei.“²⁸² Die Veröffentlichung in der „Züricher Weltwoche“ hatte Ernst Fuchs ein starkes Echo eingebracht und ließ ihn hoffen, dass sich die Situation eines Künstlers außerhalb Österreichs weitaus positiver als in Wien gestalten ließe. Seine Sehnsucht, Wien zu verlassen und nach Paris zu gehen, wuchs von Monat zu Monat.²⁸³

Nun wird von Kunstkritikern versucht, die Kunst von Ernst Fuchs einem „-ismus“ zuzuordnen, wie man dann auch die jungen Maler zu einer Gruppe zusammenfassen wird und mit einem „Stempel“ versehen möchte. Arik Brauer meint zu dieser Tendenz: *„Das war natürlich eine Fortsetzung aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts, wo es ja unter den Künstlern – was es früher ja nicht gab – sehr stark die Tendenz war, so wie die Surrealisten oder Dada, die waren festgeschrieben und mit einer philosophischen oder pseudophilosophischen Basis und haben auch den allein selig machenden Anspruch an ihre Religion, man darf nur mehr Dada oder nur mehr surrealistisch, alles andere ist nichts, und diese Gruppenbildungen waren charakteristisch in der Kunstgeschichte für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und das hat sich weitergeschleppt in dieser Form. Und – wenn schon keine Gruppen da sind – hat man sie organisiert.“²⁸⁴*

6.2.14. Museumsbesuche und das Studium der Alten Meister

Durch die Hinwendung zur altmeisterlichen Akribie, die nun bereits in den Werken von Ernst Fuchs zu erkennen ist, wurde sein Interesse für die Kunst der Alten Meister immer stärker. Das Werk von Veit Stoß hatte Ernst Fuchs bereits in einem Schroll-

²⁸² Haider 2003, S. 82.

²⁸³ Fuchs 1977, S. 55.

²⁸⁴ Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

Kunstbuch kennengelernt. Er sah in Büchern Abbildungen von Stephan Lochner, Konrad Witz, Rueland Frueauf, der Donaueschule und den Niederländern.²⁸⁵ Nun aber konnte er - wenige Monate nach Ende des Krieges - zum ersten Mal die Alten Meister im Original sehen. Viel wurde noch nicht gezeigt, man konnte noch nicht alles sehen, was man heute im Kunsthistorischen Museum bewundern kann, *„denn man hatte während der Jahre des Krieges alles ausgelagert, so nannten die Machthaber diese Katastrophe. An den Wänden des Michaeler Traktes der Hofburg zu Wien hingen nur wenige Meisterwerke. Unter der riesigen Kuppel des Michaelertores, wenn man vom Platz her, die Michaelerkirche hinter sich lassend, das eindrucksvolle Bauwerk betritt, befinden sich links und rechts die Aufgänge in ein Obergeschoß. Es war die Treppe linkerhand, die zu den Kunstschatzen führte. Da sah ich sie zum erstenmal, die Werke der Alten Meister und war über alle Maßen entzückt, ja begeistert, überrascht von der Wirkung des Originals. [...] Eben noch waren meine Vorbilder Secessionisten und Expressionisten gewesen – Künstler, die ich, wie die Alten Meister, nur aus Reproduktionen kannte. Aber die wunderwirkende Hand dieser Alten, ihr magischer Umgang mit dem Handwerk, dieses „Wunderwirken-Wollen“ ihrer Kunst, erweckte in mir ein ebensolches Wollen. So erweckte in meinem Geist das winzige „Portrait eines Goldschmiedes“ von der Hand Jan van Eycks (Abb. 60) meine grenzenlose Bewunderung. Ich war beim ersten Anblick dieses Meisterwerkes geradezu enttäuscht von diesem Winzling. [...] In welcher Miniaturwelt hatten sie gelebt und ohne monumentale Fresken in riesigen Bauwerken, diese Meister der Gotik.“*²⁸⁶ Ernst Fuchs erinnert sich 2008: *„Bei mir war der wichtigste Informant über die altmeisterliche Technik der Hugo van der Goes und der Rueland Frueauf, das war für mich ein sehr wichtiger Maler, von dem war ich fasziniert. Und wenn man das kleine Klappaltärchen (Abb. 61) angeschaut hat, und dann später auch einige der Van Eyck-Portraits, das führt direkt zu Holbein. Da habe ich mir gedacht, das kann nur die Mischtechnik sein, die Lasurtechnik, die Verbindung von Emulsion und Harzöllasuren, da habe ich experimentiert. Ich war damals eigentlich der Erste und Einzige, der mit der altmeisterlichen Technik gearbeitet hat.“*²⁸⁷ Weitere Informationen entnahm Fuchs dem Buch von Max

²⁸⁵ Fuchs 2001, S. 81.

²⁸⁶ Fuchs 2001, S. 90-91.

²⁸⁷ Gespräch mit Ernst Fuchs vom 1. 4. 2008.

Doerner „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde“.²⁸⁸ Ernst Fuchs „schleppte“ seine Malerkollegen in die Museen, mit einer Lupe bewaffnet. Alles wurde genau betrachtet: Wie könnte es gemacht worden sein? *„Diese kleinformatigen Bildtafeln waren mit ungeheurer Akribie gemalt; in klarer, leuchtender Farbigkeit.“*²⁸⁹ Man untersuchte die Bilder geradezu physiologisch: Grundierung der Fläche, Tönung des Grundes, Art und Beschaffenheit der Untermalung, Zahl der Lasuren, Kraft und Tiefe, sowie Material der Farbe.²⁹⁰

Ernst Fuchs sieht den glatten, weißen Malgrund und den spitzen Marderhaarpinsel als Symbol jener Gruppe, aus der all jene hervorgingen, die unter der Bezeichnung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ bekannt geworden sind. Sie wurden auch die Symbole einer Gruppe, die das Gegenteil *„jener Spachtler und Kleckser, die ihre Farbe zentimeterdick auf grober Leinwand auftrugen“* waren.²⁹¹ *„Ich erinnere mich, wie wir als Quintett vor dem Bild **Hugo van der Goes** „**Adam und Eva**“ (Abb. 62) standen und das stille Gelübde ablegten, die Kunst des Malens so erlernen zu wollen, wie dieser Maler es offensichtlich erlernt haben musste. Anfangs ging es uns allen sehr, sehr schlecht, hatten wir doch keine direkten Vorläufer, die der altmeisterlichen Geheimnisse der Malkunst kundig waren, und jeder trug in gleicher Weise das Seine dazu bei, diese Ausdrucksmittel der präzisen Darstellung zum Leben zu erwecken.“*²⁹²

Am Donnerstag, 19. September 1946 notiert Ernst Fuchs: *„Habe R. Hausner um 10 h Vorm. getroffen. [...] Wir gingen dann zusammen in die Hofburg, um die Bilder der alten Meister zu betrachten. Heute hatte mir **K[C]ranach**, „**Die 3 Damen**“ (Abb. 63) am besten gefallen. Dann sprachen wir darüber „Ob Gott existiere oder nicht“, auch er sucht wie ich. Wir leben in einer (gewaltigen) Zeit der Wende, wir haben „neu“ zu „erkennen“.“*²⁹³

²⁸⁸ Doerner 1965.

²⁸⁹ Fuchs 2001, S. 81.

²⁹⁰ Schurian 1978, S. 109.

²⁹¹ Fuchs 1977, S. 44.

²⁹² Schurian 1978, S. 24.

²⁹³ Fuchs, handschriftliche Notiz vom 19. 9. 1946, unveröffentlicht, Ernst Fuchs-Archiv, PB 41/1.

Werke der Alten Meister konnte man auch in der Galerie der Akademie der bildenden Künste besichtigen. Besonders genau wurde das „**Weltgerichtstriptychon**“ von **Hieronymus Bosch (Abb. 64)** studiert. Viktor Matejka berichtete, dass ihm Ludwig Münz, der Direktor der Galerie „*eines Tages*“ erzählt habe, er habe einen Verschlag vor den Bosch-Altar bauen müssen, weil einige Studenten in ihrer Begeisterung die Bildfläche mit den Händen abgegriffen hätten. Die Erklärung Matejkas, dass das die Phantastischen Realisten gewesen sein müssen, erscheint plausibel.²⁹⁴ Ernst Fuchs besuchte auch oft das Kupferstichkabinett der Akademie.²⁹⁵

Die Orientierung an der Kunst der Alten Meister wurde zumeist nur mit Hohn und Unverständnis quittiert, da man in Wien „*durch das Pinseln von Abstraktionen aller Welt beweisen wollte, dass man in den Jahren des Krieges „nicht hinter dem Mond“ geblieben war.*“ Nur von Albert Paris Gütersloh wurde diese Orientierung an den Alten Meistern gutgeheißen.²⁹⁶

6.2.15. Gertrude Baschnegger

1946 macht Ernst Fuchs die Bekanntschaft von Gertrude Baschnegger, einer um fünf Jahre älteren Vorarlberger Studentin an der Staatsakademie für „Musik und darstellende Kunst“. Sie hat einen großen Anteil an der literarischen und musikalischen Bildung von Ernst Fuchs.²⁹⁷ Ihr erstes gemeinsames Kind verstirbt 1947 kurz nach der Geburt.²⁹⁸ Die standesamtliche Trauung findet am 8. März 1948²⁹⁹ statt, die kirchliche Trauung am 11. März 1948³⁰⁰ (vgl. auch Punkt 4.4., S. 49). Am 9. 8. 1948 wird der Sohn Elias Johannes geboren (verstorben am 6. 2. 2006), am 12. 12. 1950 kommt der Sohn Daniel Friedemann zur Welt. Die Ehe wird

²⁹⁴ Matejka 1990, S. 24.

²⁹⁵ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 6. 2008.

²⁹⁶ Fuchs 1977, S. 45.

²⁹⁷ Fuchs 2001, S. 42.

²⁹⁸ Haider 2003, S. 35.

²⁹⁹ Ernst Fuchs-Archiv, Heiratsurkunde, Dok. 852.

³⁰⁰ Ernst Fuchs-Archiv, Trauungsschein, Dok. 2352.

im Jänner 1953 geschieden³⁰¹, 1962 wird sie durch das Urteil des Erzbischöflichen Diözesangerichtes für nichtig erklärt.³⁰²

Die Gesichtszüge von **Gertrude Baschnegger (Abb. 65)** wird man ab nun in mehreren Werken von Ernst Fuchs finden. 1946 entsteht die Zeichnung „**Gütersloh und die Muse**“ (**Abb. 66**). Die Muse trägt - karikaturistisch verformt, aber doch deutlich erkennbar – die Gesichtszüge von Gertrude Baschnegger. Sie hält in ihrer rechten Hand ein Fabelwesen, das den Körper eines Pferdes, zwei Häuse und Köpfe von vogelähnlichen Wesen mit vier Beinen hat. In ihrer linken Hand hält sie, wohl als Hinweis auf das Musikstudium von Gertrude Baschnegger, ein Saiteninstrument, das in seinem oberen Teil defekt ist. Die Plastizität des Körpers der Muse erreicht Fuchs wieder durch akribisch genau gesetzte Punkte und kurze Striche. Die spitzen Erhebungen im Hintergrund geben Hinweis auf das Dasein auf einem Planeten, einen weiteren Hinweis darauf geben die wie „Marsmenschen“ erscheinenden Männchen an der rechten Seite der Muse, die ehrfurchtsvoll zu ihr hinaufblicken. Als Gegenpart zu ihnen sieht man an ihrer linken Seite eine Hand, die eine Schüssel mit der Aufschrift „Gütersloh“ hält. Auf dieser Schüssel liegt – zwar grotesk verzerrt, jedoch gut zu erkennen - das Haupt von Albert Paris Gütersloh, das den Betrachter vergrämt-skeptisch anblickt. Sein rechtes Auge wurde durch eine Perle ersetzt. Oberkörper und Kopf der Muse stehen in richtigem Größenverhältnis zueinander. Besonders der Unterbauch und die Oberschenkel scheinen im Vergleich dazu übergroß. Diese Darstellungsweise des weiblichen Körpers wird bezeichnend für die Kunst von Ernst Fuchs und kulminiert im „Esther-Zyklus“, der zwischen 1964 und 1967 entsteht. Dort wird Esther dann als „Urmutter“ mit übergroßen Brüsten, Bauch, Hüften und Oberschenkeln dargestellt.

2008 identifiziert Ernst Fuchs zwei der drei Phantasiefiguren, die neben der Muse stehen: „*Die mittlere Figur ist Fritz Janschka und die Figur rechts stellt Anton Lehmden dar.*“³⁰³ Man erkennt hier zum ersten Mal in einem Werk von Ernst Fuchs die aufgestellten Nasenlöcher, wie sie auch für die Kunst von Rudolf Hausner typisch sind.

³⁰¹ Ernst Fuchs-Archiv, Scheidungsurkunde, Dok. 2278.

³⁰² Ernst Fuchs-Archiv, Trauungsschein, Vermerk vom 3. April 1968, Dok. 2352.

³⁰³ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

Mit dem Kopf des Gütersloh, der auf einem Tablett präsentiert wird, bezieht sich Fuchs möglicherweise auf Johannes den Täufer, der der List einer Frau „erlag“. Fuchs hatte ein ähnliches Erlebnis mit Albert Paris Gütersloh. Die Meisterklasse von Gütersloh besuchte ein Mädchen, das Kunsterziehung studierte, ein von weiblichen Studierenden zu dieser Zeit eher selten belegtes Fach. *„Dieses Mädchen hatte zwei Zöpfe, schön geflochtene Zöpfe und schaute aus wie das Gretchen aus dem ersten Teil des Faust. Gütersloh baute ein Stillleben mit wunderschönen Stanniolfächern für sie auf. Dann hat er seine Runde durch die Klasse gemacht, ist bei jedem stehen geblieben und sagte: „Ja, sehr schön, sehr schön, tun sie nur so weiter.“ Das war für mich Fünfzehnjährigen zu viel, so einen Schmarren aus so einem herrlichen Stillleben zu machen, noch dazu so dick draufgepatzt. Ich war der Letzte in der Klasse, ich stand bei der Türe, und da kam er zu mir und da habe ich gesagt: „Herr Professor, bitte, wie meinen sie das? Dieses Fräulein und dieses Stillleben, das ist doch fürchterlich, wie können Sie sagen: „Nur so weiter“? Gütersloh meinte: „Hm, völlig unbegabt.“ Ich habe darüber nachgedacht und bin erst viel später draufgekommen, dass das die Zöpfchen waren – sie sah aus, als wäre sie einer der Miniaturen von Gütersloh entsprungen. Wenn ein Betagter, halb Faust, halb Mephisto durch die Klasse geht, dann kann er so etwas sagen.“*³⁰⁴

6.3. Das Jahr 1947

6.3.1. Ausstellungen und Kritiken

Der neu gegründete Art Club trat mit seinen Werken erstmals in der „Neuen Galerie“ in der Grünangergasse an die Öffentlichkeit. Diese Ausstellung, in der man auch Werke von Ernst Fuchs sehen konnte, wurde dann vom 21. 6. bis 5. 7. 1947 vom römischen Art Club in der „Galleria Athena Roma“ gezeigt.³⁰⁵

Die Eröffnungsrede hielt Albert Paris Gütersloh. In der Zeitschrift „Plan“ erscheint eine Kritik von „Abu Nif“, der über die Werke von Ernst Fuchs schreibt: *„Fuchs steht noch immer am gleichen Fleck. Er möge bedenken, dass der Exhibitionismus eine*

³⁰⁴ Abendveranstaltung „Dr. Danielle Spera im Gespräch mit Ernst Fuchs“ im Jüdischen Museum am 15. 11. 2006, Tondokument aufgenommen und niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

³⁰⁵ Kat. Ausst., Krems 2003, S. 142.

*wesentliche Phase kindlicher Erotik ist, und versuchen, nach vorne zu fliehen, nicht in ewigen Wiederholungen zu verfallen.*³⁰⁶

Von Juni bis September 1947 fand die „Erste große österreichische Kunstausstellung 1947“ im Wiener Künstlerhaus statt. Sie war die erste und letzte gemeinsame Überblicksausstellung aller Künstlerorganisationen Österreichs und zeigte Werke der Sparten Malerei, Plastik, Graphik und angewandte Kunst, aufgeteilt auf insgesamt 22 Räume. Im ersten Stock, in Raum IV, stellten der „Art Club“ und die „Junge Kunst“ aus. Der Art Club war vertreten durch: Ursula Diederich-Schuh, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Edgar Jené, Arnulf Neuwirth („Abu Nif“) und Kurt Steinwendner. Ernst Fuchs zeigte seine Bilder „Hehumano“ und **„Beweinung von Zwiespältigem“ (Abb. 67)**. Der Verkaufspreis dieses Blattes wurde mit S 3.000,-- angegeben.³⁰⁷ Diese Zeichnung stammt aus dem Zyklus „Die Stadt“. Der Januskopf zeigt auf der rechten Seite das Bildnis von Gertrude Baschnegger. Sie hält in ihrer rechten Hand einen Maiskolben, auf dem ein Kopf sitzt, von dem Ernst Fuchs in einer Zeit, in der ihn das Furchtbare und Verwesende bedrängte, meinte: *„Ich suche nach Klassischem Schönen. Versuche mir Leonardo in Erinnerung zu rufen; Der Kopf auf dem Maiskolben.“* In der rechten unteren Ecke des Bildes zeichnete Fuchs sein Selbstportrait, über ihm schweben Planeten.³⁰⁸

Hausners „Aporisches Ballett“ und die „Beweinung von Zwiespältigem“ von Fuchs waren die Kulminationspunkte des Schreckens für all jene, die bisher im Schatten des Hauses der deutschen Kunst existiert hatten. Sie sahen nun durch diese Werke Entartetes ins Wiener Künstlerhaus eindringen. Alfred Schmeller schrieb eine Kritik über diese Ausstellung in der kulturpolitischen Wochenschrift der sozialistischen Studenten „Strom“ *„und ließ kein Steinchen österreichischer Kunst auf dem anderen. Er nahm in einem Aufwaschen gleich die Engländer, Russen, Franzosen und Amerikaner mit, die er auch nur für „brav, geschleckt, fad, steril und hausbacken“ hielt. Einzig den jungen Ernst Fuchs findet er „an Genie und Originalität weit seine Zunftgenossen überragend.“*³⁰⁹

³⁰⁶ Zeitschrift „Plan“, Heft 2, 1947, S. 122.

³⁰⁷ Kat. Ausst., Wien 1947, S. 12 und S. 58.

³⁰⁸ Fuchs 1977, S. 70.

³⁰⁹ Habarta 2003, S. 39.

6.3.2. Weiterführung der Darstellung von Monstren - Studie zum Bildnis Rosemarie Schaner und Portrait

1947 entsteht im Zyklus der „Monstren“ ein weiteres Bild. Ernst Fuchs zeichnet die **„Studie zum Bildnis Rosemarie Schaner“ (Abb. 68)** und malt danach das **„Portrait der Rosemarie Schaner“ (Abb. 69)**.

In der Studie sieht man neben Rosemarie Schaner einen Teil eines dämonisch blickenden Gesichtes, darüber flügelähnliche Gebilde und ein Insekt. Im Ölbild setzt Fuchs an diese Stelle eine Landschaft, die den deutlichen Einfluss der Donauschule zeigt. Rosemarie Schaner wird von Ernst Fuchs als leidende Gestalt mit herausquellenden Augen gezeigt. Warum Ernst Fuchs Frau Schaner, die eine sehr schöne Frau war, auf diese Weise darstellte, kann er sich nicht erklären. Er meint dazu, dass er das Hässliche und Schreckliche schon immer besser malen konnte als das Schöne. Fuchs malte das Bild in Öl/Tempera-Mischtechnik. „Ich habe noch nicht gewusst, wie man Eitempera verwendet, habe aber schon gewusst, dass ich Tempera verwenden muss.“³¹⁰ Auch in diesem Portrait findet man – wie in der Zeichnung „Gütersloh und die Muse“ - die „aufgestellte Nase“. Einen erstaunlichen Gleichklang zur **„Studie zum Bildnis Rosemarie Schaner“** stellt die **„Studie zu Odysseus“ (Abb. 70)** dar, eine Zeichnung von Rudolf Hausner, die 1951 entsteht.

6.3.3. Anwendung einer neuen Darstellungsweise bei Zeichnungen

Hatte Ernst Fuchs bei Zeichnungen wie z. B. **„Enthauptung (Haupt des Täufers)“ (Abb. 58)** und **„Gütersloh und die Muse“ (Abb. 66)** Körperlichkeit auch durch das mehr oder weniger dichte Setzen von Punkten und kurzen Strichen erreicht, entstehen 1947 mehrere Zeichnungen in einer im Werk von Ernst Fuchs neuen Art der Darstellung, die man besonders gut in dem Blatt **„Familie in Angst“ (Abb. 71)** erkennen kann. In dieser Tusche-Federzeichnung baut Fuchs die Gesichtszüge der Personen auf einem „Gerüst“ aus waagrechten und senkrechten Linienformationen auf. Plastizität erreicht er durch das Abwechseln von größeren und kleineren Abständen zwischen diesen Linien und durch das Schattieren der Gesichter mit kleinen Häkchen, kurzen Strichen, Kreisen, Punkten und „L- I- und T-förmigen“ Gebilden. Tiefenräumlichkeit wird durch den dunklen Hintergrund mit den hellen Linien erreicht, Gräberfelder darstellend. Zwischen Mann und Frau befindet sich der

³¹⁰ Ernst Fuchs-Archiv, Notiz.

kleine Kopf eines Säuglings, möglicherweise ein Versuch der Verarbeitung einer Situation in der sich Fuchs und Gertrude Baschnegger nach dem Tode ihres Kindes befanden. Mit dieser neuen – unruhig-nervösen - Darstellungsweise gelingt es Fuchs besonders gut, die Angst der Familie glaubhaft darzustellen. Diese Zeichentechnik sah Fuchs als ein metaphysisches Pendant zur atomaren Weltsicht. *„Alles aus Punkten gemacht in einem schwarzen Raum eines unvorstellbaren Nichts.“* Auch der nun entstehenden Zyklus „Bikini-Atoll“ ist aus einem mehr oder weniger dichten Netz von Punkten erstellt.³¹¹

6.3.4. Bilder als Zeitzeugen

Viele der Werke von Ernst Fuchs kann man als „Zeitzeugen“ ansehen, als Reaktion auf Ereignisse, die damals die Welt bewegten. Sie erklären auch zum Teil die Angstgefühle, die Ernst Fuchs plagten. Für ihn steht alles, was er in den Jahren von 1946 bis 1954 geschaffen hat, *„unter dem Eindruck, ja unter dem Diktat personifizierter Angst, dieser Zerstörerin und Verwandlerin. Alles Verwesende übte auf mich eine ungeheure Faszination aus.“*³¹² Die Bilder des Zyklus „Bikini-Atoll“ der 1947 entsteht, *„zeigen den Menschen aus Feuer und Asche, den „Behälter des Weltalls“ gefährlich geladen, Atome spaltend, sich selbst zerstören, das Urbild satanischen Aufbegehrens. Das stumme Dulden, das Wegschauen und das Gern-dumm-Sein der meisten Menschen, die ich so kannte und die doch wohlgezogen waren und der Kirche angehörten und nahestanden, hatten mich zutiefst befremdet. Sie waren Christen, sie wußten, daß Jesus von Nazareth kein Wikinger war, sondern König der Juden. Wie konnten sie mitmachen, mit ansehen, wie ein Volk und mit ihm alles, was nicht mit dem falschen Messias übereinstimmte, bespien, verleumdet, geleugnet, enteignet, verschleppt und verbrannt wurde? Wie konnte dieser falsche Messias inmitten einer zivilisierten Menschheit Wirklichkeit werden?“* Unter diesem Eindruck arbeitete Ernst Fuchs an seinen Werken. Sie spiegeln die Qual verlorenen Glaubens und sinnlosen Leides. Er hatte Christus verloren und fand ihn erste Mitte der Fünfzigerjahre wieder.³¹³

³¹¹ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 83.

³¹² Fuchs 1977, S. 51.

³¹³ Fuchs 2001, S. 111.

In den Bildern von Ernst Fuchs wurde alles, was er in den Zeitungen las, zum Weltuntergang. *„Was gestern noch als Macht der Alliierten meine Befreiung erwirkt hatte, war in Fronten eines kalten Krieges erstarrt. Stalin und Truman waren Gegner. Ghandi wurde ermordet, ein Mensch, den ich sehr verehrte und dessen Ideale mich heute noch bewegen. Hiroshima und Nagasaki fanden ihr Nachspiel in den Atombombenversuchen am Bikini-Atoll. Diese Nachrichten haben sich in mir als augenfällige Merkmale eines weltumfassenden Kataklysmus zu Bildzyklen geformt. Was mich aber in diesen drei Jahren nach dem Krieg am meisten beeindruckt hat, war der Freiheitskampf der palästinensischen Juden, der 1948 zur Gründung des Staates Israel führte. Täglich las ich vor allem jene Nachrichten, die diese Entwicklungen betrafen, und sah in diesem Geschehen ein biblisches Element aufleben: geschichtliche Vorgänge mit prophetischem Charakter. Durch diese Nachrichten wurde mein Interesse an den Schriften der Propheten vertieft, historische Aspekte kamen hinzu, und meine mythomane Weltschau wurde gewaltig belebt. Es wurde mir langsam deutlich, daß mein Interesse für Prophetie und Mythos von Anfang an eine aktuelle Bewandtnis hatte. Ich habe in den Mythen nie das Vergangene gesehen, sondern die Herkunft des Jetzt.“*³¹⁴

6.3.5. Zyklus „Bikini-Atoll“

1947 entsteht der Zyklus „Bikini-Atoll“ ausgeführt mit Farbtuschen. Angeregt wird Fuchs durch Zeichnungen von Henry Moore, die dieser mit Wachskreide und farbiger Tusche ausgeführt hatte.³¹⁵

Die Titel der Blätter dieses Zyklus lassen die Ängste von Ernst Fuchs erkennen: „Dämon über den Gräften“, „Zwiegespräch der Weisen“, „Selbstportrait mit dem Ei“, „Weltnacht – Klage über das Weltenei“, „Apokalypse“, „Abyss“, „Bombenbillard“, **„Johannes der Täufer im Abgrund“ (Abb. 72)**, „Im Bett“, „Wie Elis aussehen wird“. In diesem Zyklus erscheint immer wieder das Thema der „Gefährdung des Welteneies“. Ernst Fuchs thematisiert hier, dass, nachdem die Bomben auf Hiroshima und Nagasaki gefallen waren, ab Mitte 1946 Kernwaffentests im Gebiet des Bikini-Atolls stattfanden. Diese Atombombenversuche hatten seiner Ansicht nach

³¹⁴ Fuchs 1977, S. 47-48.

³¹⁵ Fuchs 1977, S. 46

dem Behälter im Behälter ein Loch gerissen.³¹⁶ Dieser Zyklus entstand unter dem Eindruck, dass der Krieg noch lange nicht zu Ende sei. Im Gegenteil, Ernst Fuchs sah in dieser Atombomben-Demonstration die Realisation von Hitlers „Totalem Krieg“.³¹⁷

Im Blatt „**Johannes der Täufer im Abgrund**“ (Abb. 72) stellt Ernst Fuchs Johannes als Hermaphroditen, als Symbolfigur für die überwundene Sexus-Natur, dar. Johannes, der die Züge von Ernst Fuchs trägt und in sich eine weibliche Gestalt birgt, die in ihrer rechten Hand eine Blume hält, ragt aus einem Abgrund hervor. Er tauft mit dem Wasser, das sich aus seiner linken Hand ergießt, die Blume des Glaubens.³¹⁸ Hinter ihm erkennt man spitze Erhebungen einer Planeten- oder Wüstenlandschaft, am Boden liegen zwei eiförmige Gebilde. Aus dem Abgrund erhebt sich ein Gebäude, aus dem zwei Augen blicken. Die Spitze dieses Gebäudes deutet auf die Scham des weiblichen Wesens. Die rechte Hand von Johannes wird von Flugzeugen überdeckt, die sich aus dem Abgrund erheben. Die Farbigkeit des Bildes wirkt harmonisch. Der Hintergrund des Bildes, vom hellen Blaugrau über die Schattierungen des Wüstensandes zum bis Rot des Kraters, der das feurige Erdinnere freilegt, hebt den dunklen Körper von Johannes besonders hervor. Die Plastizität seines Gesichtes wird durch das dichte Anordnen von weißen Punkten erreicht, die wie Weißhöhlungen wirken. So erscheint auch der weiße Frauenkörper gegen den dunklen Hintergrund des Körpers von Johannes besonders plastisch, ebenso die weißen Flugzeuge neben seinem rechten Arm. Die weiße Blüte des keimenden Glaubens wird durch ihren roten Hintergrund besonders hervorgehoben. Nur die grün-gelbe Architekturformation, die aus dem Abgrund herausragt, scheint mit ihrer Farbigkeit und ihrem dichteren Farbauftrag als Fremdkörper in diesem Bild auf ein Wesen aus einer anderen Sphäre hinzudeuten.

Ernst Fuchs widmete dieses Blatt „*dem Herrn Pof. Gütersloh, meinem teuren Berater und Lehrer zur Weihnacht 1947.*“ Die Bilder des Zyklus stießen auf große Ablehnung. Es wollte niemand sehen, dass das erst der Anfang der Katastrophe war. Die Kunstkritiker meinten, dass diese beängstigende und bedrohliche Malerei in Zeiten

³¹⁶ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 81.

³¹⁷ Fuchs 2001, S. 41,

³¹⁸ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 90.

des Friedens nicht notwendig sei. Auch dieser Zyklus ist – mangels Leinwand – auf Papier gemalt.³¹⁹

Man erkennt im Zyklus „Bikini-Atoll“ den Beginn einer neuen Phase in der Kunst von Ernst Fuchs. Seine Werke beinhalten kaum mehr den Horror Vacui, wie er im Stadt-Zyklus zu sehen war, die Figuren werden gelängter, Ernst Fuchs zeigt in der Darstellung seiner Figuren immer öfter Gesten, wie sie auch in den Bildern der Alten Meister zu finden sind.

6.3.6. Auftauchen einer neuen Kopfform

Wie schon 1945, taucht in den Bildern des Zyklus „Bikini-Atoll“ eine neue Kopfform auf (vgl. Punkt 6.1.1., S. 68). In dem Blatt „**Zwiesgespräch der Weisen**“ (Abb. 73) sieht man zwei Weise in der Wüste im Gespräch, die beide einen gelängten Schädel haben. Diese Kopfform, die von den Ägyptern, Majas und Azteken bekannt ist und dort ein Schönheitsideal darstellte, wurde meist durch Bandagieren des Kopfes erreicht. Auch für Ernst Fuchs ist diese Form des Kopfes ein Schönheits- und Vornehmheitsideal.³²⁰ Er stellte Anfang der Siebzigerjahre in einer Selbstanalyse fest, dass er, was diese Kopfformen anbelangt, herausgefunden habe, dass sie tatsächlich zu der Hauptobsession in seinem Werk geführt haben. Zwanghaft und unerklärlich für Fuchs ist auch der primäre Antrieb dazu. Es habe ihn diese Form des Schädels buchstäblich verfolgt und es gab ungefähr fünfzig Arbeiten, die diese Proportionen zeigen. *„Ich glaube, dass vielleicht so etwas wie eine Berufung darin zu sehen ist. Denn wenn man sich etwas nicht selbst aussucht, so ist man versucht zu sagen, man wäre von dieser Sache aufgesucht worden oder sei von Gründen überwältigt worden, die jenseits des Bewußtseins oder der Wahl der persönlichen Bilder liegen.“*³²¹

6.3.7. Gegenseitige Beeinflussungen

Durch den engen Kontakt der Künstler untereinander und die gegenseitige „Bilderschau“ kam es natürlich auch zu Beeinflussungen. 1948 entsteht Anton

³¹⁹ Kat. Ausst., St. Petersburg 1993, S. 45-46.

³²⁰ Haider 2003, S. 98.

³²¹ Schurian 1978, S. 48 und 49.

Lehmdens Zeichnung „**Mahatma Ghandi**“ (**Abb. 74**) in violetter Stempelfarbe (vgl. auch Punkt 2.18., S. 26). In dieser Zeichnung erkennt man - wie auch schon in der Zeichnung „**Familie in Angst**“ (**Abb. 71**) von Ernst Fuchs – die kurzen Striche und Häkchen, mit denen auch Lehmden das Bild aufbaut und schattiert. Ergänzt werden diese Strichformationen bei Lehmden durch astförmige Gebilde.

Die Zeichnung „**Beweinung von Zwiespältigem**“ (**Abb. 67**) von Ernst Fuchs aus dem Jahr 1946 zeigt links oben zwei weibliche Figuren, die anklagend ihre Arme in die Höhe strecken. Die linke Gestalt hat einen viel zu kleinen Kopf, einen gelängten Oberkörper, einen ausgeprägten Bauch und ausladende Oberschenkel. Die rechte Figur wird von Ernst Fuchs ohne Hände und Kopf dargestellt. Im Hintergrund schweben Himmelkörper. Dieses Motiv findet man auch in dem Bild „**Anima**“ (**Abb. 75**) von Rudolf Hausner, das er 1947 malt.

Der genaue Weg der Beeinflussungen kann heute nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden, da viele Werke der Künstler verloren gingen oder auch von ihnen selbst zerstört wurden.

6.4. Das Jahr 1948

6.4.1. Ernst Fuchs, der Dichter

Am 7. 1. 1948 entsteht ein Gedicht, das – so wie viele der Bilder von Ernst Fuchs – den Tod zu Inhalt hat:

„Der Weise ist tot

Der Weise ist tot!

Seht, wie man seine Stirne zu Grabe wälzt!

Johannes, die Blumen um dich sind aus Fleisch und Schweiß!

Der Tod ist weise,

Er wälzt die Gebeine zum Tor der Welt hinaus.

Johannes, die Blumen um dich sind aus Blumen und Blut.

Das Tor der Welt ist rot,

Rot wie das Blut der Blühenden.

Der Pförtner ist tot.

Die Toten sind leise

Und weiß ist das Gebein der Zeit.

Öffnet dieses Tor!

*Die Knochen der Menschheit will der Löwe.
 Und aus den Wunden regnet es – tote Tauben.
 Und seht den Löwen!
 Oh, auch er ist eine weiße Taube!
 Voll mit dem toten Wein des Friedens!*³²²

6.4.2. Abwendung von den Surrealistischen Manifesten und Hinwendung zur altmeisterlichen Akribie

Ende 1945, Anfang 1946 hatte sich Ernst Fuchs dem Surrealismus zugewandt und begonnen, sich mit den Manifesten von André Breton zu identifizieren. Der ab dem Sommer 1946 entstandene Zyklus „Die Stadt“ zeigt diese Hinwendung zum Surrealismus, aber auch die genaue Darstellungsweise, die ihn zur altmeisterlichen Akribie führt, die ab nun für Fuchs wichtig wird. Er hatte bald erkannt, dass der phantastische Charakter seiner Werke ständig zunahm.³²³ Sein Ziel wurde die Verbindung von Kunst und Handwerk im Sinne der Alten Meister als Schlüssel zu einer Akribie, welche die Schilderung der archetypischen Welt in ihm in aller Klarheit möglich machte. Es wurde ihm auch bald bewusst, dass darin eine Steigerung und Fortentwicklung von der Breton'schen Surrealistengruppe lag.³²⁴

Ernst Fuchs erklärte seine Beweggründe für die Abwendung von den Surrealistischen Manifesten: *„Erst nachdem mir die Diskrepanz zwischen der starken Betonung des Handwerklichen zu jener der Negierung der Kunst, wie sie für die Surrealisten typisch ist, auffiel, haben sowohl ich, als auch meine Kollegen uns vom Surrealismus mehr und mehr distanziert. Wir begriffen, dass unser Interesse an der perfekten Sichtbarmachung eines Bildes, eines Bildinhaltes, das oder den nicht jeder sehen kann, zur Folge hatte, daß uns an der Facette des Könnens und der Akribie ungemein mehr lag; gerade um so viel mehr, als daß es noch hätte verbindlich sein können mit den Zielsetzungen des Surrealismus, der ja im Gegensatz dazu direkt eine Antikunst und eine Verbannung aller Verselbständigung des Handwerklichen abgestrebt hatte. Wir haben uns also ab dem Jahre 1947/1948 tatsächlich als eine*

³²² Ernst Fuchs-Archiv, unveröffentlicht, PB 81.

³²³ Fuchs 1967, S. 14.

³²⁴ Fuchs 1977, S. 45.

*Art neue Gruppe verstanden, die zum Surrealismus keinen wirklich bindenden Kontakt hatte, außer einem generellen des Phantastischen, der natürlich nicht ausreicht, denn damit wären auch, sagen wir, Breughel oder Bosch den Surrealisten zuzurechnen. [...] Ich habe mich wegbewegt von dem rein Absurden um des Absurden willen und von der völlig ungebundenen Assoziationstechnik der Surrealisten [...] und habe mehr und mehr jene konkreten Gründe aufgesucht, jene Sphären, die bei Jung „Archetypen“ genannt werden.“³²⁵ Aus dieser Erklärung, dass sich Brauer, Fuchs, Hutter, Hausner und Lehmden nun als eine Art neue Gruppe verstanden hätten, die keine Surrealisten mehr waren und einen generellen Bezug zum Phantastischen hätten, wird auch verständlich, dass nun die Diskussion um ihre Namensgebung beginnt, die erst Jahre später beendet sein wird, als sich die von Johann Muschik geprägte Bezeichnung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ durchzusetzen beginnt. Edgar Jené scheint ihr Abgehen vom Surrealismus bald erkannt zu haben. Sie werden nicht verstoßen und ausgeschlossen – wie es wahrscheinlich Breton getan hätte – Jené nannte sie ab 1948 nicht mehr Surrealisten, sondern „in Ermangelung eines genaueren Namens „*Prodromos*“.³²⁶*

Berührungspunkte mit den Manifesten von André Breton hat es bei Ernst Fuchs durchaus gegeben. Für Ernst Fuchs waren und sind Träume, die von ihm genau notiert werden, immer sehr wichtig. Für ihn ist aber – anders als bei Breton - auch die Deutung und das Vorausweisen der Träume auf künftige Ereignisse ein bedeutender Aspekt. Es sind nicht nur seine eigenen Träume, die ihm sehr wichtig sind, sondern auch Träume von anderen Personen, in denen Ernst Fuchs vorkommt. In seinem unveröffentlichten Traumbuch schreibt Ernst Fuchs 2003: *„Nicht alle Menschen wollen dem Traum, wie auch dem wachen Leben eine Bedeutung abgewinnen. Ich aber gehöre zu jenen, die von alters her dem Traum tiefgreifende Wirkung beimessen. Ich fühle, dass sie aus der Ewigkeit berichten, aus der wir stammen und in die wir wieder eingehen – dahin, wo Traum und Wirklichkeit ein Dasein haben – eine Heimat, der ich mich zugeordnet empfinde.“*³²⁷ Dieses Interesse an Träumen

³²⁵ Schurian 1978, S. 49-52.

³²⁶ Habarta 1996, S. 255.

³²⁷ Ernst Fuchs-Archiv, Ernst Fuchs Traumbuch 2002, unveröffentlicht, o. S.

war auch der Grund, warum Ernst Fuchs das Werk von Gotthilf Heinrich Schubert „Die Symbolik des Traumes“³²⁸ und das Buch von H. C. Artmann „Grünverschlossene Botschaft – 90 Träume“³²⁹ illustrierte.

Auch in seiner Arbeitsweise könnte man Anklänge an Forderungen von Breton erkennen, Ernst Fuchs aber nennt diese Zustände auch „Inspiration“. *„Nicht selten gelange ich während des Malens in Trance, mein Bewußtsein schwindet zugunsten eines medialen Schwebezustandes, in dem ich mich von sicherer Hand geführt und bewegt fühle, Dinge tuend, von denen ich bewußtermaßen wenig weiß. Dieser Zustand kann mitunter mehrere Stunden dauern. Danach erscheint mir alles, was ich in diesem Zustand geschaffen habe, als ob ein anderer es getan hätte, Erkenntnisse suchen mich heim, die zu finden ich gar nicht gehofft hatte. Von dieser Geistigkeit erfaßt, begreife ich auch, was die großen Erkenntnisse anderer Maler waren, die meine Bewunderung erregten. Ein Verständnis der Kunst und der Erkenntnisse, die sie vermittelt, erfaßt mich, so, als ob mein Geist mit allen Künstlern aller Epochen in einen Diskurs geraten wäre. Es ist ein Schweben, ein Flügelhaben, ich glaube, dass das von alters her Inspiration genannt wurde.“*³³⁰

Ernst Fuchs gelingt aber auch das „*Hinüberwechseln im wachen Zustand in die Welt der Phantasie, die jene Bilder wiedergibt, die andere Menschen nur in Träumen oder Halluzinationen sehen*“ und unterscheidet sich auch dadurch durchaus von den Vorgaben in den surrealistischen Manifesten von André Breton.

Eine endgültige Bestätigung, dass sie keine Surrealisten waren, bekamen die jungen Künstler bei ihrer Reise zur ersten Nachkriegsbiennale 1948 nach Venedig. Diese Reise wurde der erste Schritt zu einem für sie und gegen sie geführten Beweisverfahren. Die Bilder, die sie dort sahen, waren weit weniger fein gemalt, als es die Reproduktionen hatten vermuten lassen, *„sie waren in ordinärer Primamalerei gemalt.“* Die jungen Maler aus Wien aber hatten von Anfang an versucht, das Handwerk der Alten Meister zu beleben. *„In diesem Sinne enttäuscht, begannen wir zu begreifen, daß wir in unserer „Weltabgeschiedenheit“ einen Weg gegangen*

³²⁸ Schubert 1968.

³²⁹ Artmann 1967.

³³⁰ Hartmann 1980, S. 8.

waren, von dem noch zu ergründen war, wohin er führen sollte, und welchen Namen man ihm geben könnte. Auch die Kunstkritiker des Auslands – wir beteiligten uns damals an einigen internationalen Ausstellungen – wollten unsere Bilder keineswegs surrealistisch nennen. So wurden wir bereits um das Jahr 1950 als selbständige Gruppe „Phantastischer Wiener Maler“ bekannt.“³³¹

Mitte der Fünfzigerjahre erklärte Ernst Fuchs, dass der „Surrealismus, der König der Ismen im „l'art pour l'art“ gestorben war“. Die aus der Bewegung ausgeschlossenen Künstler waren die, die es nicht lassen konnten, „schöne“ Bilder zu malen. „Mitte der Fünfziger Jahre hatten alle talentierten Ratten das sinkende Schiff einer theoriebeladenen Freibeuterbesatzung verlassen, um über den Existenzialismus hinaus sich als schöne Kunst – auch was den thematischen Inhalt anlangte – fortzupflanzen. [...] Die Kunst wurde wieder zur Sklavin höchster Ansprüche des Kunsthandwerks. [...] Außerdem ist jede Vereinsmeierei eine Haltung, die das Gähnen eines Künstler provoziert.“³³²

Sehr klare Worte über das Verhältnis von Ernst Fuchs zum Surrealismus fand Albert Paris Gütersloh 1950 bei seiner Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung von Ernst Fuchs in der Buchhandlung Cosmos am 29. März 1950: „Man nennt Ernst Fuchs einen Surrealisten. Und zwar mit dem nämlichen Recht oder Unrecht, mit welchem man nach 1900 alles, was nicht á la mode des Künstlerhauses gewesen ist, sezessionistisch genannt hat. Ein solches Schlagwort ist ein Totschläger, mit dem man alle feineren Unterschiede – und die erst sind die Wesentlichen – niederknüpelt. Der zahnlose Zeitungsleser [...] ist hochzufrieden [...], ihn also kümmert nicht im Mindesten, dass nach dem Parteiprogramm André Bretons, Begründer des Surrealismus, welcher Surrealismus nur unter anderem auch eine Art zu malen ist, eigentlich aber eine Philosophie, eine Weltanschauung, eine politische Bewegung, unser Fuchs nur mit Nachsicht einiger Taxen als ein Surrealist bezeichnet werden kann. [...] Nun wieder zu Ernst Fuchs selbst, dessen Welt, die Sie hier aufgeblättert sehen, nicht die assoziierte Welt des Unterbewußtseins ist, [...] sondern die zertrümmerte Welt des Bewußtseins und das setzt einen fundamentalen Unterschied.“³³³

³³¹ Schurian 1978, S. 21.

³³² Fuchs 2001, S. 262.

³³³ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 7-8.

Dass die Erkenntnis all dieser Diskrepanzen zu den Manifesten Bretons Ernst Fuchs mit den Jahren immer klarer wurde, zeigt auch seine Aussage aus dem Jahre 2008 über Edgar Jené und das surrealistische Manifest von André Breton, an das er nicht glauben konnte (vgl. auch Punkt 5.1., S. 58).³³⁴

6.4.3. Die Wegbereiter des Phantastischen für das Werk von Ernst Fuchs

Neben den Anregungen durch die phantastische Kunst in den Museen vertiefte Ernst Fuchs diesen Ansatz noch durch eine exakte Kenntnis und Weiterentwicklung seiner „historischen Verbündeten“ von Hieronymus Bosch (**Abb. 64, „Weltgerichtstriptychon“**) und der Prager Schule bis Arcimboldo (vgl. Punkt 6.2.12., S. 98), (**Abb. 57, „Winter“**).³³⁵

Ein wichtiger Impulsgeber für die phantastische Kunst ist auch das Zeitalter der Romantik, in dem mit Hilfe der Freistellung der Phantasie immer wieder wichtige Werke geschaffen wurden. 1814, bereits 86 Jahre vor Sigmund Freuds „Traumdeutung“, verfasste der Arzt Gotthilf Heinrich Schubert sein Werk „Die Symbolik des Traumes“. Für ihn sind Träume auch Zugänge zu fundamentalen, unterirdischen, dunklen und urtümlichen Elementen des Menschen. Die Neuauflage dieses Werkes im Jahre 1968 wurde mit Radierungen von Ernst Fuchs versehen (vgl. Punkt 6.4.2., S. 119).

In der Kunst von William Blake (**Abb. 37 „The House of Death“**) erkennt sich Ernst Fuchs wieder, da sie eine mediale, eine „seherische“ Kunst ist. Gemeinsam ist den beiden Künstlern auch der sie prägende Einfluss der Bibel. So kann man auch die Bibeldarstellung von Gustave Doré, seine Darstellungen von geheimnisvollen Fabelwesen und unheilbringenden Sagengestalten als Vorläufer der phantastischen Kunst von Ernst Fuchs sehen. Ebenso ist der Symbolismus, wie er von Odilon Redon oder Gustave Moreau (**Abb. 76, Galatée**) geprägt wurde, in der Kunst von Ernst Fuchs wiederzufinden. Viele dieser Werke konnte Ernst Fuchs vermutlich schon in den Büchern am Altwarenlagerplatz seines Vaters kennenlernen.

³³⁴ Ernst Fuchs, Lesung im Belvedere am 25. 6. 2008, niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

³³⁵ Kat. Ausst., Wien 2008, S. 55.

Als für die phantastische Kunst besonders wichtigen Maler des 20. Jahrhunderts sieht Ernst Fuchs den Künstler Franz Sedlacek (**Abb. 77, „Insekten und Blüten“**), den er persönlich an den Beginn der Moderne in Österreich setzt.³³⁶

Seit seiner frühen Jugend war Ernst Fuchs von den Werken von Alfred Kubin fasziniert (vgl. Punkt 2.5., Seite 12). Im Juni und Juli 1955 fand eine große Kubin-Ausstellung in der Galerie St. Stephan statt, bei der man Zeichnungen von Kubin aus den Jahren 1900 bis 1955 sehen konnte. Es waren Werke aus dem Besitz von Otto Mauer und Pfarrer Alois Samhaber, dem Vertrauten Kubins.³³⁷

6.4.4. Die ersten Druckplatten

In den Jahren 1946, 1947 und 1948 wurden die Zeichnungen und die Malerei von Ernst Fuchs immer genauer. Die Arbeitszeit für eine Zeichnung lag selten unter vier Wochen, aber es gab auch Bilder, die ihn mehrere Monate lang beschäftigten. Dadurch wurden seine Werke teuer und schwer verkäuflich und er hatte wegen der geringen Produktion und der Geldknappheit der Käufer nur wenig Aussichten, seine Bilder zu verkaufen. Fuchs musste aber vom Verkauf seiner Bilder leben und seine Familie ernähren. Er suchte nun nach einer graphischen Technik, die seinen sehr genauen Zeichnungen entsprach. Fuchs wollte die vielen Arbeitsstunden, die er für ein Bild aufwenden musste, für die Herstellung einer Druckplatte in der Technik der Radierung oder des Kupferstiches verwenden. Es war also das Zusammentreffen seiner Neigung zur Akribie der Alten Meister, wie sie in den Kupferstichen zum Ausdruck kommt, mit der Notwendigkeit, Bilder zu schaffen, die er zu niedrigeren Preisen verkaufen könne, dass er 1948 seine ersten Versuche in der Herstellung einer Druckplatte machte. Diese Technik half ihm auch darüber hinweg, dass für ihn seine Bilder „*lebensnotwendige Fetische*“ waren, die er nicht gerne sein Atelier verlassen sah. Er vermisste seine „*Kinder*“ und besuchte die Käufer, um seine Werke wiederzusehen.

Seine Kollegin Eva Weißmann brachte ihm an einem Nachmittag das Radieren bei, sie kannte die einfachsten Anfänge dieser Technik. Zu dieser Zeit ahnte Ernst Fuchs noch nichts von dem alchemistischen Mysterium dieser Technik. Die ersten beiden Platten, die Ernst Fuchs mit der Hilfe von Eva Weißmann ätzte, waren „**Salome mit**

³³⁶ Gespräch mit Ernst Fuchs am 11. 9. 2007.

³³⁷ Fleck 1982, S. 63.

dem Haupt des Täufers“ (Abb. 78) und „Leda mit dem Schwan“ (Abb. 79). Ernst Fuchs erinnert sich, dass er verückt vor den Platten stand und fasziniert betrachtete, wie die Salpetersäure, blaue Bläschen bildend, tiefe Rinnen aus dem Kupfer fraß.³³⁸ In dem Blatt „Leda mit dem Schwan“ gelingt es Ernst Fuchs, wieder „das Schöne“ in Form der beiden Frauengestalten zu zeigen. In dieser Darstellung, die phantastische und symbolistische Elemente enthält, erscheint auch links unten der Kopf eines Tieres mit Dornenkrone, bereits ein Hinweis auf das Einhorn, das Ernst Fuchs in seinem 1950 bis 1952 entstehenden Zyklus „Passion des Einhorns“ thematisieren wird. Die zweite Radierung, „Leda mit dem Schwan“, bedeutete gegenüber der ersten Radierung „Salome mit dem Haupt des Täufers“ einen Fortschritt. Im Blatt „Leda mit dem Schwan“ ist der Kopf rechts unten in Kaltnadel radiert. Vergleicht man die zeichnerische Technik der beiden Radierungen, dann erkennt man, dass Ernst Fuchs im ersten Blatt „Leda mit dem Schwan“ hauptsächlich die Köpfe auf der rechten Seite mit langen, einander kreuzenden Linien aufbaut und schattiert. Die linke Frauenfigur besteht aus kurzen Linien und Punkten. Im zweiten Blatt „Leda mit dem Schwan“ legt Fuchs den Umriss der Figuren mit einer Linie fest, Schattierungen und Dunkelheiten werden durch Striche, Punkte und Kreuze erreicht.

Ernst Fuchs hatte bald erkannt, dass noch ein endloser Weg bis zur Meisterschaft in dieser Technik vor ihm lag. Das Drucken, das ihm anfangs kaum gelang, lernte er bei Professor Herbert an der Akademie für angewandte Kunst in Wien. Ernst Fuchs experimentierte damals sehr viel, versuchte andere Grundierungsmittel, flüssige Lacke und verschiedene Metalle. Sein Vater, der 1947 nach Wien zurückgekehrt war, hatte bald wieder einen Altwarenlagerplatz eröffnet. Dort fand Fuchs alle die Radierplatten, die er damals verwendete. Dank des reichlich vorhandenen Materials konnte er experimentieren. So entstanden auch Radierungen auf einem Zinkblechbeschlag eines Fickertrittbrettes – **„Eremit“ (Abb. 80)** - oder auf Schanktischbeschlügen und –verkleidungen – **„Maibild“ (Abb. 81)**. Dadurch erklären sich die Form des Eremiten und die sichtbare Durchlöcherung der Ränder des Maibildes. Die Hauptfigur des Maibildes zeigt Mia Löblich (vgl. auch Punkt 6.5.4., S. 135).

³³⁸ Fuchs 1967, S. 14.

Es entstanden auch beinahe alle frühen Radierungen von Anton Lehmden, der Ernst Fuchs oft zum Lagerplatz begleitete, auf solchen Metallabfällen.

Fuchs kam fast täglich zu diesem Lagerplatz, um seinen Vater zu besuchen. Für Fuchs hatte sich ein „*unsichtbarer, geheimer Kreis geschlossen*“, er lebte wieder auf dem Schauplatz seiner frühen Jugend. „*All die Bilder der Kindheit wurden lebendig und es ist gewiß kein Zufall, daß ich um diese Zeit zur heraldischen Form und zum Buch – zum Bilderbuch heimgekehrt bin.*“³³⁹

Die Technik der Radierung bietet und bot einige Überraschungsmomente, die der Neigung und dem Verlangen von Ernst Fuchs entgegenkommen, immer wieder von seiner inneren Welt überrascht zu werden: „*Aller Hantierung voran geht die Verwandlung des blanken Spiegels der polierten Metall-, meist Kupferplatte, in einen schwarzen Spiegel. Die auf einem Rost erhitzte Platte wird mit Asphalt überzogen und über der stark rußenden Flamme einer Fackel geschwärzt. Wird solch eine Grundierung meisterhaft ausgeführt, so glänzt ihre Schwärze wie die eines geschliffenen Onyx. Allein schon diese erste Prozedur beeindruckte mich sehr und machte mir große Freude. Außer dieser initialen Verwandlung von „Weiß in Schwarz“ war alles, was die geschwärzte Nadel auf der geschwärzten Kupferplatte bloßlegte, bestimmt, schwarz zu werden, und alles, was meinem Auge blank erschien, sollte schwarz erscheinen, durch die folgende Ätzung und Einfärbung. Diese Verkehrung wurde dann durch den Druck bewirkt. Alles zeigte sich seitenverkehrt, alle Linke rechts und alles Recht links. Diese Obskurität, die sich in die Realisation des Bildes einschaltete, versprach eine immer neue, immerwährende Überraschung beim Anblick des abgezogenen Druckes. Mittels der Radierung konnte ich mich also dreifach überraschen. Erstens, indem der mir ohnehin unbekannt Bildinhalt hellglänzend erschien, wie der fixierte Lichteinfall auf der photographischen Platte; zweitens indem nach der Ätzung der Platte und ihrer Einfärbung mit Druckerschwärze das negative Bild zum Positiven verwandelt und schließlich drittens, dass der nun seitenverkehrt das Bild zeigende Abzug sichtbar wurde. So war das Arbeiten auf der geschwärzten Platte immer gewürzt von der großen Erwartung, das fertige Bild erst am Schluß des Arbeitsprozesses als ein ganz „anderes“, als ein Neues, Unbekanntes schauen zu können. Der Moment des*

³³⁹ Fuchs 1967, S. 16.

Anblicks eines ersten Abzuges ist auch bis heute der köstlichste in meiner Bildnerei geblieben. [...] Die Erwartung, recht bald das völlig (zweimal) umgekehrte Bild zu sehen, war begrifflicherweise immer sehr groß. Meine Ungeduld, eine Platte zu vollenden, steigerte sich gegen das nahende Ende der Arbeit zu unerträglicher Spannung, und oft habe ich meine Neugier nicht bezähmen können. Ich ätzte die Platte vor Abschluss der Arbeit, nur um die Freude auszukosten, die mir die Überraschung bereitet, das umgekehrte, mir nahezu unbekannte Bild auf einem Abzug betrachten zu können. So ist mancher Zustandsdruck entstanden; aus bloßer Ungeduld. Diese nur dieser Technik eigene Obskurität, nämlich bis zum Druck der Platte das eigentliche Aussehen des Bildes nicht im Positiv betrachten zu können, also die Möglichkeit, im letzten Moment „durch sich selbst“ überrascht zu werden, zog mich besonders an.“³⁴⁰

Durch das Erlernen der Radierung hatte Ernst Fuchs ein wichtiges Ziel erreicht: Er selbst konnte sein Bild behalten und es gleichzeitig verschenken oder auch verkaufen. Er konnte seine Bildwelt mit allen teilen, die sich von ihm angezogen fühlten. *„Dies entsprach auch meinem maßlosen Mitteilungsbedürfnis.“*³⁴¹

6.4.5. Ausstellungen und Kritiken

Vom 3. bis 30. April 1948 fand die erste Jahresausstellung des Art Club, Sektion Österreich, in der Wiener Kunsthalle in der Zedlitzgasse statt (vgl. auch Punkt 5.3., S. 63). Diese Ausstellung wurde in der Presse mit den Worten *„die erste Granate im Kampf um neue Ebenen“* begrüßt. Schon an dieser Aussage sieht man, dass die Erinnerungen an den Krieg, den man an den Bildern von Ernst Fuchs und seinen Kollegen kritisierte, in der Diktion der Presse durchaus noch sehr präsent waren.³⁴²

Während der Art Club-Ausstellung 1948 in Turin erregten die „Wiener Phantasten“ großes Aufsehen und wurden dadurch in ihrem Weg bestärkt.³⁴³ In Wien sah man diese positiven Kritiken nicht gerne, man verstand die jungen Maler nicht. In dem

³⁴⁰ Fuchs 1967, S. 15.

³⁴¹ Fuchs 1967, S. 16.

³⁴² Habarta 1996, S. 258.

³⁴³ Fuchs 1977, S. 44.

Artikel „Surrealistische Vorposten in Wien“ von Arnulf Neuwirth, der in der Zeitschrift „Plan“ erschienen war, stellte „Abu Nif“ die bezeichnende Frage: *„Was will diese Gruppe von Malern um Edgar Jené, die jung ist, auch wenn sie greisenhaft erstarrte Formen liebt, manchmal sogar demonstrativ die Ausdrucksweise alter Meister gebraucht?“*³⁴⁴ Ernst Fuchs erklärte die damalige Situation: *„Wir waren junge „Alte Meister“. Wir mußten gegen den Strom schwimmen, denn die Flut von Abstraktionen ergoß sich über den freien Westen. Die bildende Kunst wurde zusehends Dekoration. Die Malerei durfte keinen Inhalt, kein Thema mehr haben. Wir wurden von den großen Ausstellungen ausgeschlossen, lächerlich gemacht und diffamiert. Doch zeigte sich mehr und mehr, daß wir zur Gegenbewegung wurden. Wir galten als Bewahrer jener Tradition, die das Überleben der figurativen Malerei im freien Westen verkörperte.“*³⁴⁵

1948, 1949 und 1950 unternahmen Ernst Fuchs und Anton Lehmden Reisen nach Turin, wo sie in der Galerie La Nuova Bussola ihre Arbeiten ausstellen und verkaufen konnten. Hier zeigten sich für Ernst Fuchs die ersten Erfolge im Verkauf der Radierungen. Während seine teuren Zeichnungen und Aquarelle ziemlich schwierig zu verkaufen waren, fanden die Radierungen rasch ihre Kunden.³⁴⁶ Am 19. Juni 1949 erscheint in der Zeitung „Il Popolo“ ein Bericht über Ernst Fuchs, in dem seine Werke als *„moderne Erinnerung“* an Hieronymus Bosch bezeichnet werden.³⁴⁷

6.4.6. Das große Familienbild

Nun entstehen die ersten Ölbilder in einer Mischtechnik von Eitempera und Harzöllasur, aufgetragen in dünnen Schichten. Fritz Janschka hatte erfolgreich die Verwendung von Eitempera erprobt und Ernst Fuchs darauf aufmerksam gemacht. Janschka hatte Eitempera übrig, mit der er nichts mehr anfangen konnte. *„Die war schon alt und kaputt, aber ich hab sie trotzdem verwendet im Familienbild. Und da habe ich dann im Doerner das Rezept gefunden und habe mir dann selber eine*

³⁴⁴ Zeitschrift „Plan“, Heft 12, 1946, S. 968-969.

³⁴⁵ Fuchs 2001, S. 114.

³⁴⁶ Fuchs 1967, S. 16.

³⁴⁷ Ernst Fuchs-Archiv, Dok.

*Emulsion gemacht.*³⁴⁸ Die Untermalungen der ersten Ölbilder wurden in farbiger Tusche und Tempera ausgeführt.³⁴⁹

Für Fuchs wird es auch wichtig, die alten Techniken wieder zu entdecken, da ihm wahrscheinlich klar geworden war, dass die Alten Meister auch durch ihre materialunvergängliche Technik erst zu „alten Meistern“ werden konnten. „**Das große Familienbild**“ (Abb. 82) ist eines der Bilder, die sowohl in altmeisterlicher Technik gemalt sind, aber auch im Bildaufbau, im Hintergrund und der Gestik der Figuren durchaus auf Werke der Alten Meister verweisen.

Auf der linken Seite des Bildes wacht die große Mutter – mit den Gesichtszügen von Gertrude Baschnegger – dargestellt als wehrender Engel mit einem Schwert, das aus Planeten besteht. Die Berge und der dunkelrot-gelbe Himmel im Hintergrund sind den Landschaftsdarstellungen der Donauschule ähnlich. Das Bild ist aus zwei Ebenen zusammengesetzt. Auf der oberen Ebene im Hintergrund erkennt man um einen Lebensbaum gruppiert die Familie Fuchs – Gertrude Baschnegger-Fuchs, Ernst Fuchs und zwei Kinder. Es sind das das verstorbene Kind und der neugeborene Sohn Elias Johannes, genannt „Elis“. Auf der linken Seite der großen Mutter befindet sich ein Gräberfeld, auf der rechten Seite jedoch eine Schlucht, in der sich Ernst Fuchs, seine Familie und seine Freunde geborgen fühlen. Aus dieser Höhle sprießt auf der rechten Seite die Blume der Hoffnung. Ernst Fuchs malte dieses Bild, um nach dem Tod des ersten Kindes Trost zu finden.³⁵⁰ Die Lichtgebung in diesem Bild scheint aus dem Hintergrund zu kommen. Die zurückgenommene, dunkle Farbigkeit des Bildes, der Farbkanon reicht vom dunklen Braun bis zum dunklen Grün, lässt die Körper, den Boden neben der Familie in diesem Werk, den roten Himmel und die Blume der Hoffnung besonders hell hervortreten.

6.4.7. Manfred Mautner Markhof, der erste Förderer

Ernst Fuchs fand 1948 mit der Hilfe von Marian Wotruba in Manfred Mautner Markhof seinen ersten Förderer. Dieser kaufte in den Jahren 1948 bis 1950 fast alles, was Ernst Fuchs malte und zeichnete. So konnte Fuchs mit seiner Hilfe diese schwierigen

³⁴⁸ Gespräch mit Ernst Fuchs am 1. 4. 2008.

³⁴⁹ Fuchs 1977, S. 46.

³⁵⁰ Fuchs 1977, S. 75.

Jahre finanziell überstehen und ein kleines Atelier in der Haasgasse 10 im zweiten Bezirk beziehen. Fuchs behielt aber trotzdem sein Ziel im Auge, nach Paris zu gehen, er wollte seiner aussichtslosen Lage in Wien entfliehen.³⁵¹

Als Ernst Fuchs in die Porzellangasse übersiedelt, wohnen Arnulf Rainer und Maria Lassnig in der Haasgasse.³⁵² Gelegentlich besuchte er die beiden. *„Verwandtes spricht mit, wenn wir miteinander reden: „Die Kunst muß das Leben verwandeln. Sie hat sich jeder ästhetischen Beurteilung und Funktion zu entziehen.“³⁵³*

6.4.8. Erster Aufenthalt in Paris

Im Sommer 1948 kam es zum ersten Aufenthalt von Ernst Fuchs in Paris. Diese Stadt erschien ihm als ein einziges Kunstwerk, voll von Galerien, Künstlern und kunstverständigen Menschen. *„Das Leben dort hatte sich nicht in düsteren Ruinen verkrochen, sondern durchpulste erregend und pausenlos diese Stadt.“³⁵⁴*

Die erste Ansprechpartnerin, die Ernst Fuchs in Paris hatte, war die Malerin Greta Freist. *„Greta Freist hatte schon vor dem Krieg den Weg nach Paris gefunden, zusammen mit Gottfried Goebel. Sie war die erste Person, die ich in Paris als Ansprechpartnerin hatte, sie konnte natürlich Französisch, ich konnte das nicht, so war sie meine Übersetzerin.“³⁵⁵*

Um seine erste Ausstellung zu organisieren, suchte Ernst Fuchs viele Galerien in Paris auf und stieß bei dieser Suche auf die „Galerie du Siècle“, deren Direktor ein äußerst kunstverständiger Grieche namens Christodulou war. Es wurde ausgemacht, die Ausstellung im November 1949 zu eröffnen, um alles bis dahin Geschaffene zu zeigen.³⁵⁶

³⁵¹ Fuchs 1977, S. 54.

³⁵² Gespräch mit Ernst Fuchs am 7. 10. 2007.

³⁵³ Schurian 1978, S. 39.

³⁵⁴ Fuchs 1977, S. 91.

³⁵⁵ Ernst Fuchs bei einer Führung im Belvedere am 9. 9. 2008.

³⁵⁶ Fuchs 1977, S. 31.

6.4.9. Rückkehr nach Wien und Vorbereitungen für die erste Ausstellung in Paris

Ernst Fuchs war von Paris begeistert und fest entschlossen, dort Fuß zu fassen. Es wurde ihm aber klar, dass er die Kosten für den Transport der Bilder nach Paris und für seinen Aufenthalt in Paris decken musste und auch für die finanzielle Versorgung seiner Familie in Wien Sorge zu tragen hatte. Er wandte sich an seinen Vater und konnte über dessen Vermittlung ein Portrait des Direktors der Horniphon-Werke malen. Maximilian Fuchs brachte seinen Sohn auch dazu, seine Stellung als Künstler aus kaufmännischer Hinsicht neu zu überdenken.³⁵⁷

6.5. Das Jahr 1949

6.5.1. Beginn des Prozesses der Hinwendung zum alchemistisch-archetypischen Bild

Nach dem Studium des Werkes „Psychologie und Alchemie“ von C.G. Jung³⁵⁸ suchte Ernst Fuchs *„mehr und mehr jene konkreten Gründe auf, jene Sphären, die bei Jung „Archetypen“ genannt werden.“*³⁵⁹ Carl Gustav Jung (1875-1961) schweizer Psychologe und Psychiater war ursprünglich von Freuds Psychoanalyse beeinflusst. Nach seinem Bruch mit Freud wandte er sich dem Mythischen zu und publizierte seine Ansichten, die er „Analytische Psychologie“ nannte. Der Begriff des „Archetypus“ ging durch ihn in die Psychologie ein. Er versteht unter Archetypen Urbilder, Urvorstellungen, die seit Urzeiten „genetisch“ überkommen und allen Menschen gemeinsam sind. Für ihn sind sie Inhalte des „kollektiven Unbewussten“.³⁶⁰ Jung interpretierte die in der Alchemie beschriebenen Vorgänge der Verwandlung als Archetyp für den Individuationsprozess - den Weg zu einem eigenen Ganzen - der menschlichen Psyche und das ganze Gebiet der Alchemie als eine symbolische Darstellung tiefenpsychologischer Vorgänge.³⁶¹

³⁵⁷ Fuchs 1977, S. 91.

³⁵⁸ Haider 2003, S. 35.

³⁵⁹ Schurian 1978, S. 49-52.

³⁶⁰ Fuchs 1978, S. 253.

³⁶¹ Fuchs 1973, S. 49.

Wichtige Elemente in der Bildsprache der Alchemisten sind z. B. Sonne, Mond, Merkur, Greif, Phönix, Schlange, Drache, Schwert, Griechisches Kreuz, Pegasus, Schädel, Höhle, Baum, Kreis, Rad, Leda und der Schwan, Finsternis und Morgendämmerung, Gott als Weltbaumeister, vier Evangelisten, apokalyptische Tiere, Baum des Lebens.³⁶² Diese Bildsprache kann man auch in den Werken von Hieronymus Bosch oder Pieter Bruegel d. Ä. erkennen.³⁶³

Alchemistische Motive hatte es schon in früheren Bildern von Ernst Fuchs gegeben, so z. B. in der Darstellung des „Welteneies“, in dem die Alchemisten die „prima materia“, den Welt-Ur-Stoff, verborgen sehen. Mit dem Schwert der Erkenntnis hatte der Adept das Ei zu spalten, den Drachen, der das Tier der „prima materia“ ist, freizulegen, zu zerstückeln, zu erhitzen, zu verwandeln. Bei entsprechender Hitze erschien der Drache in seiner „höheren“ Form als Salamander im Feuer – er ist das Tier auf der Schwelle zur Verwandlung, das Symbol des Verwandlens, des Sublimwerdens. Der Drache, der den eigenen Schwanz frisst – der Ouroboros - ist ein alchemistisches Symbol für die ewige, zyklische Natur des Universums.

Das Motiv des Einhorns, das in der Kunst von Ernst Fuchs noch sehr wichtig werden wird, wird in den Werken von C.G. Jung genau beschrieben.³⁶⁴ Es ist auch ein Tiersymbol der Alchemisten.

6.5.2. Die „Metamorphose der Kreatur“ aus dem Zyklus „Metamorphose der Kreatur“

Die Blätter dieses Zyklus tragen die Titel: „Kreuztragender Tod“, „Der Tod“, **„Die Metamorphose der Kreatur“ (Abb. 83)**, **„Der Kardinal“ (Abb. 84)** und „Die Nonne“. Die Idee zu diesem Zyklus entstand, als Fuchs mittels eines Stück Packpapiers den Überschuss einer Temperauntermalung mit weißer Eitempera auf dunklem Grund abnahm. In der „Abquetschung“ sah er im Abdruck der weißen Tempera ein weißes Aschenskelett. In diesem Zyklus schildert Ernst Fuchs den Untergang des Glaubens der Kirche, den Untergang der Schönheit und aller sonstigen Werte in einer Art Totentanz. *„Makaberes entwickelte in meiner Phantasie die köstlichsten*

³⁶² Battistini 2004, o. S.

³⁶³ Fuchs 1973, S. 202.

³⁶⁴ Jung 1972, S. 495-531.

*Gräßlichkeiten, die Schönheit des Scheußlichen.*³⁶⁵ Zu der Zeit, in der dieses Werk entsteht, meint Fuchs: *„In meinem Gemüt spiegelt sich ein Verwesungsprozess.“*³⁶⁶ Dieses Blatt ist der Höhepunkt des Zyklus „Metamorphose der Kreatur“. Besonders bedeutend an dieser Bleistiftzeichnung ist, dass mit dem Tode der Kreatur auch das Interesse von Ernst Fuchs für das Makabere erlosch und der Weg zur Schönheit frei wurde.³⁶⁷ *„La Belle und la Bete treten auf. Ein Duett, das mich immer wieder in Wort und Bild beschäftigen sollte.“*³⁶⁸ Es war aber auch ein Thema, um das er Ende der Vierziger Jahre bis in die Fünfziger Jahre ringen musste. *„Es gelang nicht auf Anhieb; immer wieder nimmt das Bildnis der Schönheit fratzenhafte Züge an. Denn eines ist im anderen, und beides ist erst das Ganze, das wir selbst sind. Und so bleibt der Wunsch, beides vollends zu trennen, ein Wahn in Kunst und Leben.“*³⁶⁹ Zu dem Thema „La Belle et la Bete“ wurde Ernst Fuchs auch durch den gleichnamigen Film von Jean Cocteau aus dem Jahre 1946 inspiriert.³⁷⁰

In diesem Werk kann man erkennen, dass Ernst Fuchs nun auch beginnt, Bilder ineinander zu „verschachteln“, er zeigt immer wieder das Bild im Bild.

Fuchs sieht in den Gestalten um den Gekreuzigten herum *„dieses Pandämonium der Verwesung“*, das den Gemarterten wie zerfallene Leichentücher umgibt.³⁷¹

Der Gekreuzigte trägt auf seinem „Turmschädel“ eine Tiara, gefüllt mit den Samenkapseln der Granatfrucht, ein Symbol für Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit und auch ein Herrschaftssymbol. Sein Körper erscheint wie ein mit Haut überzogenes Skelett, das von Ernst Fuchs selbst mit der Abbildung von Heuschrecken verglichen wird.³⁷² Das Skelett mag auch ein Hinweis auf das zu

³⁶⁵ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 96.

³⁶⁶ Kat. Ausst., St. Petersburg 1993, S. 50.

³⁶⁷ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 96.

³⁶⁸ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 98.

³⁶⁹ Fuchs 2001, S. 146.

³⁷⁰ Haase 2005.

³⁷¹ Fuchs 1977, S. 87.

³⁷² Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 98.

dieser Zeit von Hunger geprägte Leben von Fuchs sein. Das Lendentuch des Gekreuzigten, das anstatt zu verhüllen, enthüllt, lenkt den Blick auf das Geschlecht des Gekreuzigten. Seine Füße scheinen wie sich im Kampf abspreizende Finger. Der böse Schächer wird als vogelähnliche Gestalt mit dem Totenschädel eines Vogels gezeigt. Die „Schönheit“, die ab nun den Tod überwinden soll, wird an der Stelle des guten Schächers gezeigt und trägt die Gesichtszüge von Mia Löblich (vgl. auch Punkt 6.5.4., S. 135). Sie hält ein Kontrabass-ähnliches Phantasieinstrument, das die Musik der Liebe symbolisiert. In der Nähe des Gesichtes des Gekreuzigten befindet sich auf einer Seite ein Phantasiegesicht mit aufgerissenem Mund und auf der anderen Seite das nur angedeutete Portrait von Gertrude Baschnegger. Unter dem Kreuz des bösen Schächers befindet sich ein Hermaphrodit, ein in der Alchemie häufig gebrauchtes Motiv, mit einem weiteren Musikinstrument. Neben dem Gekreuzigten stehen, als Zeugen des Untergangs der Kirche, eine Gestalt mit Tiara auf dem Kopf – mit der Schmalseite nach vorne gerichtet, sodass beide Teile der Tiara eine heuschreckenähnliche längliche Gestalt annehmen - und ein Papst mit Mitra auf dem Kopf. Darunter befindet sich als Symbol des noch nicht überstandenen Krieges ein bewaffneter Soldat mit Gasmasken. Das gemauerte Grab Christi, aus dem sich das Kreuz erhebt, wird von bewaffneten kriegerischen Phantasiefiguren bewacht. Rund um das Grab Christi sind verschiedene Motive gruppiert, darunter mehrere alchemistische Symbole, wie der Drache, der Affe, der Skorpion und eiförmige Gebilde. Man findet auch Symbole aus der christlichen Ikonografie wie Kreuze und das Lamm, hier nicht als Lamm Gottes dargestellt, sondern mit aufgerissenem, drachenähnlichen Maul, als Gegenpart zu dem Drachen, dem es gegenübersteht. Zwischen ihnen befindet sich ein eiförmiges Gefäß als Symbol für die Welt. Kurz vor dem Untergang aller Werte ist auch das Gute aus der Welt von Ernst Fuchs verschwunden.

Um dunkle Schattierungen zu erzielen, bedient sich Fuchs in dieser Zeichnung nicht des früher angewandten, dichten Aneinandersetzens von Punkten, er schraffiert und erreicht dadurch weiche Übergänge von hell zu dunkel. Plastizität und das Hervortreten der Figuren und Gegenstände erreicht er dadurch, dass er sie mit einer – im Gegensatz zu den Schraffuren – dunklen Linie umrahmt.

Wolfgang Gurlitt, der berühmte Kunsthändler des deutschen Expressionismus, kaufte einige Blätter. „*Wir konnten wieder einige Tage leben, aber es galt schon etwas, von Gurlitt entdeckt zu werden.*“³⁷³

6.5.3. „Der Kardinal“ aus dem Zyklus „Metamorphose der Kreatur“

Ein Blatt aus dem Zyklus „Metamorphose der Kreatur“ ist die Zeichnung „**Der Kardinal**“ (Abb. 84). Sie zeigt eine dürre Gestalt mit gelängtem, totenkopfähnlichen Schädel, die in beiden Händen Totenköpfe trägt. Über dem Schädel des Kardinals schweben in einer planetenähnlichen Umlaufbahn distelartige Gebilde. Die Distel war zu dieser Zeit die Lieblingsblume von Ernst Fuchs.³⁷⁴ Auch in diesem Bild zeigt sich, fast noch versteckt, das Schöne. Hinter der Gestalt eines Greifvogels erscheint – gleichsam als Bauch des Vogels – das Profil von Mia Löblich. Ernst Fuchs verarbeitete in dieser Zeichnung die christliche Vanitas-Botschaft, wie sie damals von katholischen Geistlichen, wie Otto Mauer und Diego Goetz „*mit intellektuellem Feuer*“ verbreitet wurde.³⁷⁵

Ernst Fuchs erinnert sich, dass die Zeichnung „Der Kardinal“ auf Packpapier entstanden war, in das Frau Else Stowasser, die Mutter von Fritz Stowasser, später Friedensreich Hundertwasser, Bäckereien eingewickelt hatte, um sie ihrem Sohn zu schicken.³⁷⁶ Auch dadurch sind die starken Abknickungen in dem Blatt zu erklären (vgl. auch Punkt 6.5.6., S. 136).

Einige Tage nach Vollendung der Zeichnung erkannte Ernst Fuchs die Ähnlichkeit mit Monsignore Otto Mauer, dem „*hochverehrten Domprediger*“ von St. Stephan, dem späteren Gründer der Galerie St. Stephan in der Grünangergasse (vorher Sitz der Neuen Galerie). Otto Mauer wurde auch zur Hauptfigur im Gedichtezyklus „Der Kardinal“ von Ernst Fuchs, der parallel zum Zyklus „Metamorphose der Kreatur“ entstand.³⁷⁷

³⁷³ Kat. Ausst., St. Petersburg 1993, 50.

³⁷⁴ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 98.

³⁷⁵ Kat. Ausst., Wien 1987, S. 587.

³⁷⁶ Gespräch mit Ernst Fuchs am 30. 10. 2008.

³⁷⁷ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 98 und Gespräche mit Ernst Fuchs vom 29. und 30. 10. 2008.

„Der Kardinal

*Von altem Rot
Sein Hut,
vom kaltem Blau
seine Augen.*

*Von schwarzem Silber seine Wut,
und sein Atem gleicht dürren Trauben.*

*Sein Hass
So weiß wie der Mond,
sein Maß
wie Mais verrinnt der Tod.“³⁷⁸*

Monsignore Otto Mauer wurde für Ernst Fuchs ein wichtiger priesterlicher Ratgeber. In die Jahre 1958 bis 1961 fällt ihr Engagement für die Modernisierung der Rosenkranzkirche in Wien-Hetzendorf. Das enge menschliche Verhältnis von Ernst Fuchs und Monsignore Otto Mauer zeigt sich in einem Brief aus dem Nachlass von Otto Mauer. Ernst Fuchs hatte sich am 5. August 1960 in einer verzweifelten privaten Situation mit der Bitte um priesterlichen Beistand an Monsignore Otto Mauer gewandt: *“Mir mangelt ein fester Glaube und das liebevolle Vertrauen zu Gott. Ich habe oft Angst und fürchte mich sehr, noch mehr in die Gottverlassenheit zu fallen. Beten Sie für mich zu Gott, dass Er mich stärken möge, und wenn es geht, opfern Sie eine Heilige Messe auf, dass mir aus Gott Liebe und Hilfe werde. Schreiben Sie mir bitte bald, ich brauche Ihren Beistand.*

*Alles Liebe!
Ihr Ernst Fuchs.“³⁷⁹*

³⁷⁸ Ernst Fuchs, Ernst Fuchs-Archiv, unveröffentlicht.

³⁷⁹ Kat. Ausst., Wien 2007, o. S.

Monsignore Mauer taufte auch alle vier Kinder – Emanuel, Angelika, Tillmann und Marie - die später aus der Ehe von Ernst Fuchs und Eva-Christina Postl hervorgingen.³⁸⁰

6.5.4. Marie Luise Löblich

Die zum ersten Mal in der Zeichnung „**Die Metamorphose der Kreatur**“ (Abb. 83), als Versinnbildlichung des Schönen erscheinende Marie Luise Löblich (später verheiratete Williams) - genannt „Mia“ - war Malerin und Studentin für Fotografie an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in der Westbahnstraße. Am 21. 12. 1951 wird die gemeinsame Tochter Lucretia Löblich (später Williams, Namensgebung durch den späteren Mann ihrer Mutter) geboren.³⁸¹ Mia Löblich war Mitglied der 1951 gegründeten „Hundsgruppe“ und Mitarbeiterin bei der Erstellung des Mappenwerkes „Cave Canem“.

6.5.5. Die erste Ausstellung in Paris

Vom 15. November bis 1. Dezember 1949 fand die erste **Ausstellung** der Werke von Ernst Fuchs in Paris in der **Galerie du Siècle**, am Boulevard St. Germain, statt (Abb. 85). Es wurde eine Ausstellung mit vielen unverkäuflichen Bildern, da er fast alle Werke an Manfred Mautner Markhof verkauft hatte. Für den Kunsthändler war das eine „reizlose“ Sache, denn die Ausstellung von Ernst Fuchs wurde die meistbesuchte des Quartiers.³⁸²

In der Zeitschrift „Welt am Montag“ schreibt G. Maranz unter dem Titel „*Ein Wiener Maler erobert Paris*“: „*Paris, durch Kunstausstellungen jeder Art verwöhnt, lässt sich nicht leicht aus der Ruhe bringen. Als aber vorigen Dienstag um 21 Uhr die „Galerie du Siècle“ auf dem Boulevard St. Germain eröffnete, da gab es einen Knalleffekt, wie ihn selbst Paris nur selten kennt. Erschüttert und hingerissen standen die wenigen Besucher, die zur Eröffnung dieser Ausstellung eines in Frankreich gänzlich unbekanntem Malers kamen, vor den wenigen Gemälden. [...] Dieses bleiche, von einem Jesusbart umrahmte Gesicht des 19jährigen Wieners bestätigte mir nur, was*

³⁸⁰ Gespräche vom 29. 10. 2008 mit Ernst Fuchs und DDr. Emanuel Fuchs.

³⁸¹ Gespräch mit Lucretia Williams am 31. 10. 2008.

³⁸² Fuchs 1977, S. 91.

ich bereits beim Anblick des Wunderwerkes dieses Jünglings ahnen konnte. Nur ein Mensch, der jahrelang in seiner Kindheit gefoltert und getreten wurde, konnte ein Werk von einer solchen Wucht geschaffen haben. Und das Gesicht von Ernst Fuchs zeigt all die Spuren des Erlebten. Ihm aber kommt es gar nicht zum Bewußtsein. „Meine Biographie?“ wiederholt er ganz erstaunt meine Frage. „Ich habe noch gar keine. Ich bin ja erst neunzehn Jahre alt...“. [...] Die ersten Erfolge in Wien, Rom und Turin und jetzt der geradezu berauschte Erfolg in Paris. Mir aber klingen noch im Ohr die Worte, die mir vor kurzem Dr. Fränkel, der Wiener Psychologe, sagte: „Es gibt keine kranke Kunst und keine kranken Künstler. Es gibt nur eine kranke Zeit.“³⁸³

6.5.6. Friedensreich Hundertwasser

Ein enger Freund von Ernst Fuchs wurde Friedensreich Hundertwasser, der ab 1949 längere Zeit in Paris lebte. Ernst Fuchs erinnert sich: *„Wir waren in Paris unzertrennlich, wir verstanden einander, und die gegenseitige Wertschätzung war grenzenlos. Er hatte viel mehr und rascher Erfolg als ich.“³⁸⁴* Es gab Zeiten, in denen Ernst Fuchs kein ständiges Quartier hatte. Er schlief oder döste in einem der Nachtcafés des Quartier Latin. Die Sperrstunde dieser Cafés war zugleich die Öffnungszeit der Metro, in deren Aus- oder Eingangsschächten Ernst Fuchs weiterdöste, bis die Cafés wieder geöffnet wurden. Nach dem Verkauf eines Werkes konnte man sich ein Hotelzimmer nehmen, das dann – entgegen den strengen Vorhaltungen des Hauswirts – zum Nachtsyl sämtlicher Freunde wurde. *„Nicht selten lagen wir zu sechst auf Bett, Sessel und Fußboden verteilt.“³⁸⁵* Durch das ständige „Herumwandern“ ergab sich das kleine Format, das die Werke von Ernst Fuchs in dieser Zeit hatten. Fuchs und Hundertwasser wohnten auch oft gemeinsam, z. B. in einem „Schuppen“ nahe der Port Charendon. *„Im Winter lief das Wasser in kleinen Bächen die Wände hinab, es war kaum auszuhalten.“* Die Kuchenpakete, die Frau Stowasser aus Wien schickte (vgl. auch Punkt 6.5.3., S. 133), wurden gemeinsam verzehrt. Das Hauptnahrungsmittel aber war der von Hundertwasser

³⁸³ Welt am Montag, 21. November 1947, Nr. 47, S. 30.

³⁸⁴ Fuchs 2001, S. 127.

³⁸⁵ Fuchs 1967, S. 18.

immer wieder gepriesene Weizen, der täglich gemahlen und mit Wasser vermischt zu kleinen Fladen geknetet wurde.³⁸⁶

Ernst Fuchs erinnert sich 2008: *„Von ihm habe ich viel gelernt, auch Philosophisches. Der Hundertwasser und ich hatten immer gemeinsame Ateliers, wir haben gemeinsam das Humusklo benützt. Ja, er bestand darauf, dass kein heiliges Wasser über Ausscheidungen fließen darf und das hat mir auch eingeleuchtet. Probieren geht über Studieren. Wir sind auch nach St. Germain gegangen, haben dürre Kastanienblätter gesammelt, haben sie in eine Tonne hineingetan und tatsächlich, diese stickstoffgierigen trockenen Blätter haben jeden Geruch sofort vernichtet. Es war in diesem Zimmer, in unserem Wohnzimmer die beste Luft, obwohl jeder normal denkende Mensch denken müsste, es war eine verpestete Luft. [...] Ein Satz von ihm ist mir so im Gedächtnis geblieben: „Ein Schritt vor dem Abgrund zurück ist ein Fortschritt“. Das ist eine Formulierung, die von einer schlichten Einfachheit und grundsätzlichen Wahrheit ist, dass man sie eigentlich nicht oft genug bedenken kann.“*³⁸⁷

1959 werden Ernst Fuchs, Friedensreich Hundertwasser und Arnulf Rainer das „Pintorarium“ gründen.

6.6. Das Jahr 1950

6.6.1. Ausstellungen und Kritiken

In diesem Jahr pendelt Ernst Fuchs zwischen Wien, Paris, Turin, Rom und Neapel. Fuchs stellt 1950 u. a. in Turin und auch in München in der **Galerie Wolfgang Gurlitt** aus (**Abb. 86**). In Wien findet vom 29. März bis 22. April 1950 im Rahmen des Wiener Art Clubs in den Räumen der **Buchhandlung Cosmos**, in der Wollzeile 15, die unter dem Patronat der französischen Besatzungsmacht stand, die erste große Ausstellung von Ernst Fuchs in Wien statt (**Abb. 87**). Die Buchhandlung Cosmos galt als Forum der Moderne. Ernst Fuchs zeigt im Souterrain der Buchhandlung 34 Werke aus der Zeit von 1946 bis 1950. „Ganz Wien“ kam, um diesen Überblick über die vier Schaffensjahre zu sehen. Den Mittelpunkt der Ausstellung bildete der Zyklus „Metamorphose der Kreatur“. *„Ein schreckenerregender Danse macabre, der mir viel*

³⁸⁶ Fuchs 1967, S. 23.

³⁸⁷ Ernst Fuchs, Lesung im Belvedere am 25. 6. 2008, niedergeschrieben von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

*Erfolg, aber auch viel Ablehnung eintrug. Alles in allem aber war die Ausstellung der sprichwörtliche Durchbruch.*³⁸⁸ Die Eröffnungsrede hielt Albert Paris Gütersloh. Gütersloh hatte die Wegbewegung vom Surrealismus erkannt und bezeichnete Ernst Fuchs nur mehr „mit Nachsicht aller Taxen als Surrealist, da dessen Welt nicht die assoziierte Welt des Unterbewusstseins wäre, sondern die zertrümmerte Welt des Bewusstseins. *„Wenn Sie also den Inhalt seiner Aussage mit der Form seiner Aussage konfrontieren, so sehen Sie deutlich, daß hier kein destruktiver Geist am Werke ist, sondern ein Geist, der die Destruktion schildert.*“³⁸⁹ (vgl. auch Punkt 6.4.2., S. 120.).

6.6.2. Salvador Dali

Wird Ernst Fuchs nach Personen gefragt, die ihm Lehrer waren, so sind das – außer seinen Eltern - vor allem Albert Paris Gütersloh und Salvador Dali. Ernst Fuchs wollte Dali von dem Augenblick an kennenlernen, als er die Reproduktion eines seiner Bilder auf einer Postkarte gesehen hatte. Als er Dali 1950 in der Galerie André Weil in Paris traf, schien sich für ihn ein längst vorbestimmtes, wichtiges und sehnsüchtig erwartetes Ereignis zu vollziehen. *„Diese Begegnung hatte für mich die gleiche Bedeutung, als hätte man mir die Gelegenheit gegeben, Hieronymus Bosch im Jenseits zu besuchen. Wenn es die Sternstunden, von denen man so gerne spricht, gibt, dann war die Stunde der Begegnung mit Dali gewiß eine solche.*“³⁹⁰ *„Das glückliche Einhorn“ [Fuchs] prallte dort [in der Galerie Weil] an einer Tür, die sich eben öffnete, mit Dali, dem glücklichen Nashorn [so nannte sich Dali in dieser Schaffensperiode] zusammen, das damals gerade im „Manifest Mystik“ himmlisch explodierte. Dali war von bezauberndem Charme und größter Höflichkeit. Die damals in meiner Erinnerung an die Schulzeit noch verbliebenen Trümmer eines School-English mußten herhalten, meine Bitte vorzutragen: „I show you my paintings.“ Mein Glück zu beschreiben, fällt mir schwer, ich war schon damals auf mein Können sehr stolz und überaus eitel – aber Dalis Lob, und er lobte meine Arbeiten enthusiastisch, machte mich selig. Besonders das „**Feuerzeichen I**“ (Abb. 88), der Ärmel, aus dem*

³⁸⁸ Fuchs 2001, S. 173.

³⁸⁹ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 10.

³⁹⁰ Fuchs 1977, S. 200.

*zungenartige Formen schlugen, gefiel ihm, und er rief immer wieder „Formidable, formidable“.*³⁹¹

Nachdem Dali die Werke von Fuchs lange betrachtet hatte, sprach er den Satz, der Ernst Fuchs als schicksalsschweres Vermächtnis erschien: *„Sie sind der Dali der Deutschen, ich der lateinisch-iberische Dürer.“*³⁹² Dali half Ernst Fuchs auch über seine ersten Enttäuschungen über schlechte Kritiken – besonders von Abu Nif (vgl. auch Punkt 6.3.1., S. 109) – hinweg. Auch Dali hatte schlechte Kritiken bekommen und war von André Breton verstoßen worden. Als ihn Ernst Fuchs fragte: *“Maestro, wie können Sie nur diese Schmähungen ertragen?”*, antwortete Dali lächelnd: *„Die gute Kritik ist ein pompe funèbre“.*³⁹³

Über Salvador Dali lernte Ernst Fuchs Robert Godet kennen, den Verleger des „Manifest Mystik“ von Dali. Dali „befahl“ Godet, Ernst Fuchs zu helfen. Fuchs träumte zu dieser Zeit davon, ein Einhornbuch zu schaffen, ein großes Werk mit vielen Radierungen und Gedichten. Godet wurde sein erster Verleger und zeigte Ernst Fuchs, wie man Bücher macht.³⁹⁴

Dali war sehr an der Maltechnik von Ernst Fuchs interessiert: *„Was ihn interessiert hat, wie kann man das Zeichnerische in der Untermalung mit weißer Eitempera oder Kaseitempera dann lasieren und das mehrere Male wiederholen und das hat ihn gewurmt, diese Trennung von plastischer Arbeit, also von Modellieren und Farbedrüber und Wiederholen usw. Da hat er dann kapituliert und gesagt, das ist nichts für ihn. Er war ein spontaner Maler, beim Dali musste das Bild in einem Tag fertig sein, er hat es nicht mehr angegriffen.“*³⁹⁵

Aus der Bekanntschaft mit Dali sollte in späteren Jahren eine Freundschaft entstehen, in die auch Arno Breker einbezogen wurde (vgl. auch Punkt 2.5., S. 11).

³⁹¹ Fuchs 1967, S. 19.

³⁹² Fuchs 2001, S. 176.

³⁹³ Gespräch mit Ernst Fuchs am 27. 6. 2008.

³⁹⁴ Fuchs 1967, S. 19.

³⁹⁵ DVD Haase 2005.

6.6.3. Die Hundsguppe

1950 wurde – als Abspaltung vom Art Club – von Ernst Fuchs eine Künstlergruppe gegründet, die sich „Hundsguppe“ nannte. Sie wurde einerseits als Protest gegen den Art Club gegründet, der zu groß und zu brav geworden war, andererseits verstand sich die Gruppe mit Stolz als „underdogs“.³⁹⁶ Die Hundsguppe wollte mit ihren Arbeiten auch gegen die gegenstandslosen Strömungen im Art Club ankämpfen.³⁹⁷ *„Dieser weltweite Unsinn [gegenstandslose Kunst] war sogar bis Wien gedrungen und hatte den Art Club, die letzte Zuflucht auch der Phantasten und Surrealisten, vergiftet. Wir wollten mit so einem Wust von modischem Zeug nichts zu tun haben. Denn wir waren uns schon bewußt, daß hier in Wien nach dem Krieg was ganz besonderes entstanden ist und daß diese Besonderheit auch im Art Club insbesondere verkörpert und vertreten wurde. Konsterniert und deprimiert saß jeder in seiner Höhle und malte in vager Hoffnung auf einen Tag der Geltung „unserer“ Kunst hin.“*³⁹⁸ Die Gruppe der Surrealisten und Phantasten war sich schon damals ihrer revolutionären Rolle gegenüber der gegenstandslosen Kunst bewusst, sie wurde zum Sammelpunkt des Widerstandes.³⁹⁹ *„Wir, die Maler der Phantasie, galten zunehmend als illustrativ. Von den Kunsthändlern konnte man zudem nicht erwarten, daß sie sich für eine kleine Anzahl von fast miniaturhaften Bildern schwierigen, hermetischen Inhalts engagierten. Diese Kunstpäpste hatten sich geradezu kollektiv der gegenstandslosen Kunst verschworen. Schon 1952 war es kaum mehr möglich, phantastische Bilder in einer Galerie zu zeigen. [...] Die Surrealisten, Phantasten und Symbolisten und mit ihnen alle Künstler, die Figuren malten, gerieten in den Underground.“*⁴⁰⁰ Mitglieder der Gruppe waren neben Ernst Fuchs: Daniela Rustin (Mia Löblich, vgl. auch Punkt 6.5.4., S. 135), Erich Brauer, Anton Krejcar, Maria Lassnig, Hilda Sapper, P.W. Candarin (Peppino Wiernik), Arnulf Rainer (Trrrr), Peter Perz, Lisl Koppitz, Wolfgang Kudrnofsky und Franz Pösch⁴⁰¹.

³⁹⁶ Fuchs 2001, S. 174.

³⁹⁷ Haider 2003, S. 143.

³⁹⁸ Haider 2003, S. 168.

³⁹⁹ Fuchs 2001, S. 176.

⁴⁰⁰ Fuchs 2001, S. 195-196.

⁴⁰¹ Ernst Fuchs-Archiv, Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten.

Schon bald gab es auch innerhalb der Hundsguppe die ersten Kämpfe. Anton Lehmden, Josef Mikl und Wolfgang Hollegha konnten sich mit der surrealen Gruppierung in der Hundsguppe nicht identifizieren. Sie, die anfangs mitmachen wollten, stiegen aus, bildeten eine eigene Gruppe und gaben eine eigene Mappe heraus. Die in der Hundsguppe verbliebenen Mitglieder veröffentlichten das Mappenwerk „Cave Canem“.⁴⁰²

6.7. Das Jahr 1951

6.7.1. Mappe „Cave Canem“

1951 wird von den Mitgliedern der Hundsguppe die Mappe „Cave Canem“ in Gemeinschaftsarbeit erstellt und in einer Auflage von 50 nummerierten Exemplaren aufgelegt. Dreizehn Lithographien, eine Radierung, zwei Autotypen sowie der Einband wurden im Handdruck von Arnulf Rainer, Ernst Fuchs, P.W. Candarin (Peppino Wieternik), Maria Lassnig (in der Mappe wird ihr Name immer Lassnigg geschrieben!), Daniela Rustin (Mia Löblich), Erich Brauer, Wolfgang Kudrnovsky und Anton Krejcar hergestellt.⁴⁰³

Fachlehrer Warrel von der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in der Westbahnstraße erstellte diese Mappen „von Hand“. Von ihm erlernte Ernst Fuchs die Techniken der Lithographie, des Umdruckpapiers und der Schabkunst und gab sein Wissen an die Mitglieder der Gruppe weiter. Sie alle erhielten Umdruckpapier „vom Feinsten“, und jeder zeichnete darauf mit Linolkreide oder Tusche. Fachlehrer Warrel druckte auf Igrespapier, das Ernst Fuchs beschafft hatte – das Edelste, das es damals gab. Alle Mappen wurden ohne Gewinn verkauft.⁴⁰⁴

Ein Blatt aus dieser Mappe ist **„Die verlorene Marter“ (Abb. 89)** von Ernst Fuchs, eine Lithographie in der fast vergessenen Kunst der Schabtechnik. Im Aussehen ähnlich den Weißhöhungen in der Malerei, wird in dieser Technik die Helligkeit auf einem dunklen Asphaltgrund mittels Schabeisens erzeugt. Fuchs thematisiert in seinem Blatt das Martyrium des Heiligen Sebastian. Besonders mystisch wirkt die Thematik durch die Darstellung der weißen Körper vor dem dunklen Hintergrund.

⁴⁰² Fuchs 2001, S. 174.

⁴⁰³ Habarta 1996, S. 134.

⁴⁰⁴ Fuchs 2001, S. 175.

Das Einhorn, das sich schon in einigen Werken von Ernst Fuchs - noch nicht voll ausgebildet - gezeigt hatte, wird nun als todbringendes Ungeheuer dargestellt, auf das ein zweites Einhorn in altmeisterlicher Manier hinweist. Jedes dieser beiden Tiere trägt eine Mitra auf dem Kopf, so aufgesetzt, dass sie wie eine Samenkapsel erscheint, die in sich je eine mit Pfeilen durchbohrte Frauengestalt birgt. Als Hinweis auf Laster und Sünde kann man die Schlange vor dem mittleren Einhorn verstehen. In diesem Bild werden „Eros und Thanatos“ gezeigt, ein Thema, das in der Kunst von Ernst Fuchs noch oft vorkommen wird. Am unteren Rand des Bildes steht ein Kelch als Symbol für Gnade und Vergebung der Sünden. Die ebenfalls am unteren Rand in Spiegelschrift wiedergegebene Schrift „P.M. Fabriano“ ist das Wasserzeichen der Firma Fabriano, der ältesten Papiermühle Europas.

6.7.2. Arnulf Rainer

Arnulf Rainer (geb. 1929), den Mitbegründer der Hundsguppe, hatte Ernst Fuchs 1949 kennengelernt und sich mit ihm angefreundet. *„Seit einigen Wochen kenne ich Arnulf Rainer, in Wien ein interessanter Neuling. Rainers Schaffen interessiert mich. Es scheint mir aus jener Sphäre zu dringen, aus der auch meine im Jahr 1946 entstandenen Städtezeichnungen stammen (vgl. Abb. 54, „Die Stadt II“). Rainer, ohne geeignetes Quartier in Wien, wohnt nun in meinem alten Atelier, Haasgasse 10.“* (vgl. Punkt 6.4.7., S. 128). Bei der Ausstellung der Hundsguppe stehen die großen Bleistiftzeichnungen von Rainer im Zentrum des Interesses.⁴⁰⁵ Mit seinem provokanten Auftritt bei der Ausstellung der Hundsguppe wurde er zum Vorreiter für Happenings und Publikumsbeschimpfungen. Zur Zeit der Hundsguppe war Arnulf Rainer durch den Surrealismus angeregt.

In dem Blatt von Arnulf Rainer **„Verweigert Eure Geburt“** (Blatt 14 der Mappe „Cave Canem“) aus dem Jahr 1951 (**Abb. 90**) erkennt man durchaus Parallelen zu Zeichnungen von Ernst Fuchs, wie etwa zu seinem Werk **„Familie in Angst“** (**Abb. 71**) aus dem Jahr 1947. Auch Rainers Blatt zeigt seinen Horror Vacui. Im Gegensatz zu dem klarer strukturierten Blatt von Fuchs zeichnet Rainer seine Formen wesentlich dichter. Er setzt Formen über Formen und erreicht so eine zunehmende Verschwärzung seines Blattes. Rainer scheint die Erstarrung des Surrealismus bereits erkannt zu haben. Kurze Zeit nach der Ausstellung der Hundsguppe im Jahr

⁴⁰⁵ Schurian 1978, S. 39.

1951 entdeckt Arnulf Rainer, von einer Begegnung mit André Breton enttäuscht, eine „andere Kunst“, „un art autre“ für sich.⁴⁰⁶

1959 werden Fuchs, Hundertwasser und Rainer das Pintorarium gründen. Ernst Fuchs: *„In der Hundsguppe ist Rainer mein einziger Partner, dem Wahn begegnend ohne Furcht und daraus wiederkehrend. Diese Partnerschaft führt ins Pintorarium, in die Dreiergemeinschaft der Wahn-Wohligen Fuchs, Hundertwasser und Rainer.“*⁴⁰⁷

6.7.3. Ausstellung der Hundsguppe und Arnulf Rainers Protest

1951 stellte die Hundsguppe in den Räumen der Industriellenvereinigung aus. Am 3. April 1951 wird in den Räumen des „Instituts für Wissenschaft und Kunst“, in der Museumstraße 5, eine weitere Ausstellung eröffnet. Der **Bescheid über die Genehmigung** der *„als geeignet befundenen Betriebsstätte“* für diese Ausstellung ergeht am 30. März 1951 an Ernst Fuchs (**Abb. 91**). Die Vorarbeiten für die Ausstellung kosteten große Mühe. Es mussten Wände aufgestellt werden, das Tapezieren übernahm Peppino Wiaternik (der als P.W. Candarin ausstellte), Texte mussten geschrieben werden, Versammlungen waren einzuberufen und Plakate mussten gedruckt werden. Ernst Fuchs hielt bei der Vernissage eine Ansprache, er thematisierte den Koreakrieg, den er als Fortsetzung des Weltkrieges ansah. Die Ausstellung wurde das erste „Happening“ zu einer Zeit, als man diesen Ausdruck noch nicht kannte. Der „Star“ dieses Happenings wurde Arnulf Rainer, der sich zur Zeit des Bestehens der Hundsguppe „TRRR“ nannte, das Knurren eines Hundes ausdrückend. Zum Ablauf der Aktion von Arnulf Rainer gibt es verschiedene Darstellungen, Ernst Fuchs erinnert sich: *„Bei der Vernissage hielt ich eine Ansprache. Den Koreakrieg klammerte ich dabei nicht aus. Dann sprach Arnulf Rainer – ihm standen im wahrsten Sinne des Wortes die Haare zu Berge. Hinter einer Wand, die für die ausgestellten Werke eigens errichtet wurde, stand Rainer auf einem Stuhl und sprach die verdutzten Gäste mit den Worten an: „Ich spucke auf euer Hemd.“ Er spuckte verbal, doch die Sprüche wollten ihm nicht über seine Lippen. Sein Mund war trocken. Er war sehr aufgeregt.“*⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Schmied 2002, S. 115.

⁴⁰⁷ Habarta 2001, S. 109.

⁴⁰⁸ Fuchs 2001, S. 174-175.

Wolfgang Kudrnofsky fasste zusammen: *„Er [Arnulf Rainer] ließ eine Kanonade von Verbalinjurien auf die Gesellschaft von perplexen alten Hofräten und „mehr oder minder aufgeschlossenen“ Kunstkritikern los.“* 1969 schrieb Rainer: *„Bei der Eröffnung Beschimpfungen des Publikums, voller Hass, Abscheu und Enttäuschung über die Eröffnungsrede von Ernst Fuchs.“*⁴⁰⁹

Die Reaktionen der Presse waren vielfältig. Die „Wiener Tageszeitung“ nannte die teilnehmenden Künstler *„Extremisten, die nun dem Art Club als einem verwässerten Seicherlclub den Rücken gekehrt haben.“* Im „Kurier“ erscheint eine Notiz: *„Manierter Surrealismus. [...] Diese surrealistische Gruppe, die Avantgarde sein will, verschwendet ihre unbestreitbar vorhandenen Talente an eine Kunstrichtung, die in stetem Rückschreiten begriffen ist, und kann daher auch keine sensationellen Novitäten zeigen. Man sieht von einigen sehr begabten Malern (Arik Brauer, Anton Krejcar, Ernst Fuchs) Bilder, die in Thematik und Ausführung hart an der Grenze eines verflachenden Eklektizismus liegen, während die weniger begabten versuchen, die Harmlosigkeit ihrer Zeichnungen durch Titel wie „Die Exkreme des Kolibris“ und „bü-häll“ aufzufrisieren [hier sind Maria Lassnig und Arnulf Rainer gemeint].“*⁴¹⁰

6.7.4. Die Eremitage in Paris

In Paris, wo Ernst Fuchs – im Gegensatz zu Wien – gern lebte, ging seine Arbeit rasch voran, vor allem die Radierungen. *„Allein schon der Kontrast, den diese lebendige Stadt zum sterbenden Wien bot, hatte etwas ungemein Anregendes, Belebendes. So kannte ich zum Beispiel vor meinen Pariser Jahren in Wien nur eine intakte Kupferdruckerei, in der täglich mehrere ältere wie jüngere Drucker an ihren Pressen standen und arbeiteten. Doch was da gedruckt wurde, war wirklich nicht der Rede wert. Dutzendware, im besten Fall waren es Ansichten des Michaelertores oder Schönbrunn. In Paris hingegen waren mehr als ein Dutzend Druckereien, große Betriebe, tätig, Mappenwerke, Bücher in Edition Luxe zu drucken – das graphische Werk von Max Ernst, Dali, Picasso wurde da gedruckt. Hier konnte man das Gefühl haben, daß „Gravüre“ eine durchaus lebendige Sache und kein Anachronismus war.“*⁴¹¹

⁴⁰⁹ Habarta 2001, S. 102-104.

⁴¹⁰ Habarta 2001, S. 105.

⁴¹¹ Fuchs 1967, S. 21.

Auf der Suche nach einer Druckerei wurde ihm die Adresse einer Druckerei in der Rue St. Jacques gegeben: L'Éremitage. Mürrisch wurde Fuchs von Meister Leblanc empfangen. Er brachte Ernst Fuchs Ordnung bei. Durch ihn und die vielen tüchtigen Graphiker, die dort drucken ließen und selbst ihre Druckplatten herstellen, lernte Ernst Fuchs viel, was ihm – seiner Meinung nach – in Wien wohl niemand hätte beibringen können. Fuchs nahm Unterricht bei Johnny Friedländer, der in den Räumen der Eremitage einen Kurs leitete und sich mit großer Hingabe seiner Schüler annahm. Ernst Fuchs nennt die erste Zeit in Paris seine „Radier-Zeit“.⁴¹² Leblanc gestattete Ernst Fuchs, tagelang selber eine Presse zu bedienen und kleine Auflagen seiner Platten zu drucken. Leblanc nahm kein Geld von Fuchs, nur gelegentlich musste er seine Probedrucke – gleichsam symbolisch – bezahlen.⁴¹³

6.7.5. Das Einhorn in der Kunst von Ernst Fuchs

Das Einhorn, von Rilke in einem Gedicht aus den Sonetten an Orpheus „Das Tier, das es nicht gibt“ genannt, war schon im ältesten China bekannt. Es ist nicht geklärt, wo der Mythos entstanden ist, er erlebte mannigfaltige Mutationen durch verschiedene Kulturen. Nach Europa ist die Geschichte des Einhorns auch aus Indien gekommen. Die Geschichte nahm drei verschiedene Wege, sie liefen nebeneinander her, kreuzten und vereinigten sich dann. Der erste Weg des Einhorns führte über die klassische Antike, der zweite über die Bibel. Der dritte Weg führte über den „Physiologus“, ein frühchristliches Naturkundebuch. Nach dieser Beschreibung ließ sich das Einhorn nur fangen, wenn es den Kopf in den Schoß einer Jungfrau legte.

Das Einhorn hat im Wesentlichen durch das Christentum seine vielfältigen und auch widerspruchsvollen, symbolischen und mystischen Bedeutungen erhalten. In der christlichen Interpretation durch die Kirchenväter anhand von Bibelziten sah man im Einhorn ein Sinnbild für die Menschwerdung im Schoße von Maria. Es steht für Christus, aber auch für den Tod und den Teufel. In seiner Beziehung zur Jungfrau wird es zum Sinnbild der Keuschheit. Das Einhorn ist aber auch – wegen seiner Kraft – eine Verkörperung der unbändigen Wollust und erklärt so den Gebrauch seines Hornes als Aphrodisiakum. Es kann die Christen und die Einheit der Kirche

⁴¹² Fuchs 1967, S 17.

⁴¹³ Fuchs 1967, S. 18.

darstellen, aber auch Heiden und Juden. Die Doppeldeutigkeit des Einhorns zeigt sich auch in den Wappen der Ritter, wo das Einhorn als Hinweis auf die Kraft und den Mut eines Ritters stehen konnte, aber auch Sinnbild klösterlicher Einsamkeit war.⁴¹⁴ C.G. Jung widmet sich in seinen Schriften ausgiebig dem Thema „Einhorn“, das durchaus als Archetypus in seinem Verständnis angesehen werden kann. In der Alchemie ist das Einhorn ein vielfach variiertes Fabelwesen. Wichtig ist das Motiv der Einhörigkeit, es werden u. a. einhörige Pferde, Esel, Fische oder auch Skarabäen abgebildet. Das Unicorn erscheint bei den Alchemisten, so wie der Löwe, als Symbol des Mercurius. Am Beispiel des Einhorns erkennt man die Vermischung der Mercurius-Symbolik der Alchemisten⁴¹⁵ mit der gnostisch-heidnischen und der kirchlichen Tradition.⁴¹⁶

Das Einhorn „bedrängt“ Ernst Fuchs zum ersten Mal 1945 in der Zeichnung **„Jünglingskopf im Profil mit geschlossenen Augen, Stirn gewölbt (wie ein Einhorn)“ (Abb. 34)**, die für ihn das Idealbild eines jungen Einhorns darstellt, und in den **Portraits von Inge Pace (Abb. 35)**, die für ihn durch ihre Einäugigkeit zum Einhorn, zum Rätsel wird (vgl. auch Punkt 6.1.1., S. 68). Zu dieser Zeit kannte er noch nicht die Schriften von C.G. Jung.

In den Werken von Ernst Fuchs erscheint das Einhorn in vielen Gestalten. Man sieht es als phallisches Wesen, es kann auch für die überwundene Sexualität stehen, es ist Gegenspieler des Todes aber auch der Tod selbst. Fuchs sieht es als Vorläufer von Christus aber auch als Reittier des Erlösers.⁴¹⁷ In späteren Bildern von Ernst Fuchs steht das Einhorn für die reine Liebe.

In der Technik der Radierung aber ist für Ernst Fuchs das Einhorn die blank gewaschene, geätzte Platte. Der Griffel, mit dem die Platte bearbeitet wird, steht für das Horn. *„Die blankgewaschene Platte war mein Einhorn. Es sprang mich an –*

⁴¹⁴ Beer 1972, S. 7-9.

⁴¹⁵ In alchemistischen Schriften wird das Wort „Mercurius“ in den verschiedensten Bedeutungsvarianten verwendet, um nicht nur das chemische Element Mercurius oder Quecksilber, Mercurius (Hermes), den Gott, und Merkur, den Planeten, zu bezeichnen, sondern auch – und vor allem – die geheime „verwandelnde Substanz“, die gleichzeitig der Geist ist, der allen Lebewesen innewohnt (Jung 1972, S. 41).

⁴¹⁶ Jung 1972, S. 495-499.

⁴¹⁷ Fuchs 1977, S. 52.

*plötzlich und durchbohrte den Unvorbereiteten immer wieder mit seinem Bilderhorn. Dieses Horn ist auch, weil es das Horn des Einhorns ist, das eine Horn der priesterlichen Salbung von der Art des Samuel, das Horn der Psalmen, das Horn der Prophetie. Es ist das Bild, nach dem der Griffel geformt ist, mit dem die Platte grob oder fein bearbeitet wird. Dieses Horn ist auch das Urbild jeglicher Zeugung, der Phallus der irdischen und geistigen Welt. Wenn ich in den Spiegel der geätzten Platte schaue, sehe ich dieses eine, ewige Horn in einer seiner unzähligen faszinierenden Erscheinungen.*⁴¹⁸

Ernst Fuchs nennt seine erste Biographie, die 1967 veröffentlicht wird, „Biographia Mythomanica – das Bilderbuch des Einhorns“.⁴¹⁹

6.8. Die Jahre 1952 bis 1955

6.8.1. Geraldine Krongold

1951 lernte Ernst Fuchs in Paris die Amerikanerin Geraldine „Geri“ Krongold kennen. Rückblickend meint Ernst Fuchs: *„Meine Sucht, die Schönheit zum Thema meiner Kunst zu machen, war durch das Medium Geri zu einem Leidensweg geworden. Dieser Leidensweg dauerte vier Jahre und eigentlich noch viel länger. Ich konnte sie nicht vergessen, den Schmerz der Trennung nicht überwinden.*“⁴²⁰ Das Bildnis von Geri Krongold ist im Zyklus „Passion des Einhorns“ zu sehen.

Am 11. 8. 1952 wird der gemeinsame Sohn Michael geboren. Geri Krongold und Ernst Fuchs heiraten am 19. 2. 1954 standesamtlich in Wien. 1955 bis 1956 verbringt Ernst Fuchs eineinhalb Jahre in Amerika, wo er lange Zeit nach seinem Sohn Michael sucht, der von seiner Mutter an einen Ort gebracht wurde, den Ernst Fuchs nicht kannte. Die Ehe wird am 11. 4. 1961 geschieden.⁴²¹

6.8.2. Der Zyklus „Passion des Einhorns“

Ernst Fuchs beschäftigte und beschäftigt sich immer wieder mit der Frage, ob sein Leben und Werk einander bedingen und durchsucht seine Bilder immer wieder nach

⁴¹⁸ Fuchs 1967, S. 16.

⁴¹⁹ Fuchs 1967, S. 7-31.

⁴²⁰ Fuchs 2001, S. 186.

⁴²¹ Ernst Fuchs-Archiv, Dok.

Spuren der Verknüpfung seines privaten Lebens mit seiner Kunst. Diese Verbindung ist besonders im Zyklus „Passion des Einhorns“ zu finden, der zwischen 1950 und 1952 entsteht. *„Das Einhorn hat mir mehr denn sonst ein Wesen, das ich gemalt habe, die Erkenntnis meines Selbst ermöglicht und die verschiedenen Phasen seiner Individualität in einer Art Schauspiel vorgeführt.“*⁴²² Fuchs kann in diesem Zyklus wie in einem Buch lesen, es erinnert ihn an vieles, das er schon vergessen hat. *„Nur aus den Gesten, aus dem Gesicht des Einhorns kann ich lesen, was damals in mir vorgegangen ist.“*⁴²³

Schon in den Titeln der Blätter dieses Zyklus ist der Weg des Einhorns, seine Metamorphose, zu erkennen, an den Entstehungsorten der Werke kann man den Weg verfolgen, den Fuchs zu dieser Zeit zurücklegte. Hinweise liefern auch die Inschriften auf den Bildern.

Die Radierungen des Einhorn-Zyklus wurden mit Hilfe einer zerbrochenen Lupe aus den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts gestochen.⁴²⁴

6.8.3. „Im Totenreich“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“

Als das Blatt „Im Totenreich“ (Abb. 92) 1950 entsteht, lebt Ernst Fuchs noch in Wien in einer düsteren und feuchten Wohnung. Um ihn herum sah er das Totenreich. *„Das Tier, dem ich das kommende Horn aus der Stirne las, war noch zart, es äste im Totenreich, umgeben von Qual und Verwesung.“*⁴²⁵ Dem jungen Einhorn, in dem sich Ernst Fuchs selbst erkennt, wird von einem rabenähnlichen, doppelköpfigen Wesen, das sich auf einem Totenkopf festkrallt, ein Kreuz vorgehalten, hinter dem der leidende Sebastian zu sehen ist. In den Gesichtern sind alle Emotionen erloschen. Der Totenkopf liegt auf einer altarähnlichen Balustrade, auf der ein Kelch und geometrische Figuren angeordnet sind. Dieser Ball-ähnliche Totenkopf scheint seinem Gesichtsausdruck nach mit seinem Zustand zufrieden zu sein. Man kann ihn durchaus als Symbol für Wien und seine Bewohner sehen, wie sie Ernst Fuchs damals erschienen. Durch die Balustrade im Vordergrund erreicht Fuchs den

⁴²² Fuchs 1967, S. 17.

⁴²³ Fuchs 1967, S. 20.

⁴²⁴ Fuchs 2001, S. 132.

⁴²⁵ Fuchs 1967, S. 17.

Eindruck einer Bühne. Das gibt ihm die Möglichkeit, alle ihm wichtigen Symbole in den Vordergrund des Bildes zu rücken. Auch in diesem Werk ist die akribisch genaue Darstellungsweise zu erkennen, von der Ernst Fuchs zur Zeit der Entstehung des Einhorn-Zyklus meinte: *„Meine Nadel wurde spitzer, das Kupfer noch feiner, minuziöser geritzt, die Formen wie aus Gold getrieben.“*⁴²⁶ Er trug ständig ein altes Reiseneccessaire mit sich, welches er mit Aquarellfarben, Pinsel, Zeichenstiften und Radiermaterial gefüllt hatte. Dieses Necessaire aus gutem Leder hatte die Größe eines normalen Schulheftes und war dadurch sehr handlich. Darin konnte er auch ein kleines Bildchen oder eine Radierung – in einen Lappen verpackt – mit sich nehmen. Dadurch war augenblicklich dort, wo er sich niederließ, sein „Atelier“.⁴²⁷

6.8.4. „Der Künstler und das Einhorn“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“

In dem Blatt **„Der Künstler und das Einhorn“ (Abb. 93)**, das 1951 in Wien entsteht, ist dem Einhorn schon das Horn gewachsen. Damit dringt es der weiblichen Gestalt neben ihm, dessen Hand mit dem Griffel es führt, in die Schläfe. Zu diesem Bild meint Ernst Fuchs: *“Das Einhorn wurde mein Tier. Ich war das Einhorn, es war das Einhorn in mir. Das Einhorn war Es, der Geist, der mich trieb. Ich malte es in den verschiedensten Phasen seiner Metamorphose und fuhr fort, seine Passion, die ich ja in meinem Leben erfuhr, auf den folgenden Kupferplatten festzuhalten.“*⁴²⁸ Er bezeichnet auch die weibliche Gestalt neben dem Einhorn als *„den Künstler“*. Dieses Bild lässt aber auch eine zweite Deutung zu. Die weibliche Gestalt trägt durchaus schon die Gesichtszüge von Geraldine Krongold, sie wird ihm für lange Zeit „die Hand führen“.

6.8.5. „Die Zeugung des Einhorns“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“

An dem Blatt **„Die Zeugung des Einhorns“ (Abb. 94)** arbeitet Fuchs 1951 in Wien, Paris und St. Tropez. Die Inschriften in Spiegelschrift auf diesem Bild lauten:

⁴²⁶ Fuchs 1967, S. 20.

⁴²⁷ Fuchs 1967, S. 18.

⁴²⁸ Fuchs 1967, S. 17.

Rechts unten: „*Des Lebens Buch ist aufgeschlagen das Leben unseres Heilands Jesu Christ – der da getötet ist um zu erlösen uns von jeder Schuld – Amen.*“, „*Was ist um zu sein das ist, Oh Herr ich kenne nicht Deinen Willen – jedoch ich liebe Dich, wie Du auch seist*“, links unten: „*Der Anblick Gottes ist immer mit einer Versuchung verbunden*“.⁴²⁹

Dieses Blatt ist ein besonders gutes Beispiel dafür, dass bei Fuchs oft mehrere Bilder ineinander verschachtelt sind und er eine große Anzahl von alchemistischen und christlichen Symbolen verwendet. Man kann in seinen Bildern – wie in einer geschriebenen Geschichte - „lesen“.

Zur Zeit der Entstehung dieses Werkes war Fuchs im Zeichen des Einhornes „wild“ geworden und trieb auf eine entscheidende Veränderung in seinem Leben zu.

Die Zeugung des Einhornes durch Sonne, Mond, Feuer und Wasser erfolgt in einem großen Kelch – als Symbol für die Eucharistie und die Vergebung der Sünden. Bei dieser Zeugung treffen Kräfte aufeinander, die üblicherweise nicht zusammenkommen. Vor dem Fuß des Kelches liegt das junge Einhorn, seine Geschlechtsteile bereits erkennen lassend. Neben ihm steht ein Kelch, ein Ei in sich bergend, im Christentum das Symbol der Geburt, des Lebens und der Auferstehung. In der Ansicht der Alchemisten stellt das Ei die „materia prima“ dar, die noch geläutert werden muss.⁴³⁰

Hinter dem Fuß des Kelches liegt das alte Einhorn mit der Dornenkrone, durch Pfeile verwundet, vor ihm den Kelch der Vergebung. Sein Horn richtet sich auf den Fuß eines Kelches mit dem Oberkörper eines Engels, der als Zeuge zu sehen ist, und auf das Kommende hinweist. Auf das, was in der Passion des Einhornes noch kommen möge, weisen auch die Arme hin, die sich aus den Fenstern des großen Kelches recken und Kreuze in verschiedenen Ausformungen halten, aber auch das Kreuz mit dem bereits gekreuzigten Einhorn. In diesem Bild scheint der Lebens- und Leidensweg des Einhornes bereits festgelegt.

⁴²⁹ Weis 1967, S. 78.

⁴³⁰ Battistini 2004, S. 342.

6.8.6. „Die Taufe des Einhorns“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“

Im Zentrum des Werkes „**Die Taufe des Einhorns**“ (Abb. 95), das Fuchs 1951 in Venedig vollendet, steht der leidende Täufer in einem grabartigen Wasserbecken. Bei dieser Taufe scheint keine Seele gerettet zu werden, es ist eine Vorausschau auf die Passion Christi und – in diesem Zusammenhang – die Passion des Einhorns. Dem bedrängten, leidenden Täufer wird das Einhorn in die Seite gestoßen, wie später die Lanze des Longinus in die Seite Christi eindringen wird.

6.8.7. „Die Versuchung des Einhorns“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“

Das Blatt „**Die Versuchung des Einhorns**“ (Abb. 96) entsteht in Paris. Die Inschrift in Spiegelschrift in diesem Werk lautet: Mitte rechts: „*Ernst Fuchs 1951-1952*“.⁴³¹

Für Ernst Fuchs hatte die Versuchung bereits begonnen, er war mit Geri Krongold in ein kleines Zimmer in Paris gezogen, das sonst von einem Dichter bewohnt wurde, der aber gerade verreist war. Das Zimmer war 2 x 2 m groß und Ernst Fuchs konnte auf einem winzigen Tisch Platz im Format seiner „Versuchungsplatte“ finden. *„Hier saß ich einige Wochen Nacht für Nacht, in sämtliche Kleidungsstücke, die ich hatte, gehüllt, und arbeitete an der „Versuchung des Einhorns“. Im Schein einer Nachttischlampe, die ich nahe zur Platte neigte, glitzerten die Punkte und Striche wie kleine Funken und schlossen sich dichter denn je zuvor zusammen, Formen bildend, wie ich sie bisher noch nicht zustande gebracht hatte. [...] Waren zwischen der Avenue de Lamark und der Eremitage der Frauenkörper entstanden, so wurde in der kleinen Kammer das Einhorn geschaffen.“*⁴³² Das Einhorn in der Gestalt von Ernst Fuchs, hier als phallische Urkraft zu verstehen, versucht, sich lust- und schmerzgepeinigt am Rande eines Grabes mit einer Frau zu vereinigen, die sich über die offene Gruft beugt. Der Tod ruht in der Form einer alten Frau im Grab. Das qualvoll schreiende Einhorn wird aber von der jungen Frau, mit der er sich vereinigen möchte, verlacht. Diese trägt die Züge von Geri Krongold. Im Hintergrund sitzen in dem Kelch, den man auch in der „Zeugung des Einhornes“ sehen kann, Soldaten als

⁴³¹ Weis 1967, S. 80.

⁴³² Fuchs 1967, S. 20.

Hinweis auf den nicht enden wollenden Krieg, wie er auch zwischen Mann und Frau stattfinden kann.

6.8.8. „In Erwartung der Auferstehung“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“

Das Werk „In Erwartung der Auferstehung“ (Abb. 97) trägt in der oberen Plattenhälfte in Spiegelschrift die Inschrift: *„Ich konnte mich niemals entschließen, ein Tagebuch zu führen“*, links unten: *„Ernst Fuchs 1952“*.⁴³³ Die untere Plattenhälfte ist die Einladung für eine Ausstellung: *„Ernst Fuchs Peintures-Dessins 1950-1952 Galerie „55“, 55 Rue de Seine, du 23 Mai au 13 Juin 1952, Vernissage le Vendredi 23 Mai a 17 h.“*

Für Ernst Fuchs, der in dieser Radierung schreibt, dass er sich niemals entschließen konnte, ein Tagebuch zu führen, wird dieser Zyklus zum Tagebuch seiner damaligen Gedanken und Gefühle. In den Achtzigerjahren begann Ernst Fuchs, ein Tagebuch zu führen und setzt das bis heute fort.

In der „Erwartung der Auferstehung“ wird das Einhorn zum Ouroboros, zum Drachen der Alchemisten, der sich selbst frisst, begattet, schwängert, tötet und wieder aufersteht. Er besteht als Hermaphroditus aus Gegensätzen und ist zugleich das diese vereinigende Symbol, einerseits tödliches Gift, andererseits ein Salvator in der Erlösungsvorstellung der Alchemisten.⁴³⁴ Das Einhorn balanciert mit dem Ei zwischen Stirne und Horn das Symbol für die Welt auf seinem Kopf. Es liegt auf der Balustrade eines Fensters, das die Schwelle vom Diesseits zum Jenseits symbolisiert. Im Jenseits steht Lazarus. Ein Skelett und eine weibliche Gestalt spannen sein Leichentuch, das mit zwei Kreuzen versehen ist, die Patriarchen-Kreuzen ähneln. Lazarus, der wie der Ouroboros auch schon die Schwelle zwischen Tod und Leben überschritten hat, hebt verzweifelt, hilflos und beschwörend seine Hände.⁴³⁵

⁴³³ Weis 1967, S. 80.

⁴³⁴ Jung 1972, S. 425.

⁴³⁵ Weis 1967, S. 23.

6.8.9. „Der Triumph des Einhorns“ aus dem Zyklus „Passion des Einhorns“

Das Bild „Der Triumph des Einhorns“ (Abb. 98) entsteht 1952 in Wien, Paris und Metz. Im „Triumph des Einhorns“ trägt das Einhorn, das in einer bombenförmigen Kanzel sitzt, bestialische, fratzenartige Züge, um das Böse überwinden zu können. Die Bombe schlägt in einen babylonischen Turm ein und stürzt den Teufel, das „Vielhorn“, ins Meer.⁴³⁶ Das Einhorn trägt keine Dornenkrone mehr, es ist mit Attributen gekrönt, an deren obersten Ende eine Gestalt erscheint, die schon auf den Erlöser hindeutet.⁴³⁷ Nun erkannte Ernst Fuchs im Einhorn das Tier des Messias, des Christus. *„Ich verstand, wie es auf ihn wies und daß er kommen wollte in meinen Zyklus, wie in mein Leben“.* Er wusste bereits, dass sich sein Leben *„umkehren, umwälzen müsse“.*⁴³⁸

6.8.10. Der Vorrang der Zeichnung und Radierung gegenüber der Malerei

Der Vorrang der Radierung gegenüber der Malerei im Frühwerk von Ernst Fuchs erklärt sich nicht aus einer persönlichen Vorliebe, sondern aus dem Wunsch nach Dauerhaftigkeit seiner Werke. Es ging ihm darum, *„gewisse Themen“* auf Kupfer zu verewigen, um das Eingraben ganz besonderer Bilder, Personen und Taten, Symbole und Zeichen. Fuchs meint: *„Farbe, die so leicht verletzliche, so rasch veränderbar, verlassende, verwesende, die auf Leinwand oder Holz, sehr dünn, in Lasuren, damit sie leuchtend sei, aufgetragen wird (und dem „Lichtbild“ wird so am Schönsten gedient), kann man die dunklen Begegnungen des Unten mit dem Oben, des Schwarzen mit dem Weißen, nicht mit der gleichen Zuversicht in ihre Dauerhaftigkeit (die ihre Wichtigkeit ja befehlen) anvertrauen; dem Kupfer kann man dies Zeichen eingraben.“* Andererseits hat er *„nur wenige Bilder vom Wesen der Dinge, die jene Verquickung meines Erdenganges mit meinem Himmelsgang aufweisen, auf Kupfer festgehalten.“*⁴³⁹

⁴³⁶ Haider 2003, S. 193.

⁴³⁷ Anmerkung: In dem Gemälde „Triumph des Einhorns“, das in Mischtechnik zwischen 1978 und 1980 entsteht, befindet sich an dieser Stelle Gottvater: vgl. Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 167.

⁴³⁸ Fuchs 1967, S. 23-24.

⁴³⁹ Fuchs 1967, S. 26.

6.8.11. Der Manierismus in der Kunst von Ernst Fuchs

Der Katalog einer von Jean de Rouvier zusammengestellten Ausstellung der manieristischen Graphik in der Albertina hatte Ernst Fuchs 1949 auf die Spur des Manierismus gebracht, der er noch heute folgt.⁴⁴⁰ Gustav René Hocke verweist in seinem Werk „Die Welt als Labyrinth“ auf Max Dvorak, der bereits festgestellt hatte, dass der Manierismus eine „konstitutive Bedeutung für die ganze Neuzeit habe“. Erst mit dem Aufkommen der „modernen Kunst“, etwa ab 1910, hatte der Begriff „Manierismus“ immer mehr seinen bis dahin polemischen Charakter verloren. Hocke sieht in einer Konfrontation des historischen Manierismus mit dem zeitgenössischen Manierismus eine Konstante des europäischen Geistes, auch in Rebellion oder Weltflucht, in Weltanklage und Weltangst, in Deformation, Konstruktion, in Expressionismus, Surrealismus und Abstraktion.⁴⁴¹ In der Ansicht von Arnold Hauser war der Manierismus die Weltflucht durch die Kunst und ein Traum, durch den der Künstler einer unerträglichen Wirklichkeit zu entrinnen versucht.⁴⁴² Heute sieht man den Manierismus als Stil der vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten, der verwirrenden Fülle und des ständigen Wechsels als das Ergebnis eines zur Zeit seines Entstehens herrschenden geschichtlichen Umbruchs. Jacques Bousquet fasste in seinem Werk „Malerei des Manierismus“ die geistesgeschichtlichen und stilistischen Aspekte des Manierismus zusammen. Bousquet meint in seinen abschließenden Betrachtungen: *„Zu keiner anderen Zeit malten so ausgezeichnete und so zahlreiche Künstler so verschiedene Themen in so verschiedenen Stilen. Neben der Hochrenaissance und dem Barock, die sich auf relativ einfache Formeln reduzieren lassen, wirkt der Manierismus wie eine ständige Erneuerung, wie eine unerschöpfliche Quelle von Überraschungen. Und gerade diese Vielfalt wurde verkannt, denn die Kunstgeschichte zog es lange Zeit vor, eine kulturelle Phase, die sich nicht auf strikte Formeln bringen ließ, ganz einfach zu ignorieren. Heute ist das einer der Hauptgründe für unser Interesse. In dem manieristischen Drang nach Veränderung finden wir die Unruhe unserer Zeit wieder. Wir haben bereits mehrmals auf die Bande hingewiesen, die über das kurze Zwischenspiel des Barock und des*

⁴⁴⁰ Fuchs 2001, S. 101.

⁴⁴¹ Hocke 1957, S. 226.

⁴⁴² Bousquet 1963, S. 32.

*Klassizismus hinweg den Manierismus mit der Romantik verbinden. Die Melancholie, die Phantastereien, die Neigung zum Grauenhaften, die Liebe zur Natur gehören ebenso zur Romantik wie zum Manierismus. [...] So hat es oft den Anschein, als ob der Manierismus über die Romantik hinweg unmittelbar die avantgardistischen Strömungen unserer Zeit vorwegnähme.*⁴⁴³ Bousquet sieht innerhalb der für den Manierismus kennzeichnenden Stilvielfalt als auffälligstes Merkmal die Klarheit der Linienführung und Betonung der Linie. Er führt die plastische Malerei an, den Kubismus, die Poesie der Geometrie, die Streckung der Figuren, Deformationen und das Spiel mit der Perspektive. Weitere Merkmale sind der Serpentinata Stil, Schwarze Gründe, Gemalte Umrahmungen, Nachtstücke, Gliederung des Raumes und die manieristische Farbgebung. Als Themen des Manierismus hebt Bousquet hervor: Eleganz und Geziertheit, Gebärden und Posen, Lebensgenuss, Schönheit des weiblichen Körpers, Abartiges, Grausamkeit, Melancholie, Träume und Ausgeburten der Phantasie, Doppelsinn, Symbole, Okkultismus, Spiel mit dem Entsetzen, Übertreibung des Hässlichen, Wissbegier, Enzyklopädische Interessen, Liebe zur Natur, Panoramen, Stadtansichten, Ruinen und Höllenstädte.⁴⁴⁴

Besonders durch die Merkmale des Grausamen, des Abartigen, die Träume und Ausgeburten der Phantasie, aber auch durch das Spiel mit dem Entsetzen oder auch die Übertreibung des Hässlichen ist der enge Zusammenhang zwischen dem Manierismus und dem Phantastischen erkennbar.

Sucht man innerhalb der modernen Kunst dem Manierismus ähnliche stilistische Neigungen, so meinte Arnold Hauser, dass der Surrealismus diese Tendenz am reinsten darstelle. Er sieht in der grundlegenden Gemeinsamkeit die Doppelsexistenz, das ständige Teilhaben an zwei Welten, einer sinnfälligen, unmittelbar gegebenen, naturalistisch darstellbaren und einer visionären, mit sinnlichen Mitteln höchstens andeutbaren Welt.⁴⁴⁵

Für Wieland Schmied ist es nicht überraschend, dass die seinerzeitige Neubewertung des Manierismus von der Wiener Universität ausgegangen war und dieser als eine der Herrschaft nach kurze, den Auswirkungen nach aber dauernde

⁴⁴³ Bousquet 1963, S. 224.

⁴⁴⁴ Bousquet 1963, S. 7.

⁴⁴⁵ Hauser 1964a, S. 372.

Epoche menschlicher Geistesgeschichte erkannt wurde. *„Vielleicht ist die Beschäftigung mit den Kunstwerken dieser Epoche in Österreich gerade deshalb so lebhaft gewesen, weil man im Land des „Schwierigen“ und des „Zerrissenen“ in vielen Tendenzen des Manierismus sich selbst wiedererkannte, Wesen vom eigenen Wesen. Hätte es den Begriff des Manierismus nicht schon gegeben, der österreichische Forscher hätte ihn erfinden müssen, um Züge des eigenen Charakters und der eigenen Herkunft zu erklären.“*⁴⁴⁶

Mit dem Werk der Manieristen wurde Ernst Fuchs hauptsächlich bei seinen Besuchen im Kunsthistorischen Museum, in der Albertina und in der Galerie der Akademie der bildenden Künste bekannt.

Im Frühwerk von Ernst Fuchs gibt es viele Hinweise auf Merkmale der manieristischen Kunst, wie der starke Hang zur Phantastik, aber auch die Betonung der Linie, die Streckung der Figuren und Liebe zu Deformationen. Diese Merkmale erkennt man bereits in Werken wie **„Metamorphose der Kreatur“ (Abb. 83)**, das 1949 bis 1950 entsteht. Die Betonung der Linie ist ein wichtiges Merkmal im Frühwerk von Ernst Fuchs, in dem die Zeichnungen und Radierungen an erster Stelle stehen. Durch die vertikale Streckung und Deformierung zeigt Fuchs in seinen Figuren nicht Eleganz, sondern eine Überbetonung der ausgemergelten Körper, fast eine Entmaterialisierung und Spiritualisierung der Figuren. Durch die horizontale Deformation seiner weiblichen Figuren erreicht Ernst Fuchs das Gegenteil, nämlich einen Hinweis auf den Körper und dessen sexuelle Signalfunktion, erkenntlich beispielsweise im **„Großen Familienbild“ (Abb. 82)** in der großen Mutter.⁴⁴⁷ Manche Hinweise auf den Manierismus, wie etwa die Schönheit des weiblichen Körpers, werden erst in späteren Werken ausgebildet. Einige der Merkmale wie das Spiel mit dem Entsetzen oder die Übertreibung des Hässlichen werden mit dem Überhandnehmen des Religiösen im Werk von Ernst Fuchs für lange Zeit verschwinden. Das Einhorn jedoch, das „Unicorne magique“, ein Lieblingstier der Manieristen im Sinne eines typisch *„erotisch deformierten“* Mythos⁴⁴⁸ wird Ernst Fuchs während seiner gesamten Schaffenszeit nicht verlassen.

⁴⁴⁶ Schmied 1979, S. 131.

⁴⁴⁷ Müller 1982, S. 62.

⁴⁴⁸ Hocke 1957, S. 192.

6.8.12. „St. Georg der Drachentöter“

Ein Höhepunkt im manieristischen Schaffen von Ernst Fuchs ist das Werk „**St. Georg der Drachentöter**“ (Abb. 99), eine Tusche-Pinselzeichnung aus dem Jahr 1955. Zu dieser Zeit hatten sich die Thematik seiner Bilder und sein Denken „*zusehends und exklusiv*“ auf den Manierismus gerichtet. Fuchs wurden die Zusammenhänge dieses Formenkreises – vor allem der deutschen Renaissance und der Spätgotik mit hellenistischen Vorbildern – immer bewusster. *„So führte meine Suche nach dem Schönen mich von den Monstren weg, hob mich über sie hinaus und zeigte sich in Gestalten wie der des heiligen Georg, des Drachentöters. Da thront er leicht und überlegen auf seinem Reittier, das über das doppelköpfige Monstrum des Drachens selbst schon die Sublimierung des Monströsen verkörperte.“*⁴⁴⁹ Das überdimensional dargestellte Reittier hat eine im Werk von Fuchs neue Grazilität angenommen und zeigt deutlich die Überlegenheit des Guten gegenüber dem Bösen. Auch die Figuren auf den Bäumen, links eine weibliche Gestalt, rechts Adam und Eva mit der Schlange, und rechts unter dem Baum, lassen trotz der Gelängtheit, die nun elegant wirkt, die üblichen Deformationen vermissen. Die Kirche im Hintergrund in Verbindung mit der davor befindlichen Säule mit den spiralförmigen Reliefs mag einen Hinweis auf die Karlskirche in Wien darstellen. Die untere Ebene des Bildes, hier die Ebene des Bösen, die in diesem Werk auch die dunkelsten Stellen trägt, wird durch Totenköpfe und Skelette, wie auch durch den Kampf, den Laokoon mit seinen Söhnen gegen die Schlangen führt, verdeutlicht. In diesem Werk ist eine starke Betonung der Linie zu erkennen, die Formen der Körper sind weich abgeschattiert.

Diese Zeichnung stand, neben der damaligen Vorliebe für den Manierismus, auch unter dem Eindruck eines Erlebnisses, das Ernst Fuchs zur Zeit des Entstehens dieses Werkes 1955 in Amerika gehabt hatte. Im Kreis seiner Freunde wurde mit der Droge „Pajotl“ experimentiert, einer rübenförmigen Kaktuspflanze. Nach dem Verzehr dieser Kaktuspflanze veränderte sich die Umwelt für Ernst Fuchs, er erlebte verschiedene optische und akustische Phänomene. Trotz dieser völligen Veränderung der gesamten Umwelt und auch der Psyche, waren sowohl Ernst Fuchs als auch seine Freunde bei vollem Bewusstsein und in der Lage, ihre Erlebnisse wiederzugeben. *„Eine Zeichnung, die ich kurz zuvor begonnen hatte und nach*

⁴⁴⁹ Fuchs 1977, S. 133.

diesem Erlebnis fertigstellte – St. Georg – schildert die seltsame „Bauchigkeit“ und Größenverschiebung, die für mein Raumerlebnis in diesem Zustand typisch war.“⁴⁵⁰

Insbesondere die **Radierungen von Jacques Callot (Abb. 100)** waren zu dieser Zeit ein Vorbild für Ernst Fuchs.⁴⁵¹

6.9. Ab dem Jahr 1956

6.9.1. Die Hinwendung zum Christentum und zum religiösen Bild

Die fast eineinhalb Jahre, die Fuchs zwischen 1955 und 1956 in Amerika verbrachte, führten schließlich zu einer großen Veränderung in seinem Glauben und dadurch auch in seinen Werken. Nachdem Geri Krongold den Sohn Michael, den Fuchs sehr liebte, an einen ihm unbekanntem Ort gebracht hatte, hatte das Leben für ihn keinen Sinn mehr. Fuchs lebte allein in einem kleinen Bungalow, es wurde für ihn eine Zeit großer Umwälzungen, er konnte nachdenken. Fuchs gab seine Versuche mit Drogen auf, da er das lästige Gefühl der Abhängigkeit loswerden wollte. *„Die Droge konnte ja nur „eröffnen“, was auch ohne sie da war.“⁴⁵²* Die tägliche Lektüre wurde die Bibel, seine Gedanken kreisten hauptsächlich um ein Thema: Gott und die Erlösung. Fuchs befasste sich neben seiner Malerei vorwiegend mit dem protestantischen und apokryphen Schrifttum christlicher Sekten, aber studierte auch die Lehre der Bahai, des Korans, der Sufi und auch Khalil Gibran. Er wollte sich in der Auseinandersetzung mit diesen Lehren des Primats der römisch-katholischen Kirche sicher werden und wurde so wieder zum Christen römisch-katholischer Konfession. *„Meine Suche nach Schönheit wurde zum Verlangen nach Ordnung, nach Erlösung, und nirgends fand ich, wonach ich mich sehnte, so klar formuliert wie in der Lehre dieser Kirche.“⁴⁵³*

6.9.2. „Der Auferstandene“

„Der Auferstandene“ (Abb. 101) steht am Beginn einer langen Reihe religiös geprägter Arbeiten, einer lange Epoche von miniaturistischen Bildern, da Ernst Fuchs

⁴⁵⁰ Fuchs 1973, S. 129.

⁴⁵¹ Kat. Ausst., St. Petersburg 1993, S. 52.

⁴⁵² Fuchs 1973, S. 132.

⁴⁵³ Fuchs 1977, S. 139.

zu dieser Zeit sehr viel reiste und die Werke, an denen er arbeitete, immer mit sich führte.

*„Meine Arbeit, die ich wieder aufgenommen hatte, stand im Zeichen des Heiligenbildes. Meine Bilder sollten simpler werden, einfache Heiligenbilder, wie sie der Durchschnittschrist für seine Andacht verwendet, und trotzdem von einer zweiten Ebene persönlicher Interpretation und Erfahrung der biblischen Texte durchzogen sein.“*⁴⁵⁴ Zur Zeit der Entstehung des „Auferstandenen“ stand Ernst Fuchs sehr unter

dem Einfluss der Werke von **Jan van Eyck (Abb. 102)** und **Jean Fouquet (Abb. 103)**. Vergleicht man das Werk von Ernst Fuchs mit der unteren Mitteltafel des Genter Altars, die die Anbetung des Lammes zeigt und richtet hier das Augenmerk besonders auf die Gruppierung der Engel um das Lamm und den Altar, der bei Fuchs zum leeren Grab Christi wird, so kann man bei Fuchs deutliche Anklänge an Van Eyck in der Gruppierung der Figuren und deren Ausformung erkennen.

Im Vordergrund des Werkes von Fuchs steht der Auferstandene, der mit erhobenen Händen seine Wundmale zeigt. Der Lanzenstich in der Seite Christi ist wegen des säuberlich geknoteten Leichentuches nicht sichtbar. Vor Christus liegt, gleichsam als Bestätigung des Geschehens und Hinweis auf die Passion Christi, die Dornenkrone, das Leidenswerkzeug, das nun Rosenblüten trägt. Der Fisch vor Christus zeigt eines der ältesten Christussymbole. Das Spruchband rechts bezeichnet das Christusmonogramm und die Stellung Christi als König der Juden. Aus dem leeren Sarkophag, in der Farbgebung ähnlich dem Altar, auf dem bei Van Eyck das Lamm Gottes steht, wachsen Blumen als Zeichen für die Auferstehung Christi. An der Vorderseite des Sarkophages zeigt Fuchs das Kreuz als Symbol für das Christentum und den Davidstern als Symbol des Judentums. Er verweist damit auf die Wurzeln Christi, aber auch auf seine eigene Herkunft. Die Engel links und rechts, Zeugen für die Auferstehung, zeigen in der Ausarbeitung der Flügel, aber auch in ihren bauchigen weißen Gewändern, deutliche Anklänge an die Darstellung der Engel im Genter Altar. Neben dem offenen Sarg liegen Totenköpfe und Knochen, aber auch – noch lebende – bewaffnete Skelette in Soldatenuniform. Fuchs scheint hier auf die Kontinuität der Gewalt von der Zeit Christi bis in die Jetztzeit hinzuweisen. Hinter den Skeletten schreitet eine mit einem Schwert bewaffnete Figur aus dem Bild. Es ist die Gestalt des Teufels. Das Schwert ist ein Hinweis auf das Wort Jesu im

⁴⁵⁴ Fuchs 1973, S. 132.

Matthäusevangelium, Matth. 26, 52. *„Denn alle, die zum Schwerte greifen, werden durch das Schwert umkommen“*.⁴⁵⁵

Aus den Hügeln im Hintergrund erhebt sich eine insektenähnliche Gestalt mit Totenkopf, aus deren Augen Würmer und Hände ragen, die Glocken läuten. Die Mitra auf dem Totenkopf kann als Hinweis auf die christliche Kirche gesehen werden, die durch ihr Handeln im Laufe der Geschichte oft auch den Tod brachte. Über dem leuchtenden Nimbus von Christus schwebt eine Krone, flankiert von zwei Engeln, als Hinweis auf die Krönung Christi als Gottes Sohn. Den Hintergrund des Bildes bildet eine Weltlandschaft im Sinne von Joachim Patinir.

Ernst Fuchs zeigt in der Farbigkeit dieses Aquarells seine nun beginnende Liebe zu klaren Farben. Der ausgewogene Farbkanon der Landschaft zeigt abgeschattiertes Grün und Braun für die Wiesen. Durch ihr dunkles Braun treten die Bäume im Mittelgrund markant neben Christus hervor. Die verschiedenen klaren Blauschattierungen des Hintergrundes gehen in den Himmel über, der am oberen Rand einen satten Blauton zeigt. Farblich und auch durch die Größe seiner Darstellung wird das Bild von Christus dominiert. Das leuchtende Rot-Orange seiner Haare, seines Bartes, der über ihm schwebenden Krone, der Rosen des Dornenkranzes verweist auf seine Passion und auf seine Stellung als Sohn Gottes. In diesem Rot ist auch der Mantel des Teufels gehalten, des Fürsten der Welt, der erst von Christus endgültig unterworfen wird.

Das weiße Leichentuch Christi korrespondiert farblich mit den Gewändern der Engel, die in ihren blauen Flügeln die Farbe des Himmels tragen. So wird ihre Darstellung als Himmelswesen auch farblich verdeutlicht. Die braunen Skelette zeigen auch in ihrer Farbigkeit, die mit dem herbstlichen Braun der Bäume übereinstimmt, das Verwesende. In der Ausformung der Figuren und der Landschaft, nicht aber in der Farbigkeit, hat sich Ernst Fuchs am Genter Altar orientiert. Die klaren Farben, das Nebeneinanderstellen von leuchtendem Rot und leuchtendem Blau verweist auf Jean Fouquet. Auch in diesem Bild erkennt man sehr gut, dass Ernst Fuchs in der Malerei – wie auch in der Zeichnung – auf die Genauigkeit der Umriss- und Abgrenzungen Wert legt.

Nach seiner Rückkehr nach Wien wurde Ernst Fuchs am 11. März 1956 gefirmt.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Gespräch mit Ernst Fuchs am 9. 12. 2008.

⁴⁵⁶ Taufschein, Ernst Fuchs-Archiv, 2289 Dok.

Diese neuerliche Hinwendung zum christlichen Glauben, in dem er ja schon bereits mit zwölf Jahren getauft worden war, wurde damals von wenigen Menschen ernst genommen, vor allem haben nur Albert Paris Gütersloh und Monsignore Otto Mauer ihre positive Einstellung dazu publiziert.⁴⁵⁷ Ansonsten wurde er mit Spott bedacht. Viele bedauerten nun die Abkehr vom Dämonischen und nannten Fuchs einen Devotionalienmaler.⁴⁵⁸

6.9.3. Erklärende Worte von Albert Paris Gütersloh

Anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Ernst Fuchs – Graphiken 1945-1958“ im Jahr 1958 in der Galerie St. Stephan findet Albert Paris Gütersloh erklärende Worte zur Hinwendung der Kunst von Ernst Fuchs zum Heiligenbild, die man an einer geänderten Thematik, nicht aber einer geänderten Formensprache erkennen konnte: *„[...] Ernst Fuchs, dessen jetzige Bilder hier gegen seine früheren polemisieren, aber – ein Umstand von entscheidender Bedeutung – in der gleichgebliebenen Malsprache. Hätte er nämlich diese gewechselt, wäre alles, was er gestern in der alten gesagt hat, unglaublich geworden, und würde alles, was er heute in der neuen sagt, unglaublich sein. Ich bräuchte Sie dann nicht auf die gewechselten Inhalte besonders hinzuweisen. [...] So kann, zum Beispiel, geschehen, daß die Bekehrung zu einem orthodoxen Glauben in der nämlichen Sprache einbekannt wird, die auch zu Bekennen des Unglaubens oder eines häretischen Glaubens gedient hat. [...] Sollten aber einige von Ihnen, verehrte Zuhörer, die dämonisierenden Bilder Fuchsens noch in Erinnerung haben, und der wider sie gesetzten Akte der moralischen Entrüstung noch gedenken, dann werden Sie wohl, wenn auch noch immer nicht die große Bedeutung des stattgehabten Inhaltswechsels, so doch den großen Unterschied merken. Populär gesprochen ist von der schwarzen Magie zur weißen geschritten worden. Über die inneren Vorgänge – von denen ich einige Kenntnisse besitze – zu reden, die diese Wandlung oder diesen Fortschritt ermöglicht haben, verbietet mir die Diskretion, die weltliche Schwester des Beichtgeheimnisses. Ich gebe allerdings zu, daß auf diesem oder jenem Bilde noch*

⁴⁵⁷ Fuchs 1973, S. 218.

⁴⁵⁸ Fuchs 1973, S. 140.

Fußstapfen der Dämonen zu bemerken sind. Und nun zum Schlusse noch das, wie ich glaube, entscheidende Wort über Fuchsens Malweise zu sprechen: ihr schon vielhundertjähriges Alter scheint – sage ich vorsichtig – die Behauptung zu begründen, daß allein sie jene ist, in welcher der Heilige die Darstellung seiner gestattet.“⁴⁵⁹

7. Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus und die Positionierung von Ernst Fuchs innerhalb dieser Gruppe

Der Weg der Namensgebung für die Malergruppe Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden, die bereits 1946 zusammengefunden hatte, wurde ein langer. Die Entwicklung des Begriffes „Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ ging fast ausschließlich in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, wie auch in Katalogvorworten vor sich. Nach einer Phase, in der sie sich selbst als Surrealisten sahen, wurde die Gruppe bereits um 1950 als selbständige Gruppe „Phantastischer Wiener Maler“ im Ausland bekannt.⁴⁶⁰ Dass die Diskussion über die Prägung des Begriffes viele Jahre anhielt, mag auch am Konkurrenzdenken einiger Kunsttheoretiker und Kunstkritiker gelegen haben.⁴⁶¹ Die jungen Maler selbst beteiligten sich kaum an der Namensgebung. Arik Brauer: *“[...] Das wurde ja nie gegründet, es wurde ja nie ein Verein gegründet, ein Manifest geschrieben, es war nie ein Chef da, das war ein Freundeskreis, der halt so gemalt hat, jeder auf seine Weise und das war alles. Und dass dann plötzlich bei Ausstellungen der Muschik, Schmeller, oder auch andere, der Lampe hat auch geschrieben, dahergekommen sind und gesagt haben: „Na ja, das ist ja eigentlich.....“, die haben ja gesehen, dass das eigentlich eine Bewegung ist. Nachdem wir sehr jung waren, war das zukunftssträchtig. Und das war eindeutig das Erste, was an österreichischer Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg an die Öffentlichkeit gekommen ist.“⁴⁶²* Es ist der Insistenz von Johann Muschik, dem auf Kunstkritik spezialisierten Autodidakten letztlich zu verdanken, dass sich die Künstler der Gruppe unter der Bezeichnung „Die

⁴⁵⁹ Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 15-21.

⁴⁶⁰ Schurian 1978, S. 21.

⁴⁶¹ Gratzner 2008, S. 212.

⁴⁶² Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ zusammenschließen und gemeinsam auftreten konnten.⁴⁶³

Wieland Schmied, der später der Gruppierung sehr kritisch gegenüberstand, sie aber anfänglich als Direktor der Kestner-Gesellschaft sehr unterstützte und ihre Werke ausstellte, charakterisierte Ernst Fuchs anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Wiener Schule“ im Städtischen Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, am 23. April 1965: *„Obwohl Ernst Fuchs der jüngste der fünf Maler ist, um die es uns bei dieser Ausstellung geht, steht seine Erscheinung doch am Anfang der Wiener Schule. Er war der Erste, der zu seinem Stil fand. [...] Schon mit zwanzig erschien er wie ein Patriarch, ein Prophet, eine biblische Figur, mit langem wallendem Haar, langem Bart, gläubig und grübelnd, unruhig und nachdenklich, mit großen brennenden Augen und seiner bedächtigen, weitausholenden Art zu antworten, fast immer unterwegs, in Wien, in Paris, in Israel, in New York, in San Francisco, überall eine Gemeinde gläubiger Anhänger um sich sammelnd, dabei ohne alle Pose, aber nie ohne ein gewisses Pathos, nie ohne Ernst, Leidenschaft, verhaltene Glut.“*⁴⁶⁴

Ernst Fuchs, der schon sehr früh ins Ausland gedrängt hatte, hatte auf seinen vielen Reisen Kontakte zu Galerien und anderen Künstlern geknüpft und war auch gerne bereit, diese Kontakte seinen Kollegen zur Verfügung zu stellen. Fuchs – der keine ordentliche Schulausbildung erhalten hatte - informierte sich im Laufe der Zeit mit außerordentlichem Fleiß und Interesse über alles, was ihm als Schüler verwehrt geblieben war. Er eignete sich Sprachkenntnisse an, die ihm beim Kennenlernen und der Auseinandersetzung mit anderen Kulturen hilfreich waren.

Jeder einzelne der jungen Maler war von unverwechselbarer Eigenständigkeit, sie wurden aber von Kritik und Publikum nach Gemeinsamkeiten beurteilt, was einerseits als Stärke, andererseits als Nachteil gesehen wurde. Fuchs sah die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ als Gruppe, die möglichst viele Nachfolger haben und „in Massen“ auftreten solle. Fuchs hatte bald richtig erkannt, dass sie gerade in Wien ohne Gruppierung *„nie auch nur einen Hund herbeilocken“* würden.⁴⁶⁵ Im Juni

⁴⁶³ Gratzner 2008, S. 212.

⁴⁶⁴ Kat. Ausst., Hannover 1965, S. 61-62.

⁴⁶⁵ Habarta 1996, S. 280.

1958 gründete er im Altwarenladen seines verstorbenen Vaters im 6. Bezirk in der Millöckergasse 4 die Galerie Fuchs, eine Galerie für phantastische Kunst (vgl. Punkt 5.3., Seite 68). Sein Programm war, neben Österreichern vor allem Italiener und Franzosen auszustellen, die Ausstellungen sollten jeweils nur zwei bis drei Wochen dauern. Als Erster stellte Georg Chaimowicz aus, seine Ausstellung war als Vorschau einer Ausstellung in der Pariser Galerie André Weil deklariert, so konnte Ernst Fuchs eine Achse zur Internationalität herstellen. Nach Ausstellungen von Kurt Regschek und Richard Matouschek, einer Fuchs-Entdeckung, folgte im Dezember eine Verkaufs-Accrochage mit Werken von Fuchs selbst, Brauer, Lehmden, elf anderen Künstlern, darunter auch Friedensreich Hundertwasser. Es war dies die erste Ausstellung unter dem von Johann Muschik vorgeschlagenen Titel „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“.⁴⁶⁶

So unverwechselbar die Kunst eines jeden einzelnen Mitglieds der „Wiener Schule“ war, gemeinsam war ihnen die Akribie und das Interesse für die Kunst der Alten Meister. Die Kunst von Ernst Fuchs nimmt durch ihre Nähe zu den Archetypen, zur Alchemie, zum Symbolismus und besonders durch ihre stark religiöse Prägung einen besonderen Platz inmitten der Kunst seiner Kollegen der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ ein. Durch seine besonderen Aktivitäten auf dem Gebiet der Ausstellungen und durch seine Kontakte war es ihm möglich, neue Phantasten zu entdecken und die Kunst der Wiener Schule bekanntzumachen und zu verbreiten.

8. Die internationale Positionierung des Frühwerkes von Ernst Fuchs

Ernst Fuchs war bereits 1948 zum ersten Mal nach Paris gereist, das damals als „Mekka der Kunst“ galt. *„[...] Auch meinte ich, nur dort wäre es möglich, zu erkennen, welchen Wert meine Kunst eigentlich hätte. Trotz hochgespannter Erwartung schien mir selbstverständlich, dass die unvermeidliche Wiener Kunstkritik auch an uns ihre Rolle weiterspielen würde. In dieser Stadt war das Bekanntwerden an das Verkanntwerden gebunden. Ruhm und Anerkennung würden nur durch sensationelle Kritiken aus dem Ausland folgen.“*⁴⁶⁷ In Wien hatte die Kritik sein Werk lange abgelehnt, man war zumeist mehr damit beschäftigt, seine Kunst einzuordnen, als

⁴⁶⁶ Kat. Ausst, Wien 2008, S. 221.

⁴⁶⁷ Habarta 2001, S. 152.

seine Beweggründe zu verstehen. Die ersten Erfolge hatte Ernst Fuchs in Turin. Seine Nähe zur Kunst der Alten Meister, die in Wien kritisiert und als Erstarrung gesehen wurde, nahm man im Ausland an, die Kritik in Turin bezeichnete ihn am 19. Juni 1949 in der Zeitung „Il Popolo“ als „*moderne Erinnerung*“ an Hieronymus Bosch (vgl. Punkt 6.4.5., S. 126). Sehr positiv wurde auch seine erste Ausstellung in Paris 1949 aufgenommen, der dann 1950 in Wien der erste Durchbruch folgte. Als wichtige Vorläufer in Paris auf seinem „*Weg zur Kunst jenseits aller grauen Theorie*“ sah Ernst Fuchs zu dieser Zeit Hans Bellmer, Max Ernst, Victor Brauner, Salvador Dali und Leonor Fini, mit der Fuchs befreundet war.⁴⁶⁸ 1950 konnte Fuchs in der Galerie Gurlitt in München ausstellen (**Abb. 86**), 1952 folgten Ausstellungen in der Galerie 55 in Paris und in der Galerie Buchholz in Madrid, 1953 in Metz im Hotel Métropole, 1954 wieder in Paris in der Galerie Allard, einer der schönsten und bedeutendsten Galerien der Stadt. Die Zeit seines Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten unterbricht die Kette seiner Ausstellungen für fast zwei Jahre.⁴⁶⁹

9. Resumee

Die ersten Kunsteindrücke, die Ernst Fuchs durch den Altwarenlagerplatz seines Vaters erhalten hatte, das besondere Einfühlungsvermögen seiner Eltern und eine gewiss bereits angeborene Veranlagung legten den Grundstock für die schon in jungen Jahren „überbordende“ Phantasie von Ernst Fuchs. Diese Phantasie und sein Interesse am Zeichnen halfen ihm über schwierige Phasen in seinen jungen Jahren hinweg. Es gelingt ihm bald, durch seinen Wunsch, Künstler werden zu wollen, in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu leben, auch kann er sich durch seine Zeichenkunst in seiner Umgebung behaupten.

Bereits in frühen Jahren erkennt man den engen Zusammenhang zwischen dem Leben von Ernst Fuchs und seinen Werken. Dieses Merkmal durchzieht das gesamte Frühwerk von Fuchs. Später wird das Erkennen dieser Zusammenhänge mit seinem Leben bzw. das Lesen in seinen Bildern schwieriger. Bereits sehr früh gelingt es ihm, Portraits so zu zeichnen, dass sich der Portraitierte darin wiedererkennt, für Ernst Fuchs eine Bestätigung seines Könnens. 1942, ab seiner christlichen Taufe, werden

⁴⁶⁸ Fuchs 2001, S. 262.

⁴⁶⁹ Haider 2003, S. 146-147.

religiöse Zeichnungen, besonders Bilder des leidenden und das Kreuz tragenden Christus, lange Zeit in seinem Werk sehr wichtig.

Hatte Ernst Fuchs schon 1942 in Düsseldorf einen besonderen Förderer seiner Kunst gefunden, beginnt 1943 mit dem Unterricht in der Malschule St. Anna und bei Frau Steinböck für den Dreizehnjährigen die Ausbildung zum Maler und Bildhauer, die kurze Zeit später durch Alois Schimann fortgesetzt wird. Man kann also durchaus den Beginn des „Frühwerkes“ in dieser Zeit ansetzen.

Den durch das Naziregime beschränkten Zugang zu vielen aktuellen Werken, die im Ausland entstanden waren, umging Fuchs dadurch, dass er sich besonders für Artikel über die entartete Kunst interessierte, um dort seine Informationen zu holen. Er sah aber auch in der „Nazikunst“ für ihn wichtige und positive Seiten, wie seine Vorliebe für Arno Breker zeigt oder auch sein Aquarell **„Liegender Mädchenakt mit schwarzem Haar“ (Abb. 8)** nach dem Bild **„Leda“ (Abb. 9)** von Ivo Saliger.

Ein für Ernst Fuchs glücklicher Umstand und von Bedeutung für sein Schaffen ist, dass er immer wieder Mentoren an seiner Seite hat, die für ihn wichtig sind.

Den Verlust des Vaters, des Großvaters und den Schrecken des Krieges verarbeitete Ernst Fuchs vor dem Ende des Krieges in Bildern, in denen man seinen inneren Kampf und seinen Schmerz noch kaum erkennen kann. So zeigt er in seinem Bild **„Ahasver – Der Ewige Jude“ (Abb. 15)**, das zum größten Teil im Luftschutzkeller entstand, seinen jüdischen Großvater als Ahasver und wandelt für sich die verzerrten Judendarstellungen des „Stürmers“ ins Positive.

Anfang 1945 führt Ernst Fuchs die Vorliebe für Michelangelo, die sich zuerst in Zeichnungen im Stile Michelangelos zeigt, wie etwa **„Moses, die Anbetung des Goldenen Kalbes schauend“ (Abb. 17)**, angeregt durch die grotesken Darstellungen im „Jüngsten Gericht“, zur Phase der Giganten und Monster. Diese Monster erscheinen – in verschiedenen Umformungen – im gesamten Frühwerk von Ernst Fuchs und hindern ihn sehr lange Zeit, das „Schöne“ zu zeigen. Davon, dass Ernst Fuchs schon früh verschiedene Darstellungsmodi beherrschte, legen besonders die verschiedenen Portraits des Jahres 1945, z. B. **„Portraitstudie eines Frauenkopfes“ (Abb. 21)**, **„Portrait meiner Großmutter Hermine Retzeg“ (Abb. 22)** oder **„Selbstportrait“ (Abb. 27)** Zeugnis ab. Sein psychoanalytisches Interesse an den dargestellten Personen ist in diesen Werken bereits zu erkennen.

Der Wunsch von Ernst Fuchs, sein Inneres zu zeigen, sein Blick nach innen, wird eine besonders das Frühwerk beherrschende Eigenart seines Schaffens. Zeigt Fuchs die Natur, so ist sie, zumeist ins Phantastische umgeformt, im Hintergrund seiner Bilder zu sehen. Isolierte Landschaftsdarstellungen wie etwa bei Anton Lehmden, gibt es im Frühwerk von Ernst Fuchs nicht.

Die besonders im „**Selbstportrait**“ (Abb. 27) zu sehende Ausformung der Gesichtszüge, die großen Augen, die etwas überlang dargestellte, dominante Nase und die ausgeprägten Lippen sind im Frühwerk von Ernst Fuchs – auch in den verschiedenen Umformungen – durchgehend zu erkennen, z. B. in „**Enthauptung**“ (Abb. 58), „**Johannes der Täufer im Abgrund**“ (Abb. 72), „**Die Taufe des Einhorns**“ (Abb. 95) und im Bild „**Der Auferstandene**“ (Abb. 101).

Der Eintritt von Ernst Fuchs in die Akademie der bildenden Künste in Wien fällt mit einer Zeit zusammen, in der sehr langsam Informationen über das Kunstgeschehen im Westen bekannt werden. Man kann das Tempo der Weitergabe dieser Kunstinformationen besonders am Werk von Ernst Fuchs, das 1946 entsteht, verfolgen.

Die wahrscheinlich erste und genaueste Information über Kunst, die man noch nicht kennengelernt hatte, erhielt Ernst Fuchs von Edgar Jené. Durch ihn, den orthodoxen Surrealisten, kam Ernst Fuchs in Kontakt mit den surrealistischen Manifesten von Breton und den Schriften der Surrealisten. Dass vorerst kaum Bilder der Surrealisten zu sehen waren, bildete für Ernst Fuchs, der schon zu dieser Zeit Gedichte und Geschichten schrieb, und für den der Zusammenhang von Literatur und Kunst wichtig ist, kein Hindernis, sich sehr bald als Surrealist zu führen. Fuchs hatte sehr früh seine Begabung erkannt, Gehörtes auch zu „sehen“. Es ist durchaus verständlich, dass für ihn anfangs die Vorgaben von Breton der Inbegriff der Freiheit zu sein schienen und auch das ungefilterte Zulassen aller Bildthemen gestatteten. Sucht man in Werken von Ernst Fuchs nach dem Surrealismus, der den Vorgaben Bretons entspricht, so findet man ihn besonders in den Bildern des **Apokalypse-Zyklus**, z. B. im Blatt „**Engel und Dämon**“ (Abb. 36), sichtbar in der schnellen Abfolge der leicht gesetzten Striche. Der Apokalypse-Zyklus ist der erste von mehreren Zyklen des Frühwerks und zeigt deutlich den Hang von Fuchs, sich in Zyklen auszudrücken und seinen Wunsch, „Bücher mit Bildern“ zu schaffen. Schon die Titel der verschiedenen im Frühwerk geschaffenen Zyklen, wie „Apokalypse“,

„Kataklysmen“, „Bikini-Atoll“ oder auch „Metamorphose der Kreatur“ geben einen deutlichen Überblick über die Ängste, die Fuchs zu dieser Zeit beherrschten und über die Welt, in der Fuchs zu dieser Zeit lebte.

In die Zeit der ersten Versuche mit dem Surrealismus fällt aber auch eine expressionistische Phase von Fuchs, erkennbar in dem Bild **„Kreuzigung und Selbstportrait mit Inge neben dem Kreuz“ (Abb. 38)**. Dieses Werk ist durch sein Format und den Bildträger eine Ausnahme in einer Zeit, als man – mangels Material – hauptsächlich auf Pappe und Packpapier zeichnete und malte. Dieses Bild lässt aber auch – mit seinen Anklängen an den Isenheimer Altar - schon deutlich das Interesse von Fuchs an den Alten Meistern erkennen.

Besonders die Werke des Jahres 1946 machen deutlich, dass die Informationen über die westliche Malerei stärker werden. Fuchs durchläuft, angeregt durch die Auseinandersetzung mit den einzelnen Kunstrichtungen, in kurzer Zeit verschiedene Stilrichtungen und kommt vom Kubismus, **„Kubistischer Querkopf“ (Abb. 50)** bis in die Abstraktion, **„Abstraktion (1) (Schwebende Augformation)“ (Abb. 52)**.

Zu dieser Zeit entsteht aber auch der vom Surrealismus geprägte Zyklus „Die Stadt“. Einige Blätter setzen Anregungen um, die Fuchs aus der Lektüre des Buches „Der Golem“ von Meyrink erhält. In dem Werk **„Enthauptung“ (Abb. 58)** aus dem Zyklus „Die Stadt“, sieht man deutliche surrealistische Tendenzen in der Gestaltung des Themas und auch besonders in der Ausformung der pflanzlich-tierischen Phantasiefiguren auf der rechten Seite. Der Kopf des Johannes hingegen zeigt schon in der akribischen Art des Schattierens mit kleinen Pünktchen den Wunsch von Ernst Fuchs, das Surrealistische, das sich bald zum Phantastischen wendet, oder auch das bereits vorhandene Phantastische in seinem Werk, überaus realistisch und genau darzustellen. Fuchs, der sich zu dieser Zeit selbst als Surrealist bezeichnet, scheint nach einiger Zeit erkannt zu haben, dass seine sehr genau ausgeführten Zeichnungen nicht mit den Vorgaben Bretons übereinstimmen. Ihm wird auch klar geworden sein, dass Breton die Darstellung des Traums vor einer Analyse fordert, er selber aber die Träume als für ihn wichtige Botschaften sieht, die er in seinen Bildern weiterverarbeitet. Ein Festhalten am orthodoxen Surrealismus, der für Fuchs am Anfang der Inbegriff der Freiheit gewesen war, hätte ihn nun eingeeignet und vermutlich seine weitere künstlerische Entwicklung behindert.

Die Reaktion auf das Weltgeschehen, wie etwa die Atomversuche, und die Angst von Ernst Fuchs, dass die Menschheit in einen noch größeren, nicht enden wollenden

Krieg gerät, thematisiert er im Zyklus „Bikini-Atoll“. In diesen Blättern befreit er sich von dem Horror Vacui, der den Zyklus „Die Stadt“ beherrscht hatte.

Diese Angst, die Ernst Fuchs noch ungefähr zehn Jahre lang begleiten wird, verdeutlicht er besonders gut durch eine für ihn neue Weise, Zeichnungen zu gestalten, im Blatt „**Familie in Angst**“ (Abb. 71). Er geht von seinem bisher geübten Aufbau einer Zeichnung, Gegenstände bzw. Körper mit einer klaren Linie zu begrenzen und Schattierungen durch das Setzen von kleinen Pünktchen zu erreichen, ab, und gestaltet seine Zeichnung als Abfolge von geraden, gebogenen Linien, Punkten, Strichen und Kreuzen und verdeutlicht durch diese unruhige Darstellungsweise die Angst sehr gut.

In seinen beiden ersten Radierungen „**Salome mit dem Haupt des Täufers**“ (Abb. 78) und „**Leda mit dem Schwan**“ (Abb. 79) erkennt man deutlich zwei Themen, die auch das Frühwerk von Ernst Fuchs bestimmen. Er versucht, neben der Darstellung seiner Ängste, die durch Dämonen und Monster gezeigt werden, auch immer das Schöne, zumeist in der Darstellung von Frauenkörpern, zu zeigen. Besonders die Frauenkörper unterliegen im Laufe des Frühwerkes starken Längenstreckungen und starken Breitenstreckungen, meist ab der Hüfte abwärts, gut erkennbar im „**Maibild**“ (Abb. 81). Diese Radierung, die Mia Löblich zeigt, aber auch etwa die Zeichnung „**Gütersloh und die Muse**“ (Abb. 66), in der die Muse die Gesichtszüge der Gattin von Ernst Fuchs - Gertrude Baschnegger - trägt, gehört in die Reihe vieler Darstellungen, die Ernst Fuchs von ihm nahestehenden Frauen im Laufe der Jahre anfertigte.

Mit seinen Radierungen hatte Ernst Fuchs ein Medium gefunden, das seinen alchemistischen Überlegungen der Verwandlung entgegenkam. Das Studium von C.G. Jungs „Psychologie und Alchemie“ zeigte Ernst Fuchs, dass neben alchemistischen Symbolen und alchemistischen Techniken das gesamte Gebiet der Alchemie als symbolische Darstellung tiefenpsychologischer Vorgänge zu sehen ist. Auch in den Archetypen, den Urbildern, die seit Urzeiten allen Menschen gemeinsam sind, sieht Fuchs seinen Wunsch bestätigt, das Urbild sichtbar zu machen.

Fuchs konnte sich im Verewigen seiner Werke in Kupfer auch der Dauerhaftigkeit seiner Werke sicher sein. Die Radierungen erleichterten auch den Verkauf von Bildern zu günstigeren Preisen und kamen dem Wunsch von Fuchs entgegen, seine

Bilder auch behalten zu dürfen. Zeichnungen und Radierungen bestehen auch nach der teilweisen Hinwendung zu Ölbildern weiter als autonome Techniken.

Das „**Große Familienbild**“ (**Abb. 82**), eines der ersten Ölbilder, entsteht in einer Mischtechnik von Eitempera und Harzöllasur, aufgetragen in dünnen Schichten, eine altmeisterlichen Technik, da es Ernst Fuchs wichtig war, auch in der Malerei eine materialunvergängliche Technik zu finden. Dieses und die folgenden Ölbilder verweisen auch deutlich auf das Studium der Alten Meister, durch das sich Fuchs nach der Abkehr vom Surrealismus mehr zur mittelalterlichen Phantastik hinwandte. Seine Malerei verfolgt die Richtlinien seiner Zeichnungen, es herrscht die Umrisslinie vor, die Körper oder Gegenstände in den Bildern sind genau voneinander abgegrenzt.

Der Zyklus „Metamorphose der Kreatur“ zeigt besonders in dem Blatt „**Metamorphose der Kreatur**“ (**Abb. 83**) die seelischen Qualen von Ernst Fuchs über den Untergang aller ihm wichtigen Werte, in den er auch die Kirche mit einbezieht. Er verdeutlicht in dem Bild seine von Dämonen beherrschte Welt, in der die Kreaturen der Versuchung ausgesetzt sind. Besonders in diesem Bild sind alchemistische und christliche Symbole ersichtlich. In der Art eines spätmittelalterlichen „Danse macabre“ gestaltet er diesen Blick in das Reich der Verwesenden. Die besondere Längung der Körper zeigt bereits einen Ausblick auf manieristische Tendenzen. Die Schattierungen der Körper und Gegenstände erreicht Fuchs in diesem Bild nicht durch das Setzen von Punkten, sondern durch weich schattierte Übergänge. Auch in diesem Blatt gelingt ihm schon die Darstellung einer schönen Frau inmitten der Verwesenden, sie ist ihm auch in seinem „wirklichen Leben“ begegnet.

Besonders starke Verknüpfungen mit dem Lebensweg von Ernst Fuchs weist der Zyklus „**Die Passion des Einhorns**“ (**Abb. 92 bis 98**) auf. Fuchs zeigt sich selbst in den verschiedenen Erscheinungsformen des Einhorns, bzw. verdeutlicht er auch die Hoffnung, auf seinem Lebensweg endlich den Messias zu erkennen. Da dieser Zyklus im Laufe von drei Jahren entsteht, kann man am Vergleich der Blätter erkennen, dass Fuchs schon seine „eigene Handschrift“ gefunden hat, die sich in einer starken Betonung der Linie und einer Darstellungsweise seiner Bilder zeigt, die im Laufe der Jahre immer genauer geworden war und nun ihren Höhepunkt erreicht.

Die Längung der Körper in den Werken von Fuchs ist auch ausprägt, um den Tod in den ausgemergelten Gestalten besser darstellen zu können. Viele der Gesichter in diesem Zyklus, das Aussehen des Einhorns eingeschlossen, sind nach dem für Fuchs typischen Gesichtsschnitt gestaltet, vgl. Punkt 6.1.2, S. 70 und z. B. „**Selbstportrait**“ (Abb. 27) oder „**Enthauptung**“ (Abb. 58). Die Kunst von Ernst Fuchs ist auch durch zahlreiche Symbole eine erzählende, mit einer deutlichen Anlehnung an die Alten Meister.

Bereits lange vorhandene manieristische Tendenzen im Werk von Ernst Fuchs kulminierten in einer betont manieristisch geprägten Phase mit dem Hauptwerk „**St. Georg der Drachentöter**“ (Abb. 99), deren Umformungen der Figuren auch auf den Kontakt mit Drogen zurückzuführen sind.

Seine erneute Hinwendung zum Christentum, zum Erlöser, nach dem Ernst Fuchs in seiner Kunst intensiv gesucht hatte, war der Beginn einer langen Reihe von christlich geprägten Bildern, von Heiligenbildern, an deren Anfang „**Der Auferstandene**“ (Abb. 101) stand. Es war Fuchs gelungen, das Dämonische, das ihn in langen Jahren bedrängt hatte, durch die Darstellung der Heiligen fast auszulöschen. Seine Darstellungsweise bleibt gleich, die Farbigkeit wird intensiver und leuchtender, um das Heil, das Christus über die Menschheit brachte, besser darzustellen zu können.

10. Literaturverzeichnis

Artmann 1967

Hans Carl Artmann, Grünverschlossene Botschaft. 90 Träume, gezeichnet von Ernst Fuchs, Salzburg 1967.

Battistini 2004

Mathilde Battistini, Astrologie, Magie und Alchemie, Mailand 2004.

Beer 1972

Rüdiger Robert Beer, Das Einhorn, München 1972.

Boeckl 1996

Matthias Boeckl, Kulturnation Österreich. Bemerkungen zu ausgewählten Kunsterzeugnissen 1934 bis 1948, S. 32-42 in: Werkner 1996.

Bousquet 1963

Jacques Bousquet, Malerei des Manierismus, München 1963.

Brauer 2006

Arik Brauer, Die Farben meines Lebens. Erinnerungen, Wien 2006.

Breicha 1981

Otto Breicha, Der Art Club in Österreich, Wien-München 1981.

Breton 1968

André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Hamburg 1968.

Broer 1994

Werner Broer (Hrsg.), Epochen der Kunst, Band 4, München 1994.

Bugs 1994

Monika Bugs (Hrsg.), Edgar Jené. Ein Surrealist aus dem Sauerland, Saarbrücken 1994.

Conrades 2006

Rudolf Conrades, Warum Breker?, in: Kat. Ausst., Schwerin 2006, S. 4-29.

Davidson 1992

Mortimer G. Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945, Band 2/2, Malerei R-Z, Tübingen 1992.

Denk 2003

Wolfgang Denk, Das große Aufatmen. Der Art Club – seine Künstler, seine Folgen, in: Kat. Ausst., Krems 2003, S. 8-14.

Denscher 1981

Bernhard Denscher, Der Ewige Jude, in: Tagebuch der Straße, Geschichte in Plakaten, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1981.

Dhanens 1980

Elisabeth Dhanens, Hubert und Jan Van Eyck, Antwerpen 1980.

Doderer 1962

Heimito von Doderer, Gütersloh, in: Gütersloh 1962, S. 7-18.

Doerner 1965

Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart 1965.

Eibl 1989

Cornelia Eibl (Hrsg.), Ernst Fuchs und die Villa Wagner, Wien 1989.

Eisler/ Secky/ Sterk/ Wagner 1979

Georg Eisler, Josef Secky, Harald Sterk, Manfred Wagner, Die unbekannte Sammlung. Materialien zur staatlichen Kunstförderung in Österreich, Wien 1979.

Fleck 1982

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

Fleck 1996

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

Fuchs 1966

Ernst Fuchs, Architectura Caelestis. Die Bilder des verschollenen Stils, München 1966.

Fuchs 1967

Ernst Fuchs, Biographia Mythomanica. Das Bilderbuch des Einhorns, in: Helmut Weis, Ernst Fuchs. Das graphische Werk, Wien 1967, S. 7-31.

Fuchs 1972

Ernst Fuchs, Über Gütersloh, in: Literatur und Kritik, Heft 68, Oktober 1972, Wien 1972, S. 480-482.

Fuchs 1973

Ernst Fuchs, Architectura Caelestis. Die Bilder des verschollenen Stils, Taschenbuchausgabe, München 1973.

Fuchs 1977

Fuchs über Ernst Fuchs, in: Draeger: Fuchs über Ernst Fuchs, Bilder und Zeichnungen von 1945-1976, Richard Hartmann (Hrsg.), München 1977.

Fuchs 1986

Ernst Fuchs, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Skulpturen, Graphik, Wien 1986.

Fuchs 2001

Ernst Fuchs, Phantastisches Leben, Berlin 2001.

Gratzer 2008

Katinka Gratzer, Zur Genese des Begriffes „Wiener Surrealismus“ und „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, in: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 202-213.

Gütersloh 1962

Albert Paris Gütersloh, Zum 75. Geburtstag, München 1962.

Gütersloh 1964

Albert Paris Gütersloh, Zum Geleit, in: Schmied 1964, S. 7-12.

Haase 2005

DVD: Jürgen Haase „Mit den Augen der Seele“, 2005.

Habarta 1996

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

Habarta 2001

Gerhard Habarta, Das Einhorn zwischen den Brüsten der Sphinx, Graz 2001.

Habarta 2003

Gerhard Habarta, Der Art Club – 50 Jahre danach, in: Kat. Ausst., Krems 2003, S. 22-133.

Haider 2003

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

Hartmann 1980

Richard. P. Hartmann (Hrsg.), Klassiker der Neuzeit Band IV, Ernst Fuchs, Das graphische Werk 1967-1980, München 1980.

Hakel 1964

Hermann Hakel, Gespräche mit den Künstlern, in: Schmied 1964, S. 51-83.

Hauser 1964a

Arnold Hauser, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München 1964.

Hocke 1957

Gustav R. Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957.

Hofmann 1966

Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966.

Hornung 1995

Ela Hornung, „Trümmerfrauen“ und Wohlfahrtsstaat. Wirtschaft und Soziales, in: Kat. Ausst., Schallaburg 1995c, S. 55-57.

Hutter 1977

Heribert Hutter, A.P. Gütersloh, Beispiele. Schriften zur Kunst, Bilder, Werkverzeichnis, Wien München 1977.

Jung 1972

Carl Gustav Jung, Psychologie und Alchemie, Olten 1972.

Kieslinger 1939

Franz Kieslinger „Bericht über die große Deutsche Kunstausstellung 1939“, Zeitschrift „Kunst dem Volk“, Folge 7, Juli 1939, S. 3-54.

Klamper 1990

Elisabeth Klamper, Zur politischen Geschichte der Akademie der bildenden Künste 1918 bis 1948. Eine Bestandsaufnahme, in: Seiger/ Lunardi/ Populorum 1990, S. 5-64.

Klossowski de Rola 1974

Stanislas Klossowski de Rola, Alchemie, München 1974.

Krichbaum/ Zondergeld 1977

Krichbaum Jörg, Zondergeld Rein, DuMonts Kleines Lexikon der phantastischen Malerei, Köln 1977.

Martin 1963

Kurt Martin, Kunst des Abendlandes, IV. Teil, Karlsruhe 1963.

Matejka 1990

Viktor Matejka, Erinnerungen an die Anfänge des Phantastischen Realismus, in: Kat. Ausst., Wien 1990, S. 23-24.

Meyrink 1946

Gustav Meyrink, Der Golem, Zürich 1946.

Meyrink 2008

Gustav Meyrink, Der Golem, München 2008.

Mitsch 1974

Erwin Mitsch, Egon Schiele, Salzburg 1974.

Mrazek 1965

Wilhelm Mrazek, Albert Paris Gütersloh. Maler und Dichter zugleich, in: Alte und moderne Kunst, Heft 81, Juli/August 1965, S. 45-47.

Mrazek 1968

Wilhelm Mrazek, Ars Phantastica, Kunst aus Österreich, Bad Vöslau 1968.

Muschik 1965

Johann Muschik, Portrait eines Anfangs, Grafik und Malerei von 1945-1948, Dokumentation anlässlich einer Ausstellung von Erich Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Fritz Janschka und Kurt Steinwendner in den Schauräumen der Fa. Dipl.-Ing. Ernst Stahl Ges.m.b.H., Wien 1965.

Muschik 1974

Johann Muschik, Die Wiener Schule des phantastischen Realismus, Wien 1974.

Nadeau 1965

Maurice Nadeau, Geschichte des Surrealismus, Hamburg 1965.

Nagel 2007

Joachim Nagel, Die Kunst des Surrealismus, Stuttgart 2007.

Natter 1995

Tobias Natter, Wiener Phantasten, in: Kat. Ausst., Wien 1995a, S. 70-99.

Natter 2006a

Tobias G. Natter im Gespräch mit Ernst Fuchs „Ich war für viele ein Vorbild und eine Vaterfigur, obwohl ich der Jüngste war“, in: Kat. Ausst., Wien 2006/2007, S. 140-149.

Natter 2006b

Tobias G. Natter im Gespräch mit Arik Brauer „Ich bin als Phantast geboren“, in: Kat. Ausst., Wien 2006/2007, S. 154-161.

Nierhaus 1990

Nierhaus Irene, Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den Dreißigern bis Ende der Vierziger Jahre, in: Seiger/ Lunardi/ Populorum 1990, S. 65-58.

Painitz 1980

Hermann J. Painitz, Antworten - Gespräche mit Wiener Künstlern, Wien 1980.

Pierre1974

José Pierre, Lexikon des Surrealismus, Köln 1974.

Radax-Ziegler 1988

Senta Radax-Ziegler, Labyrinth der Liebe. Albert Paris Gütersloh und Milena Hutter, Wien 1988.

Sachs/ Badstübner/ Neumann 2004

Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, Wörterbuch der christlichen Ikonografie, Regensburg 2004.

Schmeller 1981

Alfred Schmeller, Im Rückblick, in: Breicha 1981, S. 31-46.

Schmied 1964

Wieland Schmied, Malerei des Phantastischen Realismus. Die Wiener Schule, Wien 1964.

Schmied 1970

Wieland Schmied, Rudolf Hausner, Salzburg 1970.

Schmied 1973

Wieland Schmied, Zweihundert Jahre phantastische Malerei, Berlin 1973.

Schmied 1974

Wieland Schmied, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt 1974.

Schmied 1979

Wieland Schmied, Nach Klimt, Schriften zur Kunst in Österreich, Salzburg 1979.

Schmied 2002

Wieland Schmied (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 20. Jahrhundert, Band 6, München 2002.

Schmied 2003

Wieland Schmied, Eine Utopie, die nur 15 Monate währte. Erinnerungen an den Art Club, in: Kat. Ausst., Krems 2003, 17-20.

Schmiedl 1995

Erwin A. Schmidl, Kriegsende und Besatzungsjahre. Politik. Das Ende des Krieges, in: Kat. Ausst., Schallaburg 1995c, S. 1-3.

Schubert 1968

Gotthilf Heinrich Schubert, Die Symbolik des Traumes, Heidelberg 1968.

Schurian 1978

Walter Schurian (Hrsg.), Ernst Fuchs: Im Zeichen der Sphinx, Schriften und Bilder, München 1978.

Schurian 1989

Walter Schurian, Ernst Fuchs: Zeichner und Maler, in: Eibl 1989, S. 49-55.

Seiger/ Lunardi/ Populorum 1990

Hans Seiger, Michael Lunardi, Peter Josef Populorum (Hrsg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien 1990.

Smit 1988

Frans Smit, Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen, 1988 Wien.

Smola 2008

Franz Smola, Erzähler und Mythenbildner. Die Phantastischen Realisten und ihre frühen Bildthemen, in: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 19-31.

Sotriffer 1994

Kristian Sotriffer, Vierzig Jahre früher, in: Kat. Ausst., Wien 1995a, S. 11-22.

Sterk/ Tabor/ Withalm 1979

Harald Sterk/ Jan Tabor/ Gloria Withalm, Je gedruckter desto angekaufter? Über Zusammenhänge zwischen Kunst, Kunstkritik und Kunstförderung in Österreich, in: Eisler/ Secky/ Sterk/ Wagner 1979, S. 65-196.

Stern 1995

Frank Stern, „Der Ewige Jude“ – Stereotype auf der europäischen Wanderung, in: Kat. Ausst., Wien 1995b, S. 117-121.

Stourzh 1995

Katharina Stourzh, Die Wiederrichtung Österreichs, in: Kat. Ausst., Schallaburg 1995c, S. 4-7.

Tötschinger 1980

Reinhard Tötschinger (Hrsg.), Albert Paris Gütersloh. Briefe an Milena (1932-1970), St. Pölten 1980.

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Warncke 1997

Carsten-Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973, Köln 1997.

Weis 1967

Helmut Weis, Ernst Fuchs. Das graphische Werk, Wien-München 1967.

Werkner 1996

Patrick Werkner (Hrsg.), Kunst in Österreich 1945-1955. Symposium der Hochschule für angewandte Kunst, April 1995, Wien 1996.

Wieczorek 1939

Dr. Hans Wieczorek, „Entartete Kunst“. Zur Ausstellung in Wien, in: Zeitschrift „Die Pause“, 6. Heft 1939, S. 65-85.

Lexikon 1982

Das große Lexikon der Malerei, Braunschweig 1982.

Zeitschrift „Der Stürmer“, Nr. 15, April 1940.

Zeitschrift „Kunst dem Volk“, Folge 7, Juli 1939.

Zeitschrift „Plan“, Heft 1, 1945.

Zeitschrift „Plan“, Heft 7, 1946.

Zeitschrift „Plan“, Heft 8, 1946.

Zeitschrift „Plan“, Heft 12, 1946.

Ausstellungskataloge:**Kat. Ausst., Wien 1947**

Erste Große Österreichische Kunstausstellung 1947, Kat. Ausst., Künstlerhaus, Juni bis September 1947, Wien 1947.

Kat. Ausst., Wien 1968

Die Entwicklung der Wiener Schule, Kat. Ausst., Künstlerhaus, 12. Juni bis 21. Juli 1968, Wien 1968.

Kat. Ausst., Berlin 1976/1977

Marc Chagall, Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlung Dresden, Kupferstich-Kabinett, Ausstellung im Albertinum, 11.9 bis 14.11.1976 und im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 1.12.1976 bis 30.1.1977, Dresden 1976.

Kat. Ausst., Dortmund 1979 / Düsseldorf 1980

Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Kat. Ausst., Dortmund 1979, Düsseldorf 1980.

Kat. Ausst., Wien 1987

Werner Hofmann (Hrsg.), Kat. Ausst., Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Wiener Künstlerhaus, 3. April bis 12. Juli 1987.

Kat. Ausst., Unna 1989

Jürgen Schilling (Hrsg.), Max Pechstein, Kat. Ausst., Unna 1989.

Kat. Ausst., Wien 1990

Die Phantasten, Kat. Ausst., Künstlerhaus Wien, 1990.

Kat. Ausst., St. Petersburg 1993

Igor Jassenjowsky, Joseph Kiblitsky (Hrsg.), Ernst Fuchs. Fantasia, Kat. Ausst., Ernst Fuchs-Retrospektive 1993 im Staatlichen Russischen Nationalmuseum St. Petersburg.

Kat. Ausst., Wien 1995a

aufBrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre. Kat. Ausst., Oberes Belvedere und Atelier im Augarten, 26. Oktober 1994 bis 26. Februar 1995, Wien 1994.

Kat. Ausst., Wien 1995b

Elisabeth Klamper (Red.), Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen, Kat. Ausst., Jüdisches Museum Wien im Wiener Rathaus, 27. April bis 31. Juli 1995, Wien 1995.

Kat. Ausst., Schallaburg 1995c

Gerhard Jagschitz/ Stefan Karner (Hrsg.), Menschen nach dem Krieg. Schicksale 1945-1955, Kat. Ausst., Schloss Schallaburg 1995, Innsbruck 1995.

Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001

Ernst Fuchs, Kat. Ausst., Staatliche Tretjakow Galerie Moskau, 15. Mai - 10. Juli 2001, und Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 2. August bis 8. Oktober 2001, Monaco 2001.

Kat. Ausst., Krems 2003

Wolfgang Denk (Hrsg.), Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, 8. Juni bis 7. September 2003.

Kat. Ausst., Schwerin 2006

Rudolf Conrades (Hrsg.), Zur Diskussion gestellt: Der Bildhauer Arno Breker, Kat. Ausst., Schleswig-Holstein-Haus, 22. Juli bis 22. Oktober 2006, Schwerin 2006.

Kat. Ausst., Wien 2006/2007

Tobias G. Natter (Hrsg.), phantastisches. Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser, Kat. Ausst., Jüdisches Museum Wien, 11. Oktober 2006 bis 14. Januar 2007, München 2006.

Kat. Ausst., Wien 2007

Bernhard A. Böhler, Doris Zeilerbauer (Hrsg.), Ernst Fuchs. Liebe, Tod und Teufel. Das religiöse Werk, Kat. Ausst., Dommuseum, 13. Juni bis 3. November 2007, Wien 2007.

Kat. Ausst., Wien 2008

Agnes Husslein Arco (Hrsg.), Phantastischer Realismus. Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Kat. Ausst., Belvedere, 20. Mai bis 14. September 2008, Wien 2008.

Weiterführende Literatur:**Beinart 2007**

John Beinart (Hrsg.), Metamorphosis. 50 Contemporary Surreal, Fantastic und Visionary Artists, o.O., 2007.

Bichler 2004

Susanne Bichler, Wolfgang Hollegha, Studien zu seinem Werk seit den 1950er Jahren, Dissertation, Wien 2004.

Blaukopf 1947

Kurt Blaukopf, Zur Diskussion über den Surrealismus, in: Österreichisches Tagebuch, Wien, 21. Juni 1947, 2. Jahrgang, S. 10-11.

Bloch 1920

Chajim Bloch, Der Prager Golem, Berlin 1920.

Böhler 2002

Bernhard Böhler, Monsignore Otto Mauer, Verfechter des Dialogs zwischen Kunst und Kirche in Österreich nach 1945, Dissertation, Wien 2002.

Brauer 1998

Arik Brauer, Arik Brauer, Wien, 1998.

Brauer 2000

Arik Brauer, Der Teufel und der Maler, Wien 2000.

Breicha/Fritsch 1967

Otto Breicha/Gerhard Fritsch, Aufforderung zum Misstrauen, Salzburg 1967.

Breton 1965

André Breton, Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1965.

Brion 1961

Marcel Brion, Jenseits der Wirklichkeit, Phantastische Kunst, Wien 1961.

Buchheim 1955

Lothar Buchheim (Hrsg.), Knaurs Lexikon moderner Kunst, München 1955.

Denscher 1999

Barbara Denscher (Hrsg.), Kunst & Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert, Wien 1999.

Doderer 1960

Heimito von Doderer, Der Fall Gütersloh, Wien 1960.

Dor 1947

Milo Dor, Für die Surrealisten, gegen die Surrealisten, in: Österreichisches Tagebuch, Wien, 10. Mai 1947, 2. Jahrgang, S. 11-12.

Drechsler 1992

Wolfgang Drechsler, Ansichten, 40 Künstler im Gespräch, Wien 1992.

Feuerstein/ Hutter/ Köller/ Mrazek 1965

Günther Feuerstein, Heribert Hutter, Ernst Köller, Wilhelm Mrazek, Moderne Kunst in Österreich, Wien 1965.

Fleck 1998

Robert Fleck (Red.), Secession: Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit, Wien 1998.

Fuchs 1963

Ernst Fuchs, The Paris Review. Art Portfolio. o.O, 1963.

Fuchs 1967

Ernst Fuchs, Verkaufskatalog, Galerie Wolfgang Ketterer, München 1967.

Fuchs 1972

Ernst Fuchs, Hommage an Böcklin, Frankfurt 1972.

Fuchs 1973

Ernst Fuchs, Album der Familie Fuchs, Salzburg 1973.

Fuchs 1981b

Ernst Fuchs, Aura, ein Märchen der Sehnsucht, München 1981.

Fuchs 1996

Die Bibel, illustriert von Ernst Fuchs, Augsburg 1996.

Fuchs 1998

Ernst Fuchs, Paradiso, Bilder und Bauten, Würzburg 1998.

Fuchs 2000

Ernst Fuchs, Aus dem Frühwerk 1945-1975, Monaco 2000.

Fuchs 2002

Ernst Fuchs, Drei Dimensionen 1945-2002 mit einem Werksverzeichnis der Skulpturen von Michael E. Messner, Wels 2002.

Gütersloh 1963a

Albert Paris Gütersloh, Kain und Abel, München 1963.

Gütersloh 1963b

Albert Paris Gütersloh, Zur Situation der modernen Kunst, Aufsätze und Reden, Wien 1963.

Gütersloh 1967a

Albert Paris Gütersloh, Zwischen den Zeiten. Wien 1967.

Gütersloh 1967b

Albert Paris Gütersloh, Akademische Reden, Akademie der bildenden Künste, Wien 1967.

Gütersloh 1973

Albert Paris Gütersloh, Die tanzende Törin, München 1973.

Hartmann 1982

Richard P. Hartmann (Hrsg.), Ernst Fuchs, Von Jahwe, München 1982.

Hartmann 1987

Richard P. Hartmann, (Hrsg.), Ernst Fuchs, Planeta Caelestis, München 1987.

Hartmann 1988

Richard P. Hartmann (Hrsg.), Ernst Fuchs, Der Feuerfuchs, Frankfurt 1988.

Hauser 1964b

Arnold Hauser, Der Manierismus, München 1964.

Hocke 1970

Gustav R. Hocke, Manierismus in der Kunst, München 1970.

Hofmann 1965

Werner Hofmann, Moderne Malerei in Österreich, Wien 1965.

Hofmann 1993

Werner Hofmann, Die Kunst, die Kunst zu verlernen, Wien 1993.

Hofmann 1998

Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel, München 1998.

Hollitscher 1947

Walter Hollitscher, Über Surrealismus, in: Österreichisches Tagebuch, Wien, 12. April 1947, 2. Jahrgang, S. 11-12.

Hutter 1983

Wolfgang Hutter, Werksverzeichnis, Dortmund 1983.

Jené 1947a

Edgar Jené, Über Surrealismus, eine Entgegnung, in: Österreichisches Tagebuch, Wien, 26. April 1947, 2. Jahrgang, S. 12.

Jené 1947b

Edgar Jené, Die Alchemie der Malerei, in: Österreichisches Tagebuch, Wien, 12. September 1947, 2. Jahrgang, S. 10-11.

Jones 1984

Ernest Jones, Sigmund Freud, Leben und Werk, Band 2, die letzte Phase 1919-1939, München 1984.

Kerschbaumer/ Müller 1992

Gert Kerschbaumer, Karl Müller, Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne, Wien 1992.

Mauer 1993

Otto Mauer, Über Kunst und Künstler, Wien 1993.

Mautner Markhof 1974

Manfred Mautner Markhof, Mit Euch ihr Großen zu spazieren, Wien 1974.

Muschik 1947a

Johann Muschik, Die Vorschau des „Art-Club“ in: Österreichisches Tagebuch, Wien, 26. April 1947, 2. Jahrgang, S. 13-14.

Muschik 1947b

Johann Muschik, Malerei und Ideologie in: Österreichisches Tagebuch, Wien, 19. September 1947, 2. Jahrgang, S. 13-14.

Muschik 1959

Johann Muschik, Wiens Phantastische Realisten, in: Alte und moderne Kunst, Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, Wien 12/1959.

Muschik 1965

Johann Muschik, „Phantastischer Realismus“ heute, über Wesen und Weg einer Wiener Maler-Gruppe, in: Alte und moderne Kunst, Heft 82, September/Okttober 1965.

Müller 1982

Hans-Albert Müller, Manieristische Tendenzen im Werk von Ernst Fuchs, Wissenschaftliche Arbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt der Sekundarstufe I, Bonn 1982.

Pack 1968

Claus Pack, Malerei und Graphik in Österreich, Wien 1968.

Platzer 1994

Die Pfarrkirche St. Jakob in Thal bei Graz. Eine Beschreibung zur Um- und Neugestaltung des Bauwerkes 1992-1994 durch Architekt Manfred Fuchsbichler und Prof. Ernst Fuchs, Thal 1994.

Pruscha 1989

Carl Pruscha (Hrsg.), Akademie der bildenden Künste, Wien 1989.

Rennhofer 2001

Maria Rennhofer, Die Neuerfindung der Kunst nach 1945, in: Parnass, Sonderheft 18/2001, S. 84-95.

Schmeller 1956

Alfred Schmeller, Surrealismus, Wien 1956.

Schmeller 1968

Anton Schmeller, Lehmden. Weltlandschaften, Wien 1968.

Schmeller 1978

Alfred Schmeller, Sehschlacht am Canal Gande und andere verstreute Aufsätze und Kritiken, Wien 1978.

Schmeller 1982

Alfred Schmeller, Die Kunst von gestern, Wien 1982.

Schmied 1964

Wieland Schmied, Die Wiener Schule zwischen Surrealismus und Manierismus, Feldafing 1964.

Schmied 1980

Wieland Schmied (Hrsg.), Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980.

Schmied 1989

Wieland Schmied, De Chirico und sein Schatten, Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1989.

Schmied 1996

Wieland Schmied (Hrsg.), Malerei in Österreich 1945-1995, Die Sammlung Essl, München 1996.

Schmied 2006

Wieland Schmied, Bilder zur Bibel, Stuttgart 2006.

Schmidt 1956

Gerhard Schmidt, Neue Malerei in Österreich, Wien 1956.

Schneede 2001

Uwe M. Schneede, Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München 2001.

Schurian 1997

Walter Schurian, Österreichische Malerei nach 1945, Wien 1997.

Schurian 2004

Walter Schurian, Hundertwasser – Schöne Wege, München 2004.

Schurian 2005

Walter Schurian, Phantastische Kunst, Köln 2005.

Scholem 1984

Gerschom Scholem, Alchemie und Kabbala, Frankfurt an Main 1984.

Smolik/Fleck 1995

Richard Smolik, Robert Fleck (Hrsg.), Kunst in Österreich, Köln 1995.

Sommer 1942

Johannes Sommer, Arno Breker, Bonn 1942.

Sottriffer 1963

Kristian Sottriffer, Malerei und Plastik in Österreich, von Makart bis Wotruba, Wien 1963.

Sterne 1964

Laurence Sterne, Tristram Shandy, München 1964.

Sydow 1983

Heinrich Sydow-Zirkwitz (Hrsg.), Sydows Katalog einer idealen Sammlung – Fuchs Graphik, Berlin 1983.

Waissenberger 1965

Robert Waissenberger, Wien und die Kunst in unserem Jahrhundert, Wien 1965.

Waissenberger 1971

Robert Waissenberger, Die Wiener Secession, Wien 1971.

Waldberg 1962

Patrick Waldberg, Surrealismus, Genf 1962.

Wantoch 1947

S. Wantoch, Zur Diskussion über den Surrealismus, in: Österreichisches Tagebuch, Wien, 17. Mai 1947, 2. Jahrgang, S. 10.

Werkner 2007

Patrick Werkner, Kunst seit 1940, Wien 2007.

Weth 2004

Georg A. Weth, Wie Dali entdeckte, dass er nicht gestorben war, München 2004.

Ausstellungskataloge:**Kat. Ausst., Wien 1962**

Surrealismus Phantastische Malerei der Gegenwart, Kat. Ausst., Künstlerhaus 30. Mai bis 8. Juli 1962.

Kat. Ausst., Hannover 1965

Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden, Katalog der Galerie Sydow, Kat. Ausst., Hannover 1965.

Kat. Ausst., Frankfurt 1966

Ernst Fuchs, „Sphinx“. Katalog der Galerie Sydow, Frankfurt, Kat. Ausst., Frankfurt 1966.

Kat. Ausst., Sao Paolo 1969a

Ernst Fuchs, Kat. Ausst., Bienal de Sao Paolo 1969.

Kat. Ausst., Köln 1969b

Ernst Fuchs, Phantastische Malerei, Kat. Ausst., Ausstellung vom 18. Januar bis 24. Februar 1969, Galerie Gmurzynska, Köln 1969.

Kat. Ausst., Los Angeles 1970

Ernst Fuchs, Paintings and Drawings. Kat. Ausst., Felix Landau Gallery, Los Angeles, 14. September bis 10. Oktober 1970.

Kat. Ausst., Tokio, Kobe 1972a

Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Kat. Ausst., Tokio, 1.4. bis 18.4.1972, Kobe 20.5. bis 25.6.1972, Nagoya 8.7. bis 23.7.1972.

Kat. Ausst., Reichenau 1972b

Das Portrait im Phantastischen Realismus, Kat. Ausst., Reichenau an der Rax, 24. Juni bis 3. September 1972.

Kat. Ausst., New York 1974

Ernst Fuchs, Aberbach Fine Art, Kat. Ausst., New York, April-May-June 1974.

Kat. Ausst., 1980

Rudolf Hausner, Kat. Ausst., Künstlerhaus Wien, 25. Jänner bis 24. Februar 1980.

Kat. Ausst., Osnabrück 1981

Ernst Fuchs, Bildalchemie, Kat. Ausst., Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, 8. Februar bis 15. März 1981.

Kat. Ausst., München 1983

Dokumentation der Galerie R. Hartmann „Der Fall der Avantgarde“. Die schönen Wege der Kunst, Kat. Ausst., München 1983.

Kat. Ausst., Bozen 1990

R. Waissenberger (Hrsg.), Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Kat. Ausst., 67. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Schloss Maresch, Bozen, 1. bis 31. Oktober 1980.

Kat. Ausst., Bonn 1996

W. Koschatzky (Hrsg.), Kunst aus Österreich 1896-1996, Kat. Ausst., Ausstellung in der Kunst- und Bundesausstellungshalle der BRD in Bonn, 27. September bis 10. November 1996.

Kat. Ausst., Berlin 1999

„Mythos, Phantasie, Realismus – Ernst Fuchs“. Kat. Ausst., Zitadelle Spandau, Berlin 1999.

Kat. Ausst., 2001/2002

Arsfantastica. Kat. Ausst., Katalog zur Ausstellung „Die Sammlung, bei der Ernst Fuchs Pate stand“, o.O. 2001-2002.

Kat. Ausst., Tulln 2003

Die PhanTASTen, Die Wiener Schule des phantastischen Realismus, Ausstellung, Tulln, Minoritenkloster, 1. Mai bis 5. Oktober 2003.

Kat. Ausst., Wetzdorf 2007

„Phantastische Welten“. Kat. Ausst., Orangerie des Schlosses Wetzdorf, Diane Herzogin von Württemberg und Ernst Fuchs, 1.6. bis 30.9.2007.

11. Kurzfassung

Ernst Fuchs wurde am 13. Februar 1930 in Wien geboren. Seine ersten Kunsteindrücke erhielt er auf dem Altwarenlagerplatz seines Vaters. Die Zeit des großen Schreckens für Fuchs begann 1938, als Hitlers Truppen einmarschierten. Sein Vater musste 1939 nach Shanghai emigrieren. 1942 wurde Fuchs getauft, ein Ereignis, das ihn tief prägte und sein weiteres Leben und Schaffen bestimmte.

1943 erhielt er von seiner Lehrerin Emmy Steinböck vor allem im Modellieren Unterricht, kurze Zeit später unterrichtete ihn Alois Schimann, ein Maler und Restaurator. Fuchs besuchte auch die Malschule St. Anna und nahm am Kompositionsunterricht von Prof. Fröhlich teil. 1944 war Ernst Fuchs für kurze Zeit Lehrling als Porzellandreher in der Manufaktur Augarten.

1945 entstanden die ersten Gedichte und mehrere Portraits, an denen man bereits das psychoanalytische Interesse von Ernst Fuchs an den dargestellten Personen erkennen konnte. An seinen Selbstportraits sieht man auch, dass die Ausformung seines Gesichtes in vielen Bildern seines Frühwerk zu erkennen ist. Ebenso findet man im Frühwerk immer wieder, auch versteckt, Portraits von ihm nahestehenden Personen.

Der Eintritt von Ernst Fuchs in die Akademie der bildenden Künste in Wien 1945 fiel mit einer Zeit zusammen, in der nach dem Krieg langsam Informationen über das Kunstgeschehen im Westen bekannt wurden. Nach seiner Zulassung an der Akademie verbrachte Fuchs zwei Semester bei Prof. Robin Christian Andersen und wechselte dann in das Turmatelier zu Prof. Albert Paris Gütersloh, der sein Mentor wurde. Informationen über den Surrealismus erhielt er von Edgar Jené. Zu wichtigen Plattformen wurden die Zeitschrift „Plan“ von Otto Basil und der Art Club.

Angeregt durch Michelangelo entstanden 1945 Zeichnungen von Giganten, der „Apokalypse-Zyklus“ und das Werk „Kreuzigung und Selbstportrait mit Inge neben dem Kreuz“. Fuchs machte auch erste Versuche mit dem Holzschnitt und Linolschnitt. Unter dem Eindruck der Werke von Picasso zeichnete Fuchs 1946 Monstren und Grotresken. Es entstanden surrealistisch geprägte Werke, besonders angeregt durch die Lektüre des Buches „Der Golem“ von Gustav Meyrink. Zur

gleichen Zeit führte sein künstlerischer Weg Ernst Fuchs vom Kubismus in die Abstraktion, von der er sich bald wieder löste.

Viele der Werke von Ernst Fuchs kann man als „Zeitzeugen“ ansehen. Titel wie „Apokalypse-Zyklus“, „Kataklysmen-Zyklus“, Zyklus „Bikini-Atoll“ oder auch der Zyklus „Metamorphose der Kreatur“ geben einen deutlichen Einblick in die Ängste, unter denen Fuchs zu dieser Zeit litt. Man erkennt auch den Wunsch von Fuchs, sich in Zyklen auszudrücken und „Bücher mit Bildern“ zu schaffen.

Die Hinwendung von Ernst Fuchs zur altmeisterlichen Akribie wurde, unterstützt durch das genaue Studium der Alten Meister in den Museen, immer stärker. Er wandte sich vom orthodoxen Surrealismus ab, wie er von André Breton gepredigt wurde. Seine Werke wurden immer phantastischer. Mit seinen Radierungen fand Fuchs eine Technik, die ihn der Dauerhaftigkeit seiner Werke versicherte. Es entstanden erste Ölbilder in einer Mischtechnik von Eitempera und Harzöllasur, in dünnen Schichten aufgetragen, eine altmeisterliche Technik, da es Fuchs wichtig war, auch in der Malerei eine materialunvergängliche Technik zu finden. Mit Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden fanden einander bald jene Maler, die später von Johann Muschik den Namen „Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ erhielten.

1949 fand die erste Ausstellung von Ernst Fuchs in Paris statt, sie wurde ein großer Erfolg. Diesen Erfolg konnte Fuchs 1950 in Wien mit einer Ausstellung in der Buchhandlung „Cosmos“ wiederholen.

1950 gründete Ernst Fuchs die „Hundsgruppe“ als Abspaltung vom Art Club, aber auch, um gegen die gegenstandslosen Strömungen im Art Club anzukämpfen. Es wurde die Graphikmappe „Cave Canem“ erstellt, im April 1951 folgte eine Ausstellung der „Hundsgruppe“.

Im Zyklus „Passion des Einhorns“, der zwischen 1950 und 1952 entstand, wurde die starke Verknüpfung des Lebens von Ernst Fuchs mit seinem Werk deutlich.

Nach einer manieristischen Phase wandte sich Ernst Fuchs 1956 wieder dem Christentum und dem religiösen Bild zu. Er fand den Erlöser, nach dem er in seinen Bildern und seinem Leben lange gesucht hat, wieder.

Abstract

Ernst Fuchs was born in Vienna on February 13th, 1930. He took his first impressions of art from what he found on his father's second hand storage site. A time of great horror for Fuchs began after Hitler's troops had invaded Austria in 1938 and his father had to flee to Shanghai. When Ernst Fuchs was baptized in 1942, this event turned out as utmost meaningful für him and to a great extent determined his future life and work.

In 1943, he took initial lessons in sculpting from Emmy Steinböck. Soon after Alois Schimann, a painter and restorer became his instructor. Fuchs also attended lessons at the painters-school St. Anna and at Prof. Fröhlich's class for composition. In 1944, for a brief period, he became a scholar for the fabrication of porcelain at the Augarten-manufactory.

In 1945, he wrote his first poems. He also drew his first portraits in which the psychoanalytical interests of Ernst Fuchs in the portrayed persons became obvious. In his selfportraits, early works as well, one can recognize different ideas of Ernst Fuchs' face. In his early work one will often, and mostly in a „concealed“ manner, detect portraits of persons to whom he had a close relationship.

At the time when Fuchs started his studies at the Academy of fine arts in Vienna after the war informations about art in the western part of Europe only slowly made their way to Austria. After his admission to the academy of fine arts Fuchs spent two semesters with Prof. Robin Christian Andersen, later on he started attending the class of Prof. Albert Paris Gütersloh at the „atelier in the tower“. Prof. Albert Paris Gütersloh became his mentor, and Edgar Jené his source for the art of surrealism. The journal „Plan“ of Otto Basil as well as the „Art Club“ were of major importance for Fuchs.

Inspired by Michelangelo Ernst Fuchs in 1945 produced drawings of Giants, the „Apocalypse-Cycle“ and „Crucifixion and Self-portrait with Inge beside the cross“. Fuchs also experimented for the first time in the art of woodcut and linocut. Inspired by Picasso Fuchs in 1946 painted monsters and grotesque creatures. He produced surrealistic works especially motivated after having read the book „The Golem“ by

Gustav Meyrink. At the same time, his career as an artist led Ernst Fuchs from Cubism to Abstraction. However, quite soon he turned away from the field of Abstraction.

Many of the works of Ernst Fuchs can be perceived as a sort of „witness to history“. Titles such as „Apocalypse-Cycle“, „Cataclysm-Cycle“, Cycle „Bikini-Atoll“ or Cycle „Metamorphosis of the Creation“ delivered a clear insight into Fuchs' fears at this time. One can also see that Fuchs wished to paint Cycles and to create „Books with images“.

Ernst Fuchs' interest in the meticulousness of the Old masters increased and he accurately studied the Old masters art in museums. He turned his back on André Breton's orthodox Surrealism while his art became more and more phantastic. With his etchings, he found a technique, which assured him the durability of his works.

He produced his first oil paintings in the Old masters technique by mixing egg-tempera and resin-oil-glaze, painted in thin films. Ernst Fuchs was eager to find a long durable technique also for his paintings.

Soon a group composed of Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter and Anton Lehmden found together. Johann Muschik later created the name „Vienna School of Fantastic Realism“ for them.

In 1949, Ernst Fuchs' first exhibition which took place in Paris turned out to be a big success. Fuchs was able to repeat this success in Vienna with an exhibition in a bookstore called „Cosmos“.

In 1950, Ernst Fuchs founded the „Hundsgruppe“. The „Hundsgruppe“ was a „spin-off“ from the Art Club and, at the same time, fought the abstract sector in the Art-Club. The group created a folder in graphic art called „Cave Canem“ and in April 1951 they opened their exhibition.

In the Cycle „Passion of the Unicorn“ between 1950 and 1952, one could most clearly identify the strong links between the life and work of Ernst Fuchs.

After a manieristic phase Ernst Fuchs in 1956 found back to Christianity and religious art. He recovered the redeemer, for whom he had been searching in his art and life for a long time.

12. Lebenslauf

1953	geboren in Wien
1971	Reifeprüfung am 1. Bundesgymnasium in 1190 Wien, Gymnasiumstraße 83
Ab 1971	Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft (Titel seit 1994: Wirtschaftskammer Österreich), Fachverband der Nahrungs- und Genussmittelindustrie
1983 - 1986	Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, Präsidialabteilung, Internationales Studentenheim
1986 - 2003	Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, Fachverband der Nahrungs- und Genussmittelindustrie
Ab 2003	Verein „Experten für die Wirtschaft“ am Sitz der Wirtschaftskammer Österreich
Ab WS 2003	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
4/2007- 9/2007	Praktikum im Ernst Fuchs Museum in Wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zum Frühwerk von Ernst Fuchs

Band 2 von 2 Bänden

Verfasserin

Alexandra Wawra

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis 2. Band

1. Abbildungsverzeichnis	3
2. Abbildungen	11
3. Abbildungsnachweis	113

1. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Ernst Fuchs bei einer **Portraitsitzung** im Düsseldorfer Atelier von Arno Breker, Fotografie, 1976 11
- Abb. 2:** Ernst Fuchs, **Kreuzritter**, 1939, Bleistift auf Papier, 19 x 24 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 12
- Abb. 3:** Ernst Fuchs, **Schiff Biancamano**, 1939, Bleistift und Buntstift auf Papier, 18,8 x 24 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 13
- Abb. 4:** Ernst Fuchs, **Onkel Fromowitsch**, 1942, Bleistift auf Papier, 29,7 x 40 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 14
- Abb. 5:** Ernst Fuchs, **Am Ölberg weinender Christus**, 1942, Bleistift auf Papier, 41 x 46 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 15
- Abb. 6:** Ernst Fuchs, **Zwei gerüstete Ritter und ein Edelmann auf geharnischten Pferden**, 1944, Tusche-Federzeichnung, 26,3 x 18 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 16
- Abb. 7:** Ernst Fuchs, **Portrait des Malers Alois Schimann**, 17. 12. 1945, braune Kreide auf Papier, 30 x 44 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 17
- Abb. 8:** Ernst Fuchs, **Liegender Mädchenakt mit schwarzem Haar**, 1945, Aquarell, 36,7 x 15,6 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 18
- Abb. 9:** Ivo Saliger, **Leda**, ungefähr 1940, Öl auf Leinwand, Maße nicht bekannt 18
- Abb. 10:** Zeitschrift „**Die Pause**“, **Artikel über entartete Kunst**, 6. Heft 1939, S. 65 19
- Abb. 11:** Marc Chagall, **Selbstbildnis mit Grimasse**, 1924-1925, Radierung, Aquatinta, 27,4 x 37,4 cm, Bibliothèque Nationale Paris 20
- Abb. 12:** Jacob Epstein, **Adam**, 1938, Skulptur, Alabaster, Yorkshire, Harewood House, Great Britain 21
- Abb. 13:** Sepp Hiltz malt die **bäuerliche Venus**, 1939, Foto von Prof. Heinrich Hoffmann 22
- Abb. 14:** Arno Breker, **Die Kameraden**, 1940, Relief für den großen Triumphbogen in Berlin 23
- Abb. 15:** Ernst Fuchs, **Ahasver – Der ewige Jude**, 1945, Tempera auf Pappe, 36 x 45 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 24
- Abb. 16:** **Judenkarikatur aus: Zeitschrift „Der Stürmer“**, Nr. 15, April 1940, S.1 25

- Abb. 17:** Ernst Fuchs, **Moses, die Anbetung des Goldenen Kalbes schauend**, 1945, Bleistift und weiße Kreide auf grauem Papier, 29,3 x 45 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 26
- Abb. 18:** Ernst Fuchs, **Ruhender Gigant**, 1945, Kohle auf Pappe, 67 x 55 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 27
- Abb. 19:** Ernst Fuchs, **Die Bogenschützen**, 1945, Tempera auf Pappe, keine Maßangaben vorhanden, Privatbesitz, Wien 28
- Abb. 20:** Ferdinand Hodler, **Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg von 1813**, 1908-1909, Öl auf Leinwand, 546 x 358 cm, Friedrich-Schiller-Universität, Jena 29
- Abb. 21:** Ernst Fuchs, **Portraitstudie eines Frauenkopfes**, 1945, Bleistift auf getöntem Papier, weiß gehöht, 23 x 31 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 30
- Abb. 22:** Ernst Fuchs, **Portrait meiner Großmutter Hermine Retzeg**, 1945, Gebrannte Siena auf Packpapier, 32 x 49 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 31
- Abb. 23:** Ernst Fuchs, **Erstes Selbstportrait**, 1945, Zeichnung mit brauner Kreide, 23 x 33,5 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 32
- Abb. 24:** Ernst Fuchs, **Fotografie**, 1945 33
- Abb. 25:** **Akademie der bildenden Künste in Wien, Bombentreffer im März 1945**, Fotografie 34
- Abb. 26:** Albert Paris Gütersloh, **Stilleben mit Barometer**, 1947, Öl auf Leinwand, 90 x 58 cm, Historisches Museum der Stadt Wien 35
- Abb. 27:** Ernst Fuchs, **Selbstportrait**, Dezember 1945, Tusche-Pinselzeichnung auf Packpapier, 58 x 38 cm 36
- Abb. 28:** **Einladung vom 5. Dezember 1945** zu einem intimen Atelierfest mit Heurigenausschank im großen Aktsaal der Akademie am 8. Dezember 1945, gezeichnet vom Rektor der Akademie Herbert Boeckl, Ernst Fuchs-Archiv 37
- Abb. 29:** Edgar Jené, **Der Mondvogel**, 1950, Öl auf Holz, 59,5 x 73,2 cm, Saarländischer Rundfunk Saarbrücken 38
- Abb. 30:** Salvador Dali, **Le Jeu lugubre**, 1929, Öl und Collage auf Karton, 30,3 x 44,4 cm, Privatsammlung 39
- Abb. 31:** **Brief Albert Paris Gütersloh an Otto Basil** vom 24. 1. 1946, Ernst Fuchs-Archiv 40

- Abb. 32:** Ernst Fuchs, **Mädchen**, weitere Daten nicht bekannt 41
- Abb. 33:** Ernst Fuchs, **Behälter des Weltalls**
(aus dem Zyklus „Die Stadt“), 1946, Bleistift auf Packpapier 79 x 54 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 42
- Abb. 34:** Ernst Fuchs, **Jünglingskopf im Profil mit geschlossenen Augen, Stirn gewölbt (wie ein Einhorn)**, 1945,
Sepiakreide auf Packpapier, 44 x 41 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 43
- Abb. 35:** Ernst Fuchs, **Erstes Portrait von Inge**, 13. 12. 1945,
Sepiakreide auf Papier, 15 x 39 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 44
- Abb. 36:** Ernst Fuchs, **Engel und Dämon** (aus dem Apokalypse-Zyklus), 1945, Tusche-Federzeichnung, 50 x 37,5 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 45
- Abb. 37:** William Blake, **The House of Death**, 1795, Mischtechnik,
61 x 49 cm, The Tate Gallery London 46
- Abb. 38:** Ernst Fuchs, **Kreuzigung und Selbstportrait mit Inge neben dem Kreuz**, Ende 1945/ Anfang 1946, Öl auf Holztafel,
155 x 195 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 47
- Abb. 39:** Egon Schiele, **Mime van Osen**, 1910, Schwarze Kreide
und Deckfarben, 30 x 38,3 cm, Sammlung Dr. Rudolf Leopold, Wien 48
- Abb. 40:** Matthias Grünewald, **Isenheimer Altar**,
vermutlich 1506-1515, Musée d´Unterlinden, Colmar 49
- Abb. 41:** Max Pechstein, **Ein Musiker**, 1918, Holzschnitt, 24 x 24 cm 50
- Abb. 42:** Ernst Fuchs, **Jüngling, 1945**, Holzschnitt, 14,5 x 38,5 cm,
Holzstock zerstört, Sammlung Unicornus 51
- Abb. 43:** Ernst Fuchs, **Mutter und Kind**, 1945, Linolschnitt, 21 x 46 cm,
Platte verschollen, Sammlung Unicornus 52
- Abb. 44:** Ernst Fuchs, **Atomforscher**, 1946, Zeichnung, 39 x 59,5 cm,
Blatt 7 der Mappe Kataklysmen, 1967 von Hermann Stainacher,
Wien, in Linol geschnitten, Sammlung Unicornus 53
- Abb. 45:** Ernst Fuchs, **Entzweiung im Untergang**, 1946,
Zeichnung, 48 x 63,5 cm, Blatt 3 der Mappe Kataklysmen, 1967
von Hermann Stainacher, Wien, in Linol geschnitten, Privatbesitz 54
- Abb. 46:** Albert Paris Gütersloh, **Selbstbildnis im Atelier**, 1938,
Gouache, 13,2 x 16,5 cm, Sammlung Prof. Wolfgang Hutter 55
- Abb. 47:** Ernst Fuchs, **Kopffüßler-Monster**, 1946, Kohlezeichnung,
49 x 70 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 56

- Abb. 48:** Pablo Picasso, **Guernica**, 1937, Öl auf Leinwand, 776,6 x 349,3 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado 57
- Abb. 49:** Ernst Fuchs, **Stürzender Kopf**, 1946, Aquarell, Tusche, 40 x 62 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 58
- Abb. 50:** Ernst Fuchs, **Kubistischer Querkopf**, 1946, Aquarell, 62 x 40 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 59
- Abb. 51:** Ernst Fuchs, **Portraitstudie**, Mai 1946, Federzeichnung, 31 x 48 cm, Sammlung Dr. Cornelia Eibl, Wien 60
- Abb. 52:** Ernst Fuchs, **Abstraktion (1) (Schwebende Augformation)**, 1946, Farbtuschen, 44 x 62 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 61
- Abb. 53:** Ernst Fuchs, **Möven-Abstraktion**, 1946, Tusche, Tempera, 51 x 70 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 62
- Abb. 54:** Ernst Fuchs, **Die Stadt II** (aus dem Zyklus „Die Stadt“), August und September 1946, Bleistift auf Packpapier, 63 x 90 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 63
- Abb. 55:** Ernst Fuchs, **Handschriftliche Notiz vom 19. September 1946**, Ernst Fuchs-Archiv 64
- Abb. 56:** Ernst Fuchs, **Tarot** (aus dem Zyklus „Die Stadt“), Oktober 1946, Bleistiftzeichnung auf Packpapier, Sammlung Hans Dichand, Wien 65
- Abb. 57:** Giuseppe Arcimboldo, **Winter**, 1563, Lindenholz, 50,5 x 66,6 cm, Kunsthistorisches Museum Wien 66
- Abb. 58:** Ernst Fuchs, **Enthauptung** (Haupt des Täufers) (aus dem Zyklus „Die Stadt“), November und Dezember 1946, Bleistift und Rotstift auf Büttenpapier, 48,4 x 57,5 cm, Sammlung Unicornus 67
- Abb. 59:** Pablo Picasso, **Stehender weiblicher Akt**, 1921, Öl auf Leinwand, 91 x 132 cm, Prag, Národní Galerie 68
- Abb. 60:** Jan van Eyck, **Der Goldschmied Jan de Leeuw**, 1436, Eichenholz, 19,2 x 24,6 cm, Kunsthistorisches Museum Wien 69
- Abb. 61:** **Klappaltärchen**, Paris?, Zweites Viertel 14. Jahrhundert, 15,5 x 9 cm, Silber, vergoldet, Email, Kunsthistorisches Museum Wien 70
- Abb. 62:** Hugo van der Goes, **Diptychon mit Sündenfall und Erlösung** (Beweinung Christi), nach 1479, Eichenholz, 21,9 x 32,3 cm, Kunsthistorisches Museum Wien 71
- Abb. 63:** Lucas Cranach d. Ä., **Die Prinzessinnen Sibylla, Emilia und Sidonia von Sachsen**, um 1535, Lindenholz, 89 x 62 cm, Kunsthistorisches Museum Wien 72

- Abb. 64:** Hieronymus Bosch, **Weltgerichtstriptychon (Mittelteil)**, zwischen 1504 und 1508, Mischtechnik, Holz, 247 x 164 cm, Galerie Akademie der bildenden Künste Wien 73
- Abb. 65:** Ernst Fuchs, **Portrait-Studie Gertrude Baschnegger**, 1948, Bleistift auf Papier, 34 x 44 cm, Sammlung Unicornus 74
- Abb. 66:** Ernst Fuchs, **Gütersloh und die Muse**, 1946, Bleistiftzeichnung auf Büttenpapier, 48 x 58 cm, Peter Infeld Privatstiftung 75
- Abb. 67:** Ernst Fuchs, **Beweinung von Zwiespältigem** (Zyklus „Die Stadt“), 1946, Bleistift auf Packpapier, 52 x 70 cm, Sammlung Infeld, Wien 76
- Abb. 68:** Ernst Fuchs, **Studie zum Bildnis Rosemarie Schaner** (Monster), 1947, rote und schwarze Tusche, 43 x 56 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 77
- Abb. 69:** Ernst Fuchs, **Portrait Rosemarie Schaner**, 1947, keine Maßangaben vorhanden, Öl/Tempera, Privatbesitz 78
- Abb. 70:** Rudolf Hausner, **Studie zu Odysseus**, 1951, Bleistift, keine Maßangaben vorhanden 79
- Abb. 71:** Ernst Fuchs, **Familie in Angst**, 1947, Tusche-Federzeichnung, 30 x 42 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 80
- Abb. 72:** Ernst Fuchs, **Johannes der Täufer im Abgrund** (Zyklus „Bikini-Atoll“), 1947, Farbtuschen, 31 x 44 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 81
- Abb. 73:** Ernst Fuchs, **Zwiesgespräch der Weisen**, (Zyklus „Bikini-Atoll“), 1947, Farbtusche keine Maßangaben vorhanden, Privatbesitz 82
- Abb. 74:** Anton Lehmden, **Mahatma Ghandi**, 1948, Zeichnung in violetter Stempelfarbe, 35 x 50 cm 83
- Abb. 75:** Rudolf Hausner, **Anima**, 1947, Tempera-Harzölfarbe auf Hartfaserplatte, 30 x 54 cm, seit 1948 verschollen 84
- Abb. 76:** Gustave Moreau, **Galatée**, um 1880, Feder, Gouache auf Papier, 21 x 19 cm, Musée Gustave Moreau, Paris 85
- Abb. 77:** Franz Sedlacek, **Insekten und Blüten**, 1935, Öl auf Holz, 30 x 24,5 cm, Privatbesitz Tirol 86
- Abb. 78:** Ernst Fuchs, **Salome mit dem Haupt des Täufers**, 1948, 14,6 x 20,7 cm, Platte verschollen, weißes Kupferdruckpapier 87

- Abb. 79:** Ernst Fuchs, **Leda mit dem Schwan**, Radierung und Kaltnadel auf Kupfer, 1948, 14,6 x 20,7 cm, Platte verschollen, weißes bzw. chamois Kupferdruckpapier 88
- Abb. 80:** Ernst Fuchs, **Eremit**, Radierung auf Zink, 1. Zustand, Dezember 1948, 14 x 30 cm, Sammlung Unicornus 89
- Abb. 81:** Ernst Fuchs, **Maibild**, Mai 1949, Radierung auf Kupfer, 1. Zustand, 27,2 x 73,4 cm, Sammlung Unicornus 90
- Abb. 82:** Ernst Fuchs, **Großes Familienbild**, 1948, Mischtechnik auf Holz, 80 x 60 cm, Industriellenvereinigung, Wien 91
- Abb. 83:** Ernst Fuchs, **Metamorphose der Kreatur** (Hauptwerk im Zyklus „Metamorphose der Kreatur“), 1949-1950, Bleistiftzeichnung auf weißgrundiertem Packpapier 98 x 150 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien 92
- Abb. 84:** Ernst Fuchs, **Der Kardinal**, (Zyklus „Metamorphose der Kreatur“), 1949-1950, Bleistiftzeichnung auf weißgrundiertem Packpapier, 63 x 90 cm, Helo Weis, Wien 93
- Abb. 85: Einladung zur Ausstellung in Paris, Galerie du Siécle**, vom 15. November bis 1. Dezember 1949, Ernst Fuchs-Archiv 94
- Abb. 86: Ausstellung Ernst Fuchs im Münchner Kabinett der Galerie Wolfgang Gurlitt im Blauen Haus in München**, November bis Dezember 1950, Ernst Fuchs-Archiv 95
- Abb. 87: Einladung zur Ausstellung von Ernst Fuchs in den Räumen der Buchhandlung Cosmos**, 29. März bis 22. April 1950, Ernst Fuchs-Archiv 96
- Abb. 88:** Ernst Fuchs, **Feuerzeichen I** (aus dem Zyklus „Feuerzeichen“), 1950, Aquatinta und Vernis Mou auf Messing, 28,8 x 35 cm, Sammlung Unicornus 97
- Abb. 89:** Ernst Fuchs, **Die verlorene Marter** (Titelblatt der Mappe „Cave Canem“), 1950, Lithographie (Schabtechnik), 34,6 x 50 cm 98
- Abb. 90:** Arnulf Rainer, **Verweigert Eure Geburt**, (Blatt 14 der Mappe „Cave Canem“), 1951, Lithographie, 51,8 x 32,8 cm, Albertina, Wien 99
- Abb. 91: Erste Seite des Bescheides des Magistrats der Stadt Wien vom 30. März 1951 betreffend die Ausstellung „Die Hundsgruppe“**, Ernst Fuchs-Archiv 100
- Abb. 92:** Ernst Fuchs, **Im Totenreich** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1950, Radierung auf Kupfer, 9,6 x 21,2 cm 101

- Abb. 93:** Ernst Fuchs, **Der Künstler und das Einhorn** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1950, Radierung auf Kupfer, 6,2 x 8,2 cm 102
- Abb. 94:** Ernst Fuchs, **Die Zeugung des Einhorns** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1951, Radierung auf Kupfer, 14,7 x 29,7 cm 103
- Abb. 95:** Ernst Fuchs, **Die Taufe des Einhorns** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1951, Radierung auf Messing, 6,4 x 9,5 cm 104
- Abb. 96:** Ernst Fuchs, **Die Versuchung des Einhorns** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1951, Radierung auf Kupfer, 26,9 x 19,2 cm 105
- Abb. 97:** Ernst Fuchs, **In Erwartung der Auferstehung** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1952, Radierung auf Kupfer, 21,6 x 31,8 cm 106
- Abb. 98:** Ernst Fuchs, **Der Triumph des Einhorns** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1952, Radierung auf Kupfer, 31,7 x 69,5 cm 107
- Abb. 99:** Ernst Fuchs, **St. Georg der Drachentöter**, 1955, Tusche-Pinselzeichnung auf Ingrespapier, 50 x 65 cm, Marc Moyens, USA 108
- Abb. 100:** Jacques Callot, **Die beiden Pantalone**, 1616, Radierung, 14,3 x 9,1 cm, Bibliothèque Nationale, Cabinet Estampes, Paris 109
- Abb. 101:** Ernst Fuchs, **Der Auferstandene**, 1952-1956, Aquarell, Deckweiß, 40 x 45 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien 110
- Abb. 102:** Hubert (?) und Jan van Eyck, **Genter Altar**, Unterer Mittelteil „**Die Anbetung des Lammes**“, 1425-1432, Eichenholz, Sint-Baafskathedrale, Gent 111
- Abb. 103:** Jean Fouquet, **Die thronende Madonna mit dem Christuskind**, rechter Teil des Diptychons von Melun, 1452-1455, Holz 85,5 x 94,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 112

2. Abbildungen



Abb. 1:
Ernst Fuchs bei einer **Portraitsitzung** im Düsseldorfer Atelier von Arno Breker,
Fotografie, 1976.



Abb. 2:
Ernst Fuchs, **Kreuzritter**, 1939, Bleistift auf Papier, 19 x 24 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 3:
Ernst Fuchs, **Schiff Biancamano**, 1939, Bleistift und Buntstift auf Papier,
18,8 x 24 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 4:
Ernst Fuchs, **Onkel Fromowitsch**, 1942, Bleistift auf Papier, 29,7 x 40 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

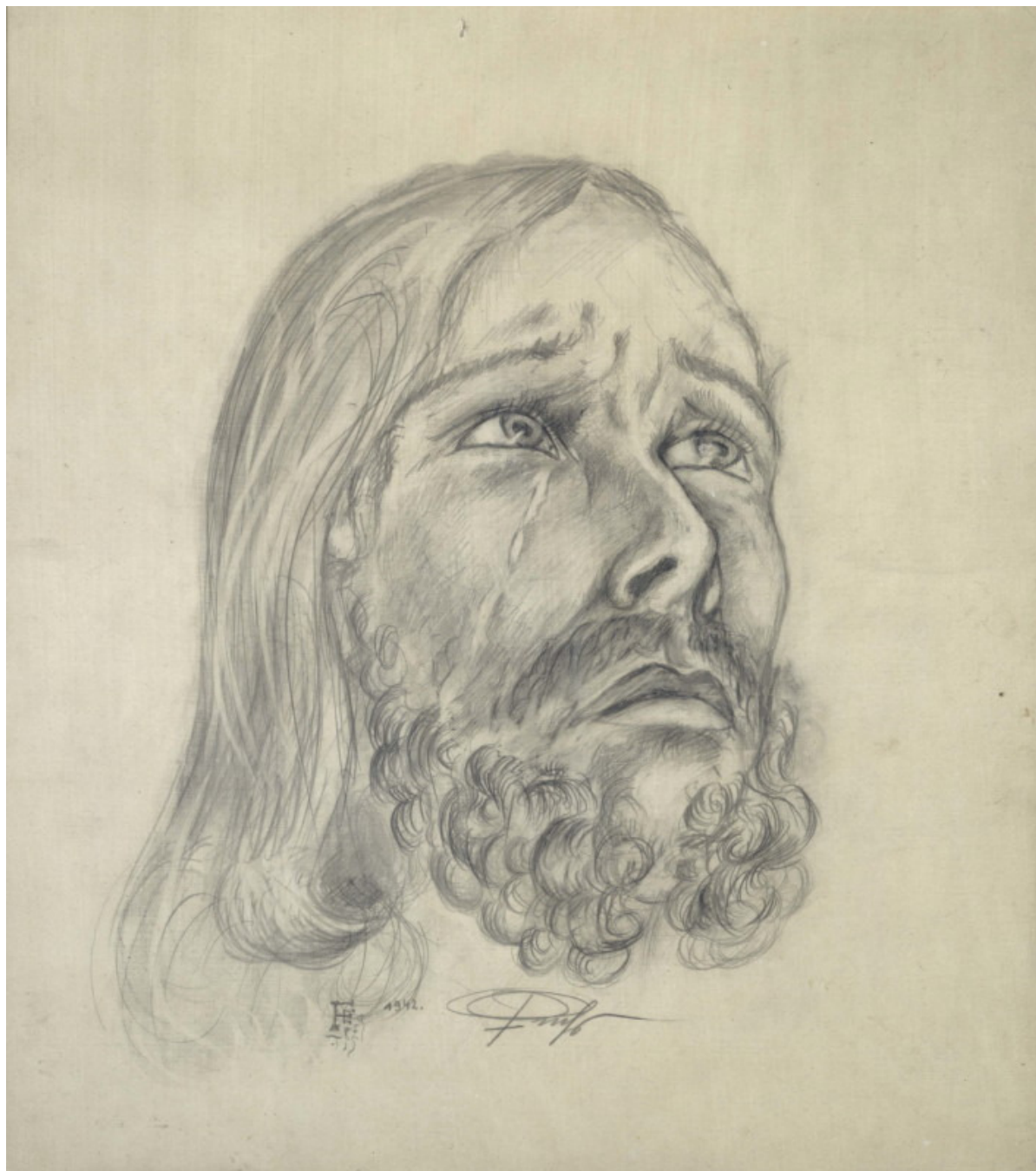


Abb. 5:
Ernst Fuchs, **Am Ölberg weinender Christus**, 1942, Bleistift auf Papier, 41 x 46 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 6:
Ernst Fuchs, **Zwei gerüstete Ritter und ein Edelmann auf geharnischten Pferden**, 1944, Tusche-Federzeichnung, 26,3 x 18 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

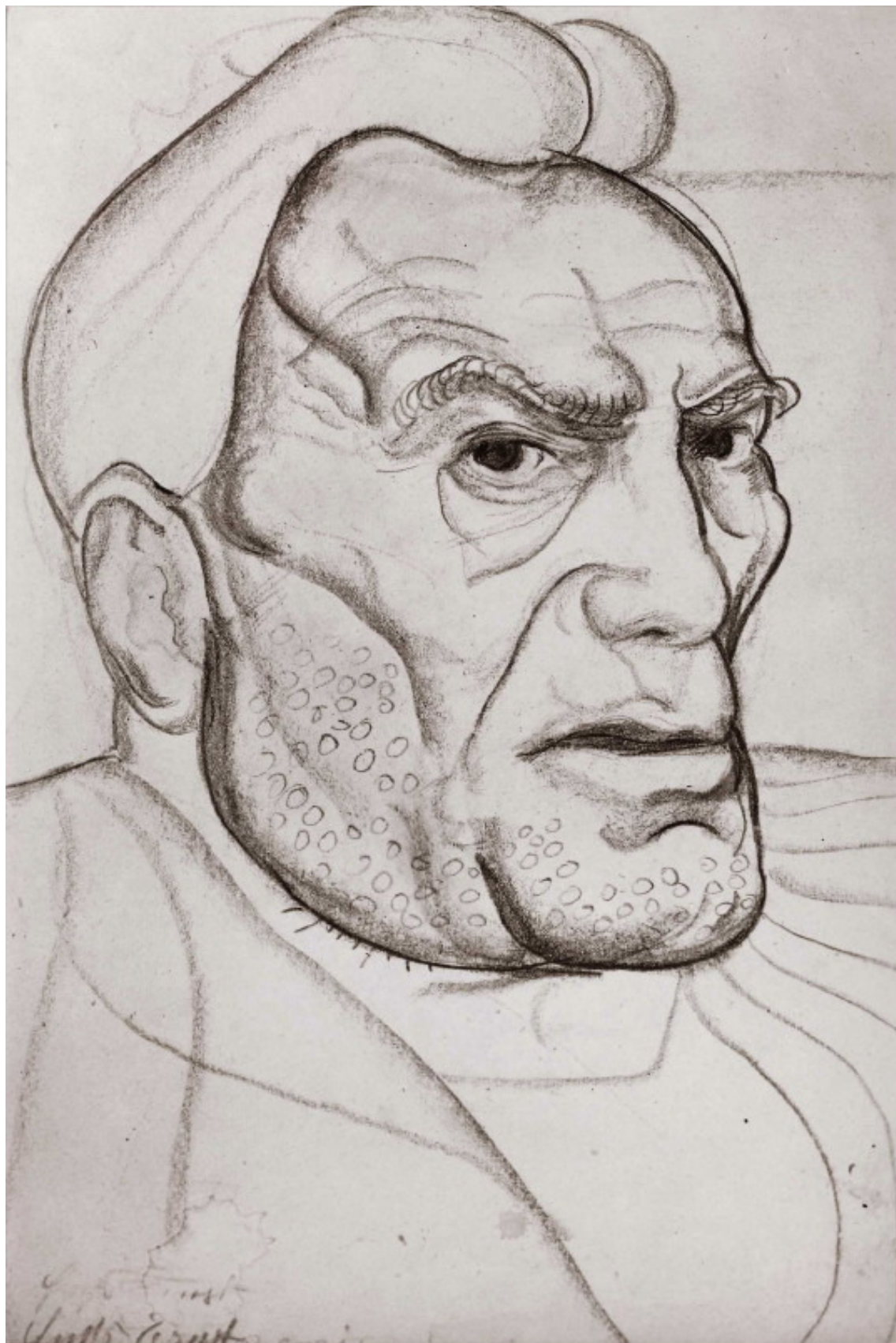


Abb. 7:
Ernst Fuchs, **Portrait des Malers Alois Schimann**, 17. 12. 1945, braune Kreide auf
Papier, 30 x 44 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 8:
Ernst Fuchs, **Liegender Mädchenakt mit schwarzem Haar**, 1945, Aquarell,
36,7 x 15,6 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

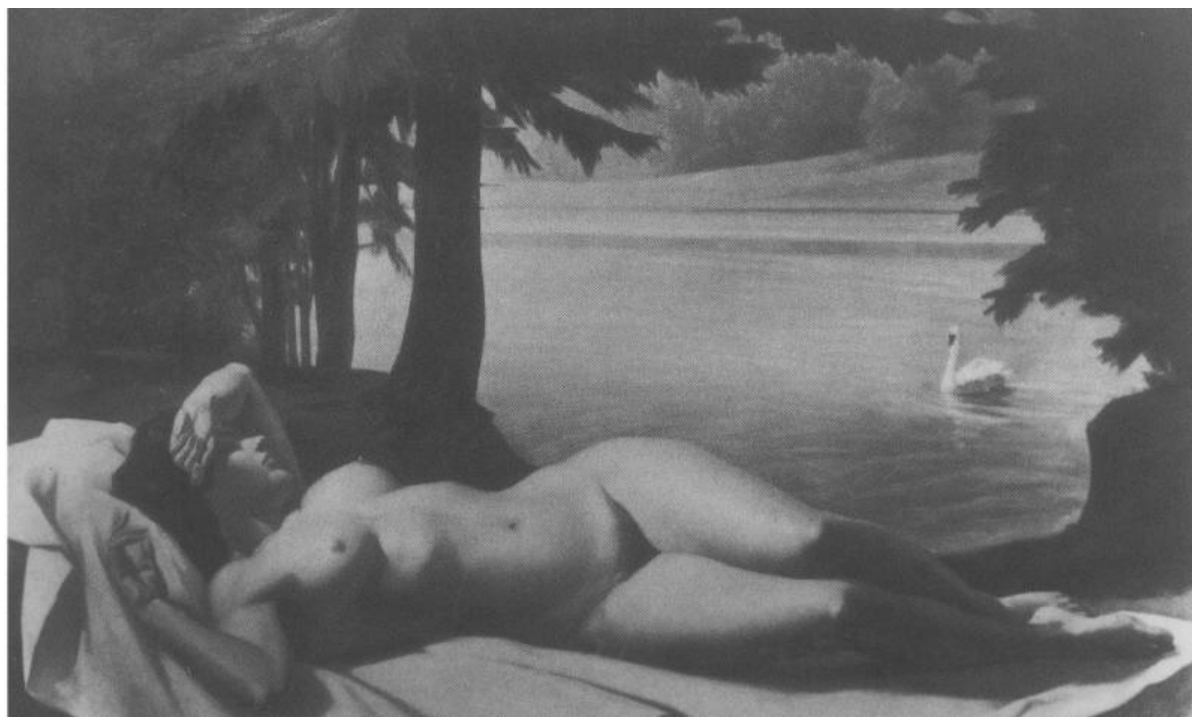


Abb. 9:
Ivo Saliger, **Leda**, ungefähr 1940, Öl auf Leinwand, Maße nicht bekannt.

HANS WIECZOREK

„Entartete Kunst“

AUSSTELLUNG IN WIEN



Rechts oben: Marc Chagall:
Selbstbildnis / Mitte: E. C.
Kirchner: Das Paar / links
oben: Schön-Rathloff: Die Jüdin
Rosa Schapiro / Rechts unten:
O. Kokoschka: Männerkopf



Ein Erlebnis besonderer Art! Wie haben sich die Zeiten und Verhältnisse geändert! Sind wirklich erst sechs kurze Jahre verstrichen, seit man gleiche und ähnliche Ausstellungen besuchen konnte, nur mit dem Unterschied, daß sie unter dem Titel „Moderne deutsche Kunst“ gingen? Da trifft man sie alle wieder, die „Kunstheroen“ der gottlob dahingefahrenen Systemzeit, die Repräsentanten eines jüdischen und verjudeten „Kunst“betriebes aus den Zeiten der größten Erniedrigung Deutschlands, die einst so hoch gepriesenen Vorbilder der bildenden „Kunst“ von Anno 1918 und den folgen-



Abb. 10:
Zeitschrift „Die Pause“, Artikel über entartete Kunst, 6. Heft 1939, S. 65.

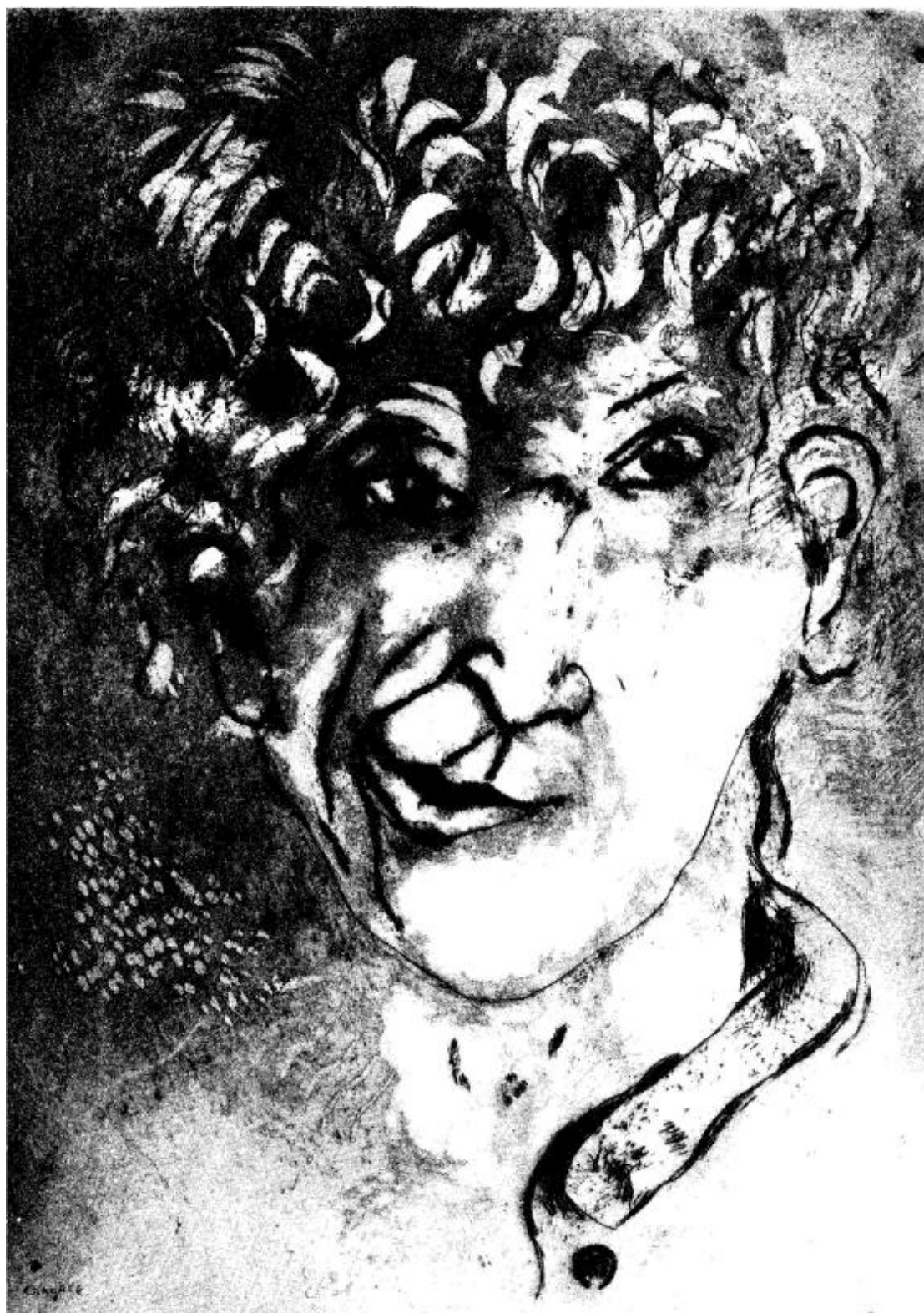


Abb. 11:

Marc Chagall, **Selbstbildnis mit Grimasse**, 1924-1925, Radierung, Aquatinta, 27,4 x 37,4 cm, Bibliothèque Nationale Paris.



Abb. 12:
Jacob Epstein, **Adam**, 1938, Skulptur, Alabaster, Yorkshire, Harewood House, Great Britain.



Abb. 13:
Sepp Hiltz malt die **bäuerliche Venus**, 1939, Foto von Prof. Heinrich Hoffmann.



Abb. 14:
Arno Breker, **Die Kameraden**, 1940, Relief für den großen Triumphbogen in Berlin.



Abb. 15:
Ernst Fuchs, **Ahasver – Der ewige Jude**, 1945, Tempera auf Pappe, 36 x 45 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

ein!
erichtl
ahme
Erklärung
Karte

Der Stürmer

Deutsches Wochenblatt zum Kampfe um die Wahrheit
HERAUSGEBER: JULIUS STREICHER

Nummer: 15	Vertriebspreis: Einzelheft 10 Pf. (Postzusatz 1 Pf.) Abonnement: 10 Hefen 1.00 Pf. (Postzusatz 10 Pf.) Abonnement: 20 Hefen 1.80 Pf. (Postzusatz 18 Pf.) Abonnement: 30 Hefen 2.50 Pf. (Postzusatz 25 Pf.) Abonnement: 40 Hefen 3.20 Pf. (Postzusatz 32 Pf.) Abonnement: 50 Hefen 3.80 Pf. (Postzusatz 38 Pf.) Abonnement: 60 Hefen 4.40 Pf. (Postzusatz 44 Pf.) Abonnement: 70 Hefen 5.00 Pf. (Postzusatz 50 Pf.) Abonnement: 80 Hefen 5.60 Pf. (Postzusatz 56 Pf.) Abonnement: 90 Hefen 6.20 Pf. (Postzusatz 62 Pf.) Abonnement: 100 Hefen 6.80 Pf. (Postzusatz 68 Pf.)	Nürnberg, im April 1940	18. Jahr 1940
----------------------	---	-------------------------	-------------------------

Die Lügenzentrale

**Die Wahrheit über das Neuterbüro
Jud Beer und sein Nachrichtendienst
Die deutsche Tragödie vor 100 Jahren**

Telefonatanten scheitern, Schreibmaschinen kaputt,
Rechtsanwälte kümmern sich hauptsächlich um es und
den Postboten:

„Gangsterwelt in Deutschland ...
Präsident Roosevelt vor dem Ausbruch ...
General Smutts zur deutschen Kriegs-
fahndung ...
Revolution in Prag ...
Verschwörung gegen Hitler ...
Deutschland bedroht die Freiheit der
kleinen Mächte ...“

Wir sind in der Lügenzentrale der Welt,
im Büro Neuter in London. Gleich einem Zirkon-
stein umgeben die Kugel die Erde. Hier treffen
Wesungen aus aller Welt ein, aus Wien, Australien,
Amerika und Europa und von hier aus gehen sie ge-
ändert, gelütert und entstellt wieder hinaus in die
Welt. Und dieses Büro Neuter wird geleitet vom
Foreign Office, vom englischen Ministerium des
Auswärtigen.

Eft hat man in London im Kreise der Minister, auf
Banketten und Frühstückstischen mit ehrenden Worten jenes
Freiherren Paul Julius von Neuter gehandelt.

Aus dem Inhalt

Ein offenes Bekenntnis
Das Haus Habsburg und die Juden
Der jüdische Krieg
Die Platte des Judenmenschen
Der Selbstmord:
Die Gebrüder Entlingon

Völkerverseher, Völkerverheher



Es geht darum, die alte Judentum
zu treiben als der Völker Parasit.
Großdeutschland löst. Es ist vom Juden frei -
Und deutsches Vorbild reißt die anderen mit.

Die Juden sind unser Unglück!

Abb. 16:
Judenkarikatur aus: Zeitschrift „Der Stürmer“, Nr. 15, April 1940, S.1.



Abb. 17:
Ernst Fuchs, **Moses, die Anbetung des Goldenen Kalbes schauend**, 1945,
Bleistift und weiße Kreide auf grauem Papier, 29,3 x 45 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 18:
Ernst Fuchs, **Ruhender Gigant**, 1945, Kohle auf Pappe, 55 x 67 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 19:
Ernst Fuchs, **Die Bogenschützen**, 1945, Tempera auf Pappe, keine Maßangaben
vorhanden, Privatbesitz, Wien.



Abb. 20:
Ferdinand Hodler, **Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg von 1813**, 1908-1909, Öl auf Leinwand, 546 x 358 cm, Friedrich-Schiller-Universität Jena.



Abb. 21:
Ernst Fuchs, **Portraitstudie eines Frauenkopfes**, 1945, Bleistift auf getöntem
Papier, weiß gehöht, 23 x 31 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

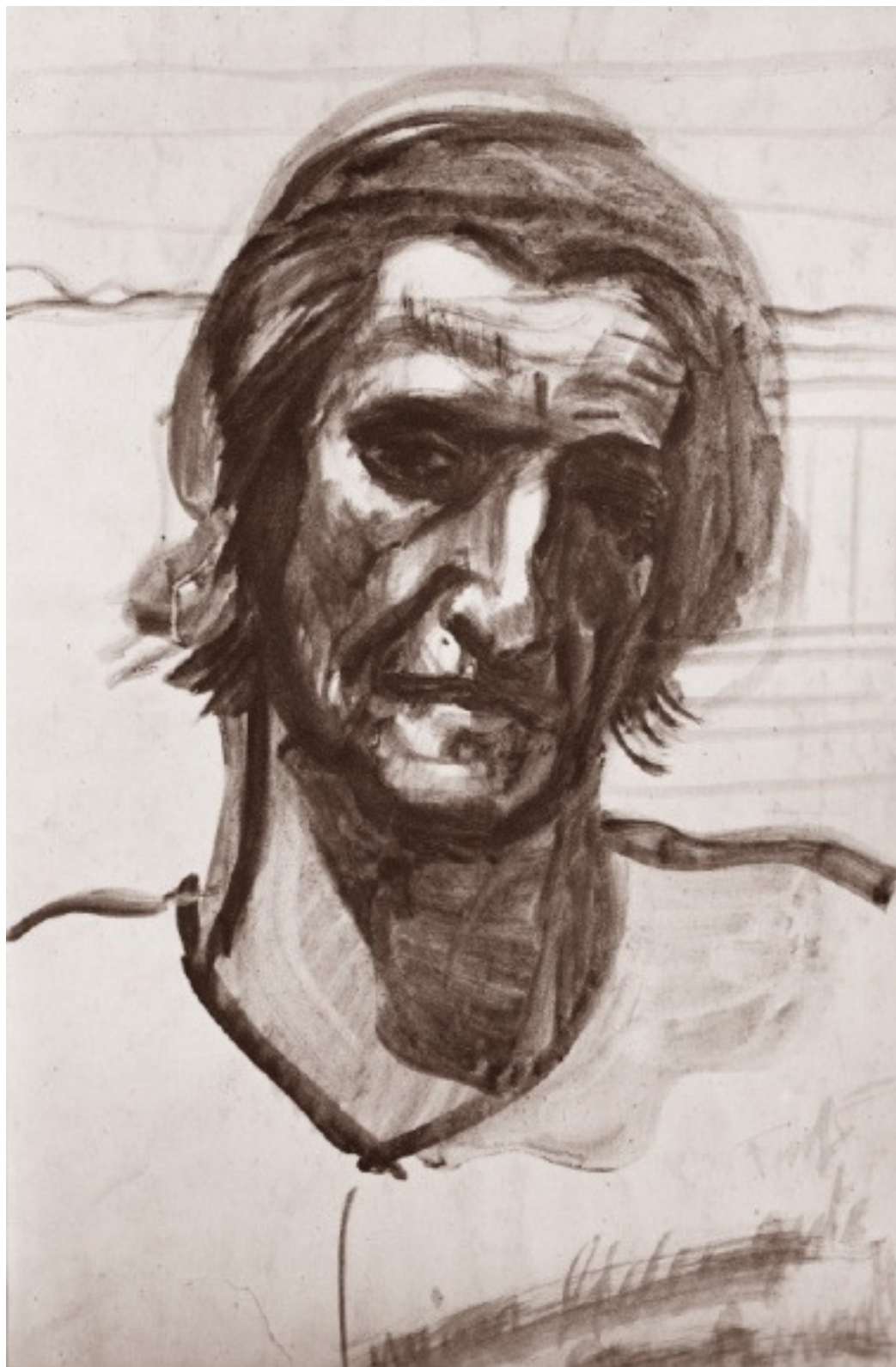


Abb. 22:
Ernst Fuchs, **Portrait meiner Großmutter Hermine Retzeg**, 1945, Gebrannte Siena
auf Packpapier, 32 x 49 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

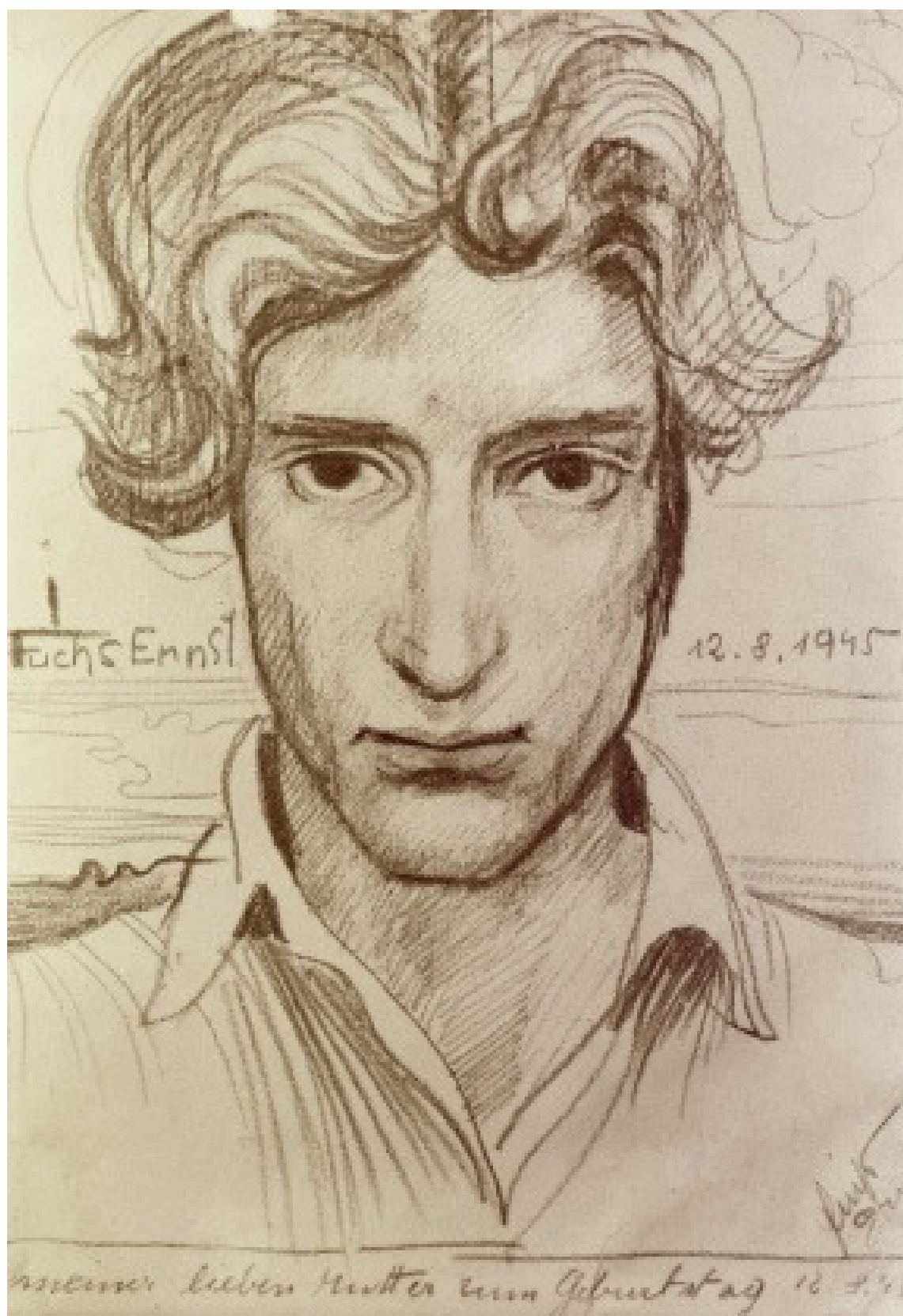


Abb. 23:
Ernst Fuchs, **Erstes Selbstportrait**, 1945, Zeichnung mit brauner Kreide,
23 x 33,5 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 24:
Ernst Fuchs, **Fotografie**, 1945.



32
Bombentreffer im März 1945

Abb. 25:
Akademie der bildenden Künste in Wien, Bombentreffer im März 1945.



Albert Paris Gütersloh, *Stilleben mit Barometer* (Öl), 1947

Abb. 26:

Albert Paris Gütersloh, **Stilleben mit Barometer** 1947, Öl auf Leinwand, 90 x 58 cm, Historisches Museum der Stadt Wien.



Abb. 27:
Ernst Fuchs, **Selbstportrait**, Dezember 1945, Tusche-Pinselzeichnung auf
Packpapier, 58 x 38 cm.

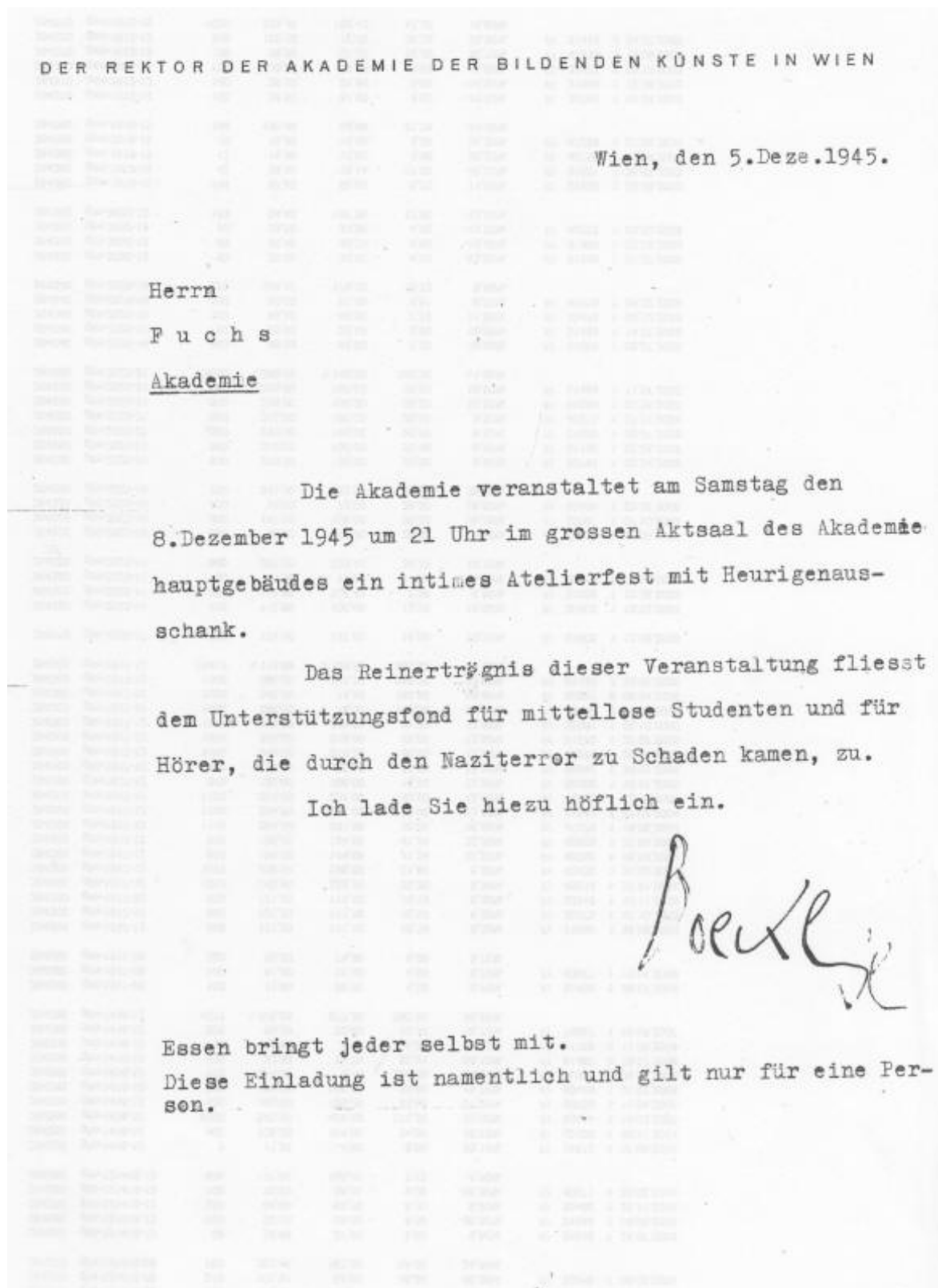


Abb. 28:
Einladung vom 5. Dezember 1945 zu einem intimen Atelierfest mit Heurigenausschank im grossen Aktsaal der Akademie am 8. Dezember 1945, gezeichnet vom Rektor der Akademie Herbert Boeckl, Ernst Fuchs-Archiv.



Abb. 29:
Edgar Jené, **Der Mondvogel**, 1950, Öl auf Holz. 59,5 x 73,2 cm, Saarländischer Rundfunk Saarbrücken.



Abb. 30:
Salvador Dalí, **Le Jeu lugubre**, 1929, Öl und Collage auf Karton, 30,3 x 44,4 cm,
Privatsammlung.

24. I. 46
VIII Büchfeldg. 6/13

Herrn Otto Basil

Ich wurde durch Ihren Brief
an einen jungen Künstler, Herrn Fuchs,
auf Ihren feinen letzten Brief zu
kommen, von dem ich glaube, daß Sie in
ihm, eben 'gesehen', um Ihren Wunsch
geäußert wurden. Ich würde mich auch am
24. Januar '60 rufen lassen, da Sie es zu
sein Briefen geseh.

Ich hoffe, Sie haben einen angenehmen
zu kommen und große Sie Dank sagen
sagen Sie mir

Gütersloh

Abb. 31:
Brief Albert Paris Gütersloh an Otto Basil vom 24. 1. 1946,
Ernst Fuchs-Archiv.



Abb. 32:
Ernst Fuchs, **Mädchen**, weitere Daten nicht bekannt.



Abb. 33:
 Ernst Fuchs, **Behälter des Weltalls** (aus dem Zyklus „Die Stadt“), 1946,
 Bleistift auf Packpapier, 54 x 79 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 34:
Ernst Fuchs, **Jünglingskopf im Profil mit geschlossenen Augen, Stirn gewölbt (wie ein Einhorn)**, 1945, Sepiakreide auf Packpapier, 41 x 44 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 35:
Ernst Fuchs, **Erstes Portrait von Inge**, 13. 12. 1945, Sepiakreide auf Papier,
15 x 39 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

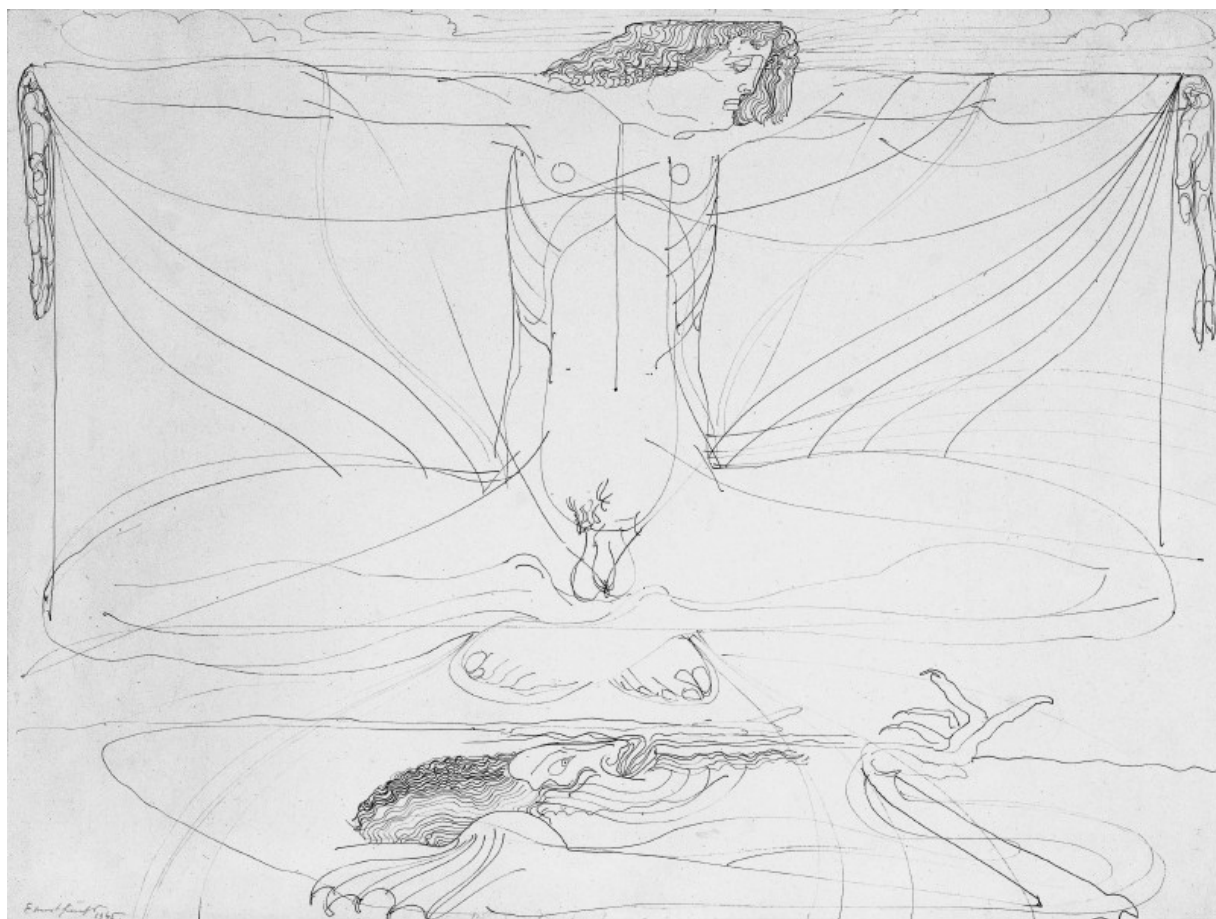


Abb. 36:
Ernst Fuchs, **Engel und Dämon** (aus dem Apokalypse-Zyklus), 1945,
Tusche-Federzeichnung, 50 x 37,5 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 37:
William Blake, **The House of Death**, 1795, Mischtechnik, 61 x 49 cm,
The Tate Gallery London.

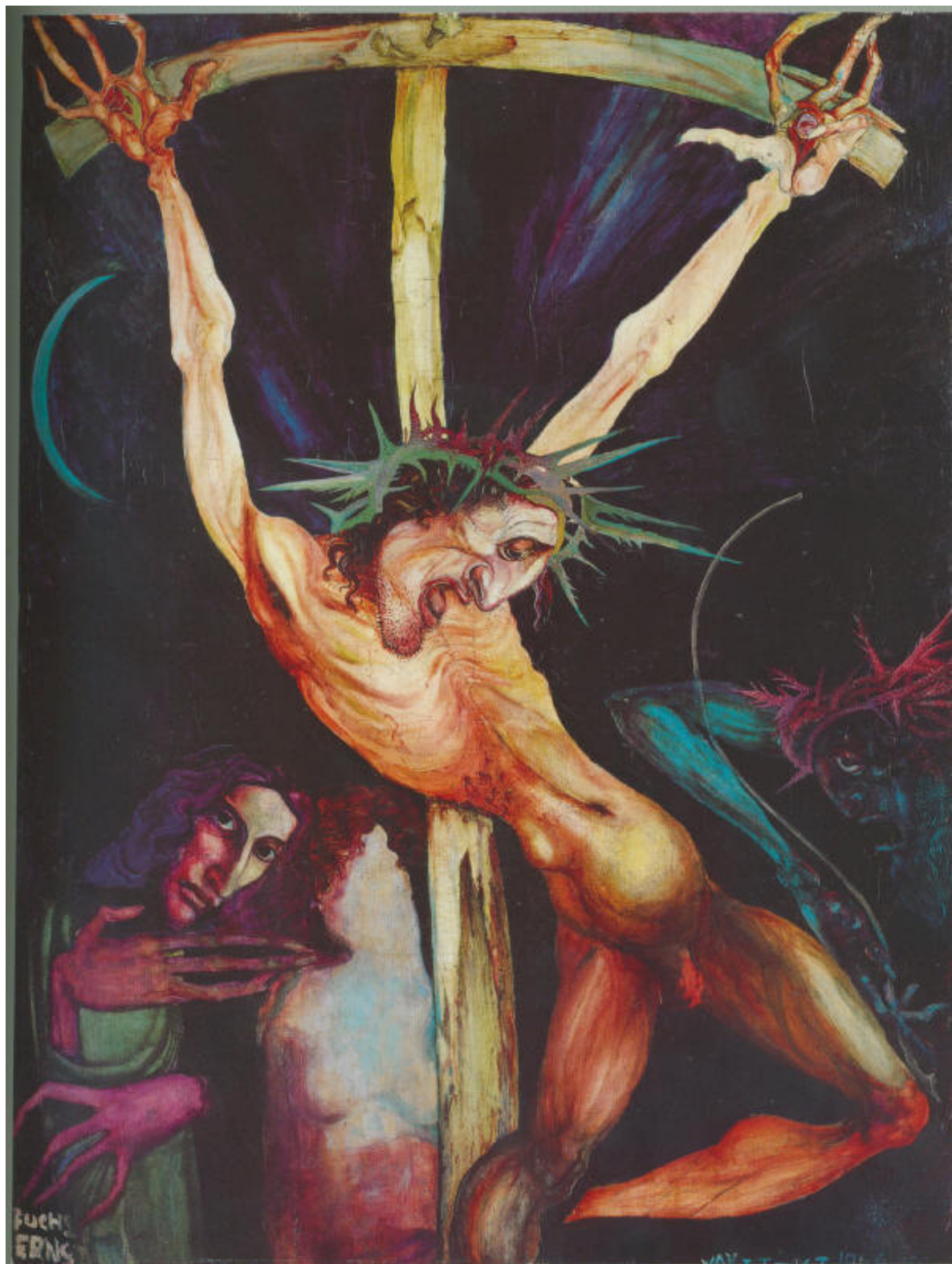


Abb. 38:
 Ernst Fuchs, **Kreuzigung und Selbstportrait mit Inge neben dem Kreuz**,
 Ende 1945/ Anfang 1946, Öl auf Holztafel, 155 x 195 cm,
 Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

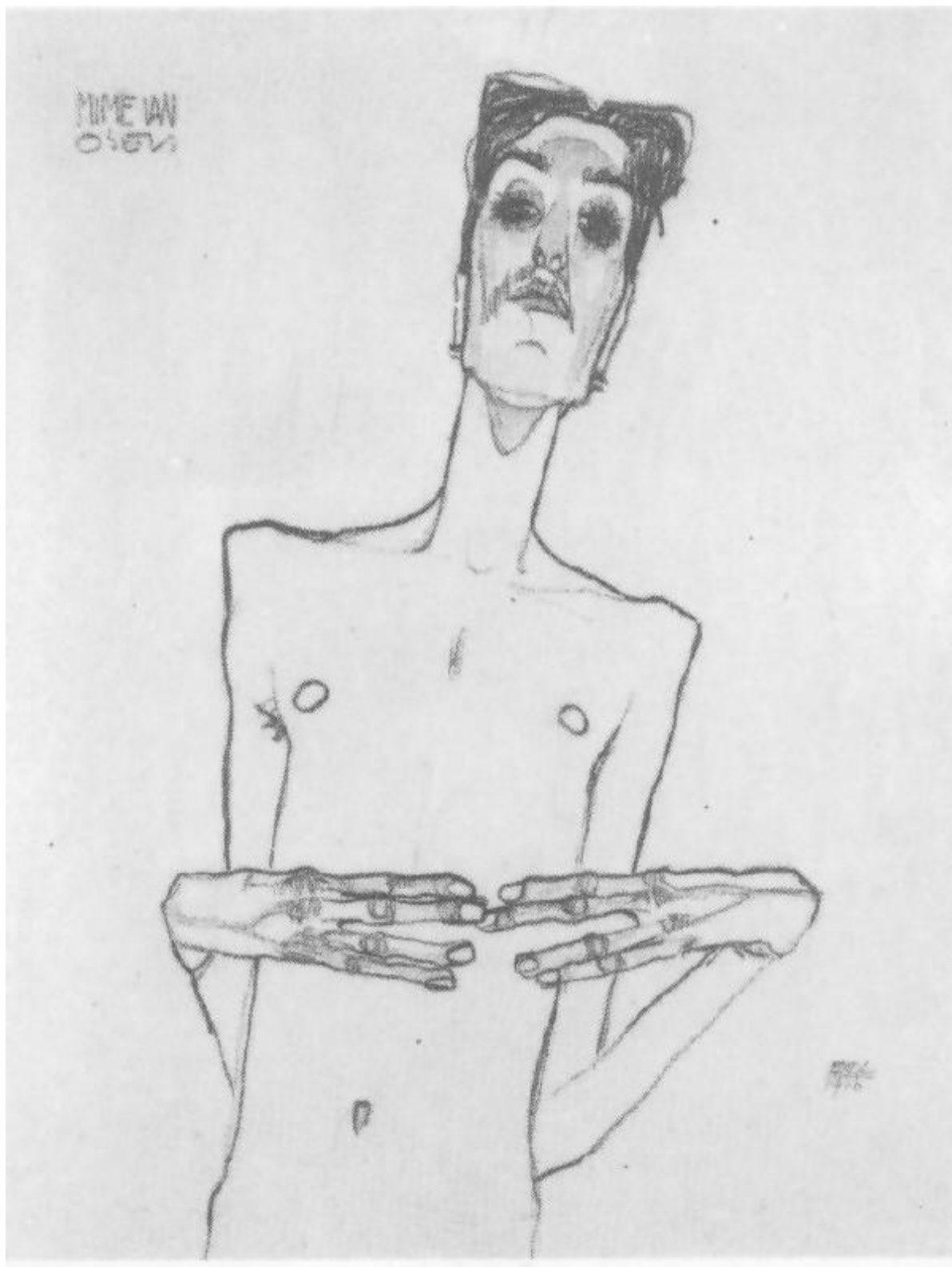


Abb. 39:
Egon Schiele, **Mime van Osen**, 1910, Schwarze Kreide und Deckfarben,
30 x 38,3 cm, Sammlung Dr. Rudolf Leopold, Wien.

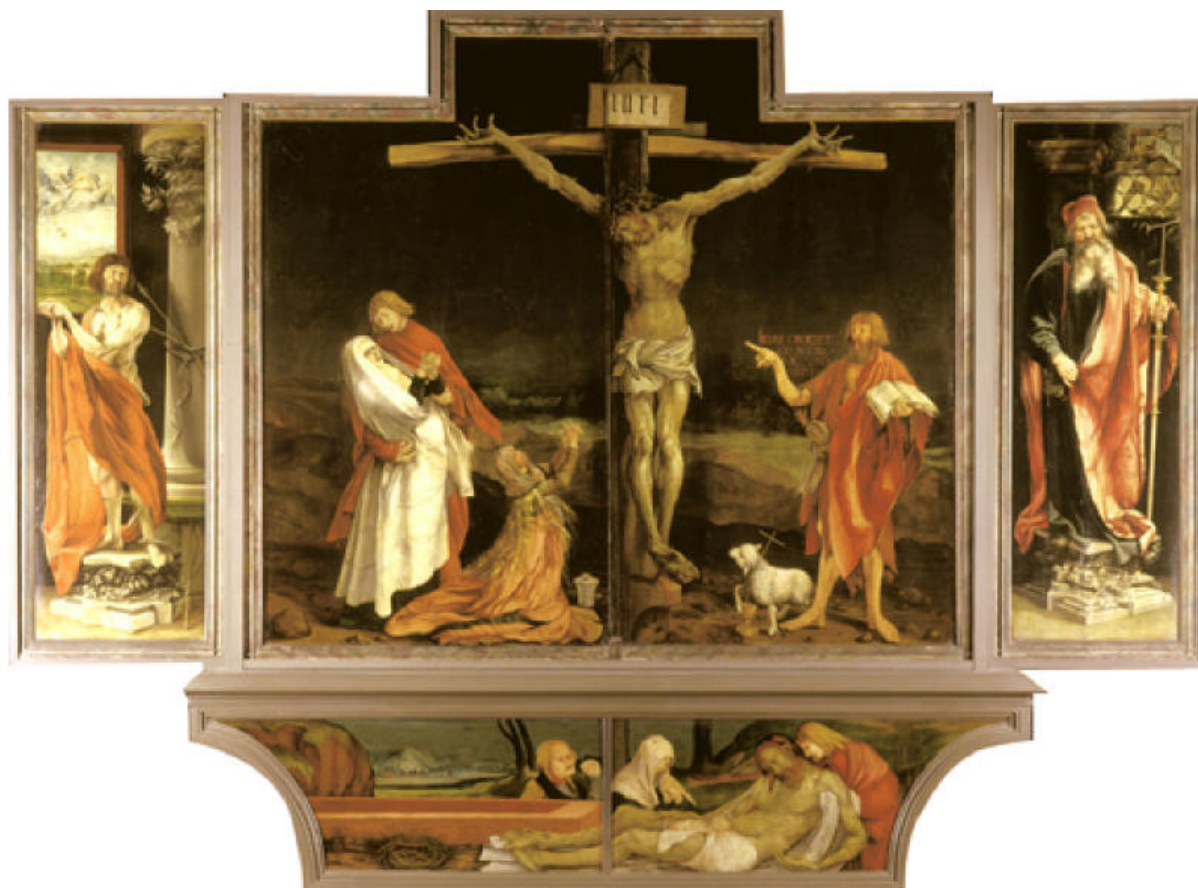


Abb. 40:
Matthias Grünewald, **Isenheimer Altar**, vermutlich 1506-1515,
Musée d'Unterlinden, Colmar.



Abb. 41:
Max Pechstein, **Ein Musiker**, 1918, Holzschnitt, 24 x 36 cm.



Abb. 42:
Ernst Fuchs, **Jüngling**, 1945, Holzschnitt, 14,5 x 38,5 cm, Holzstock zerstört,
Sammlung Unicornus.

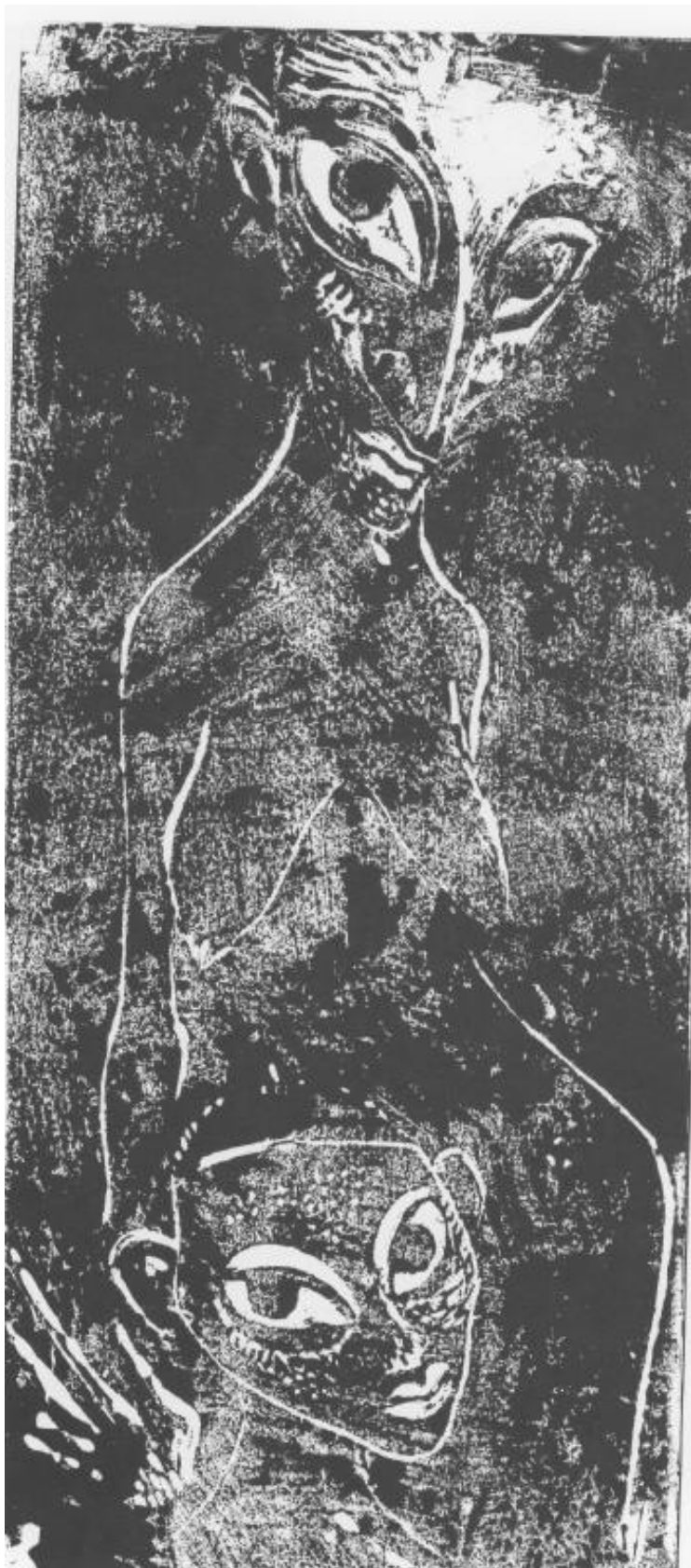


Abb. 43:
Ernst Fuchs, **Mutter und Kind**, 1945, Linolschnitt, 21 x 46 cm, Platte verschollen,
Sammlung Unicornus.



Abb. 44:
Ernst Fuchs, **Atomforscher**, 1946, Zeichnung, 39 x 59,9 cm, Blatt 7 der Mappe
Kataklysmen, 1967 von Hermann Stainacher, Wien, in Linol geschnitten,
Sammlung Unicornus.



Abb. 45:
Ernst Fuchs, **Entzweiung im Untergang**, 1946, Zeichnung, 48 x 63,5 cm, Blatt 3 der
Mappe Kataklysmen, 1967 von Hermann Stainacher, Wien, in Linol geschnitten,
Privatbesitz.

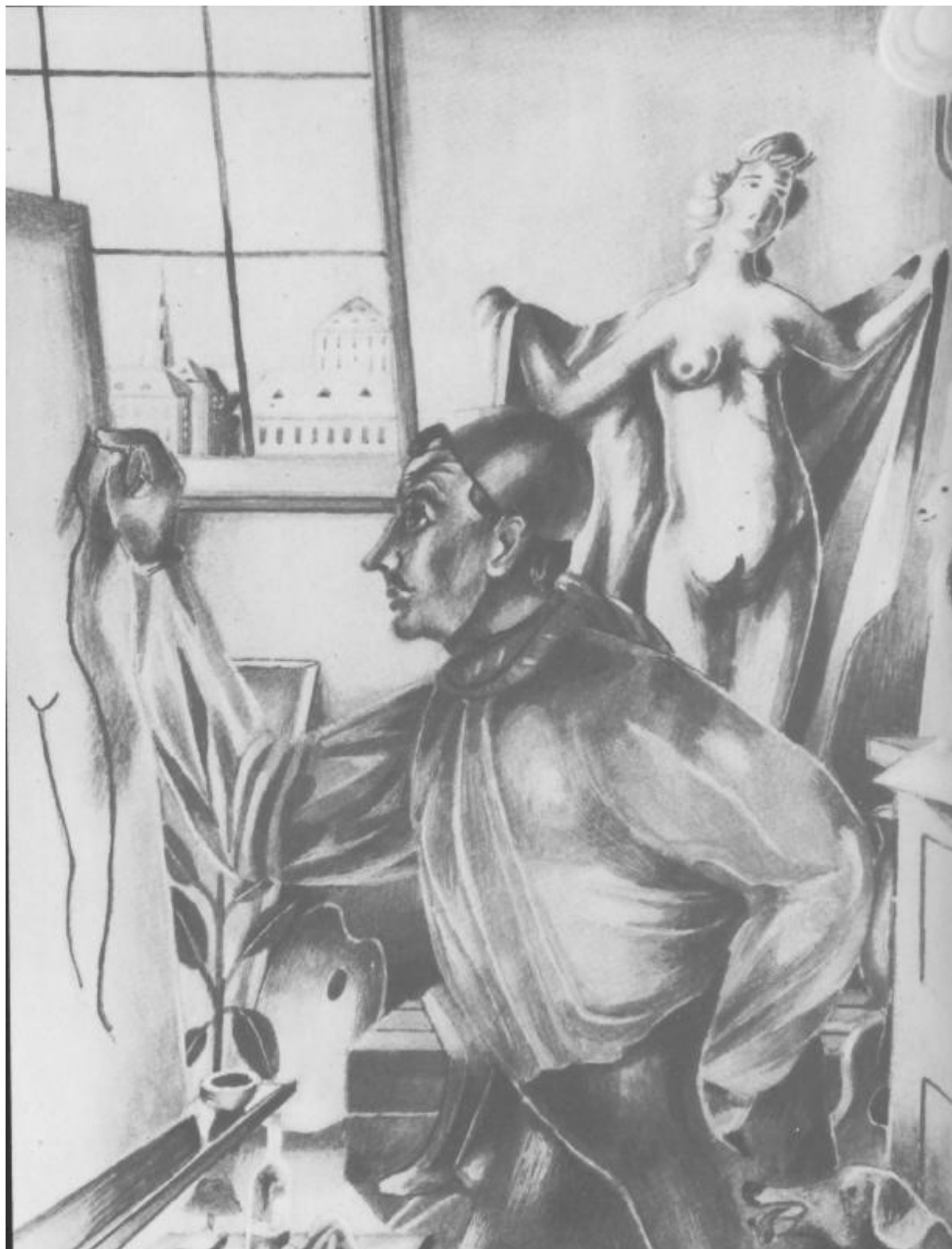


Abb. 46:
Albert Paris Gütersloh, **Selbstbildnis im Atelier**, 1938, Gouache,
13,2 x 16,5 cm, Sammlung Prof. Wolfgang Hutter.



Abb. 47:
Ernst Fuchs, **Kopffüßler-Monster**, 1946, Kohlezeichnung, 49 x 70 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 48:
Pablo Picasso, **Guernica**, 1937, Öl auf Leinwand, 776,6 x 349,3 cm,
Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 49:
Ernst Fuchs, **Stürzender Kopf**, 1946, Aquarell, Tusche, 40 x 62 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

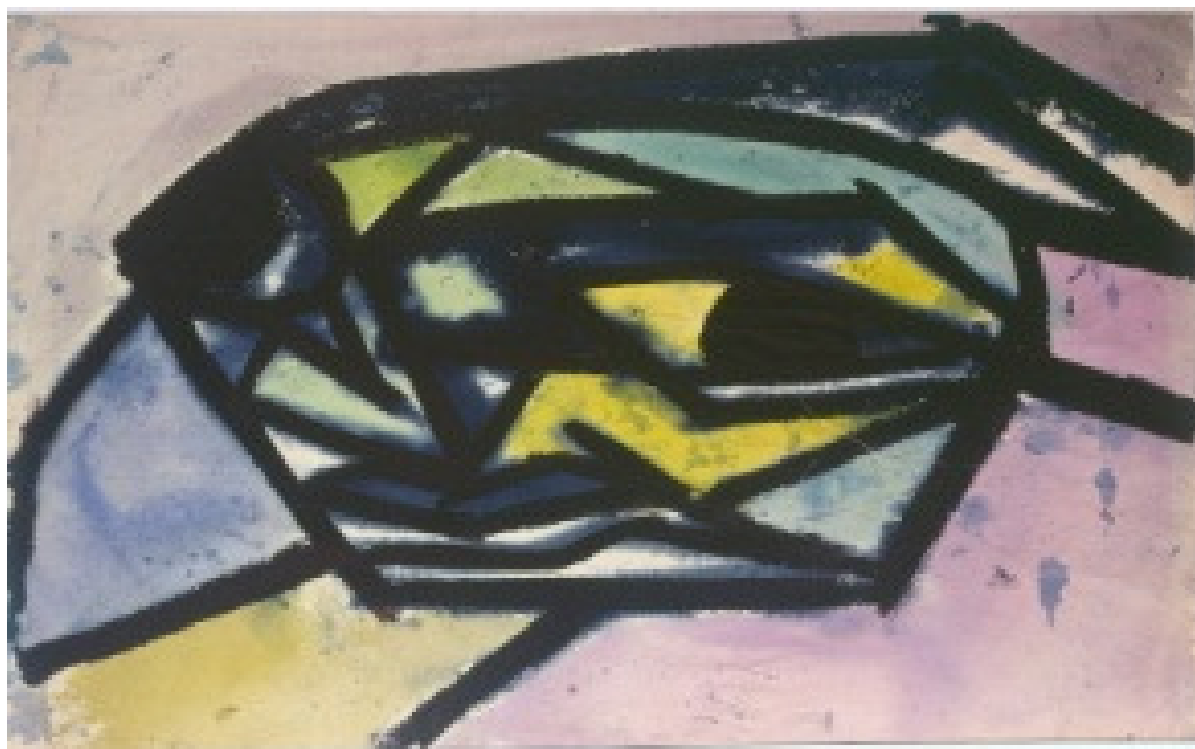


Abb. 50:
Ernst Fuchs, **Kubistischer Querkopf**, 1946, Aquarell, 62 x 40 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 51:
Ernst Fuchs, **Portraitstudie**, Mai 1946, Federzeichnung, 48 x 31 cm,
Sammlung Dr. Cornelia Eibl, Wien.



Abb. 52:
Ernst Fuchs, **Abstraktion (1) (Schwebende Augformation)**, 1946, Farbtuschen, 44 x 62 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 53:
Ernst Fuchs, **Möven-Abstraktion**, 1946, Tusche, Tempera, 51 x 70 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.



Abb. 54:
Ernst Fuchs, **Die Stadt II** (aus dem Zyklus „Die Stadt“), August und September 1946,
Bleistift auf Packpapier, 63 x 90 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

Wien Donnerstag d. 19. Sept 1946
 Ich bin heute wieder ein großes Stück weiter gekommen
 in meiner Arbeit. Die Zeichnung, ich weiß eigentlich
 noch nicht wie ich sie nennen werde, ~~eigentlich~~
 ist ~~so~~ wie alle meine Arbeiten, der Spiegel unserer Zeit.
 Der Turm über dem Viadrinet, ist gut geworden, ich weiß
 selbst nicht wie das alles aus mir heraus kommt.
 Eigentlich denke ich viel zu sehr darüber nach, warum
 kann ich nicht arbeiten wie meine Kollegen? sie sind
 sorgloser, oft sind sie glücklich bei der Arbeit, und
 haben große Freude ~~darüber~~ an ihr.

Abb. 55:

Ernst Fuchs, **Handschriftliche Notiz vom 19. September 1946**,
 Ernst Fuchs-Archiv.



Abb. 56:
Ernst Fuchs, **Tarot** (aus dem Zyklus „Die Stadt“), Oktober 1946, Bleistiftzeichnung auf Packpapier, Sammlung Hans Dichand, Wien.



Abb. 57:
Giuseppe Arcimboldo, **Winter**, 1563, Lindenholz, 50,5 x 66,6, cm,
Kunsthistorisches Museum Wien.

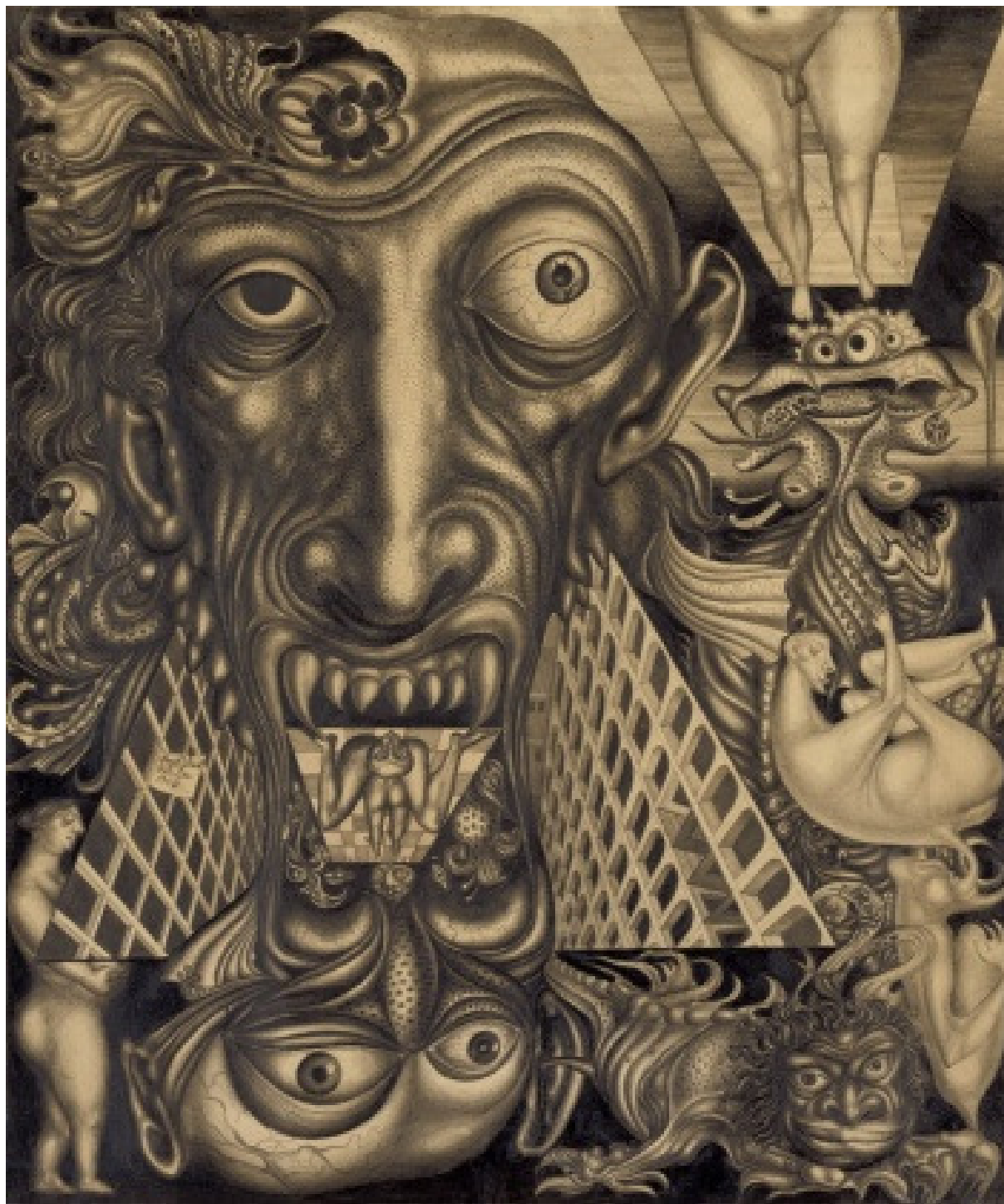


Abb. 58:
 Ernst Fuchs, **Enthauptung** (Haupt des Täufers) (aus dem Zyklus „Die Stadt“),
 November und Dezember 1946, Bleistift und Rotstift auf Büttenpapier,
 48,4 x 57,5 cm, Sammlung Unicornus.



Abb. 59:
Pablo Picasso, **Stehender weiblicher Akt**, 1921, Öl auf Leinwand,
91 x 132 cm, Prag, Národní Galerie.



Abb. 60:
Jan van Eyck, **Der Goldschmied Jan de Leeuw**, 1436, Eichenholz,
19,2 x 24,6 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 61:
Klappaltärchen, Paris?, Zweites Viertel 14. Jahrhundert, 9 x 15,5, cm,
Silber, vergoldet, Email, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 62:
Hugo van der Goes, **Diptychon mit Sündenfall und Erlösung** (Beweinung Christi),
nach 1479, Eichenholz, 21,9 x 32,3 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 63:
Lucas Cranach d. Ä., **Die Prinzessinnen Sibylla, Emilia und Sidonia von Sachsen**, um 1535, Lindenholz, 89 x 62 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 64:
Hieronymus Bosch, **Weltgerichtstriptychon (Mittelteil)**, zwischen 1504 und 1508,
Mischtechnik, Holz, 164 x 247 cm, Galerie Akademie der bildenden Künste Wien.



Abb. 65:
Ernst Fuchs, **Portrait-Studie Gertrude Baschnegger**, 1948, Bleistift auf Papier,
34 x 44 cm, Sammlung Unicornus.



Abb. 66:
Ernst Fuchs, **Gütersloh und die Muse**, 1946, Bleistiftzeichnung auf Büttenpapier,
48 x 58 cm, Peter Infeld Privatstiftung.



Abb. 67:
 Ernst Fuchs, **Beweinung von Zwiespältigem** (Zyklus „Die Stadt“), 1946,
 Bleistift auf Packpapier, 52 x 70 cm, Sammlung Infeld, Wien.

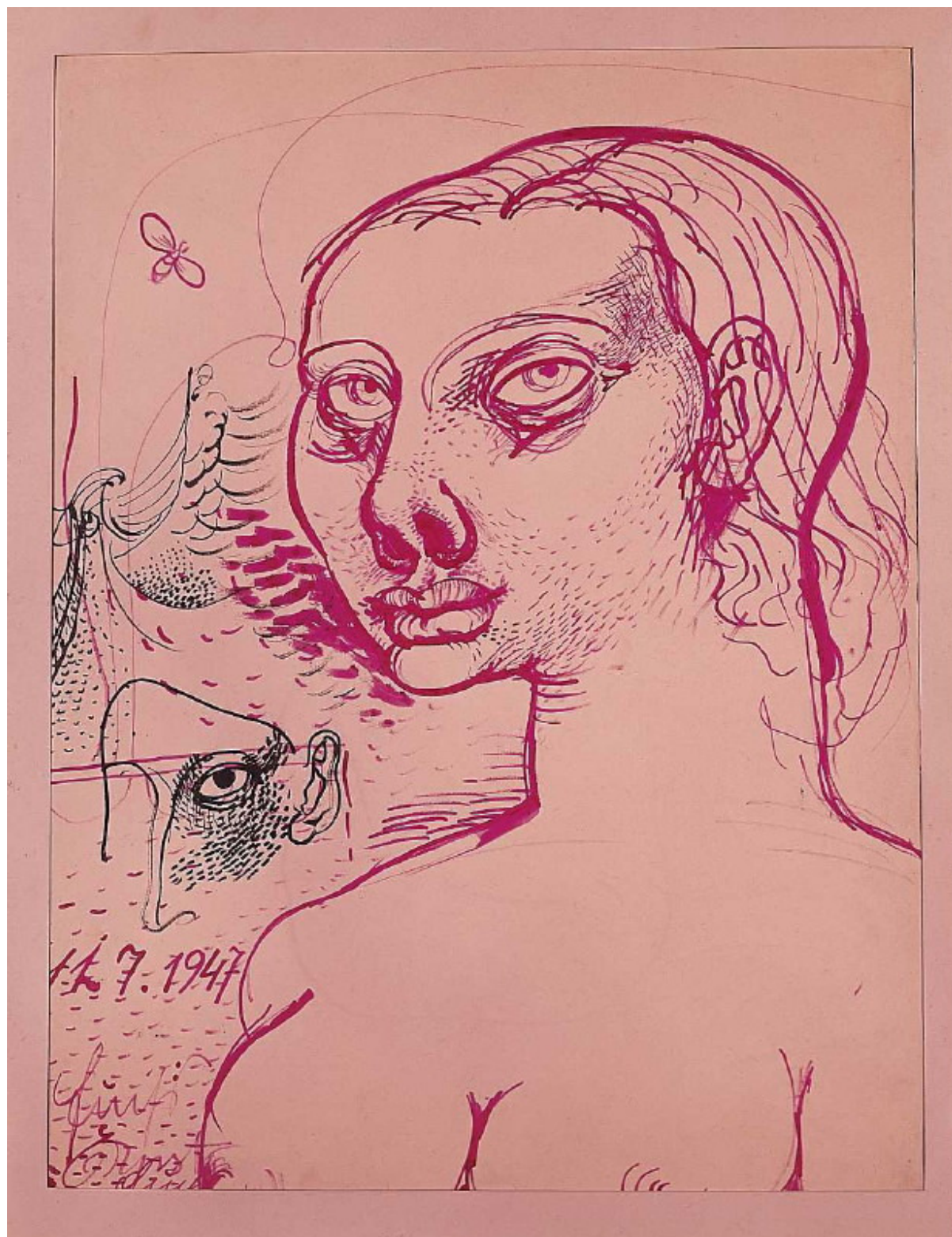


Abb. 68:

Ernst Fuchs, **Studie zum Bildnis Rosemarie Schaner (Monster)**, 1947, rote und schwarze Tusche, 43 x 56 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

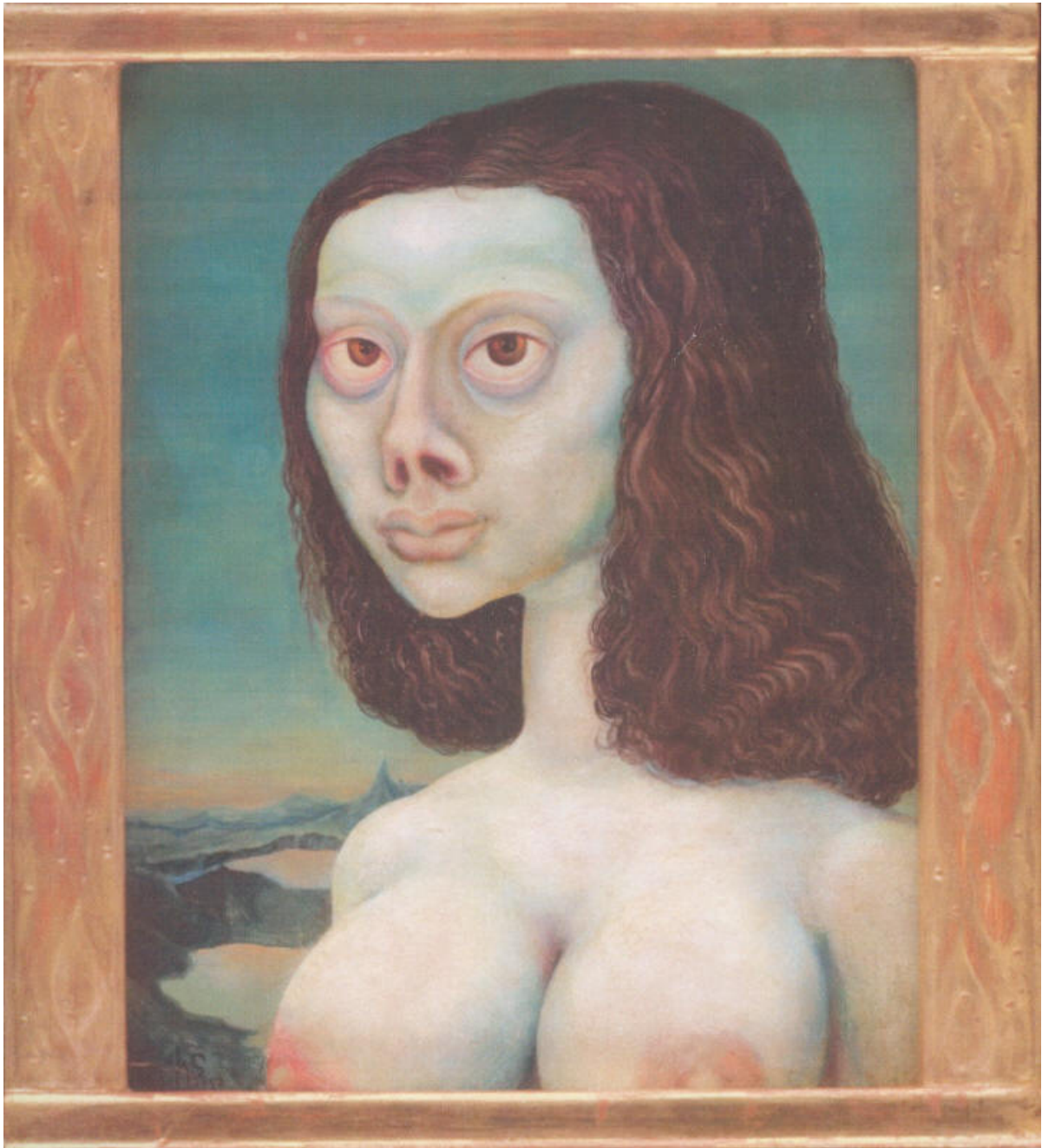


Abb. 69:
Ernst Fuchs, **Portrait Rosemarie Schaner**, 1947, keine Maßangaben vorhanden,
Öl/Tempera, Privatbesitz.

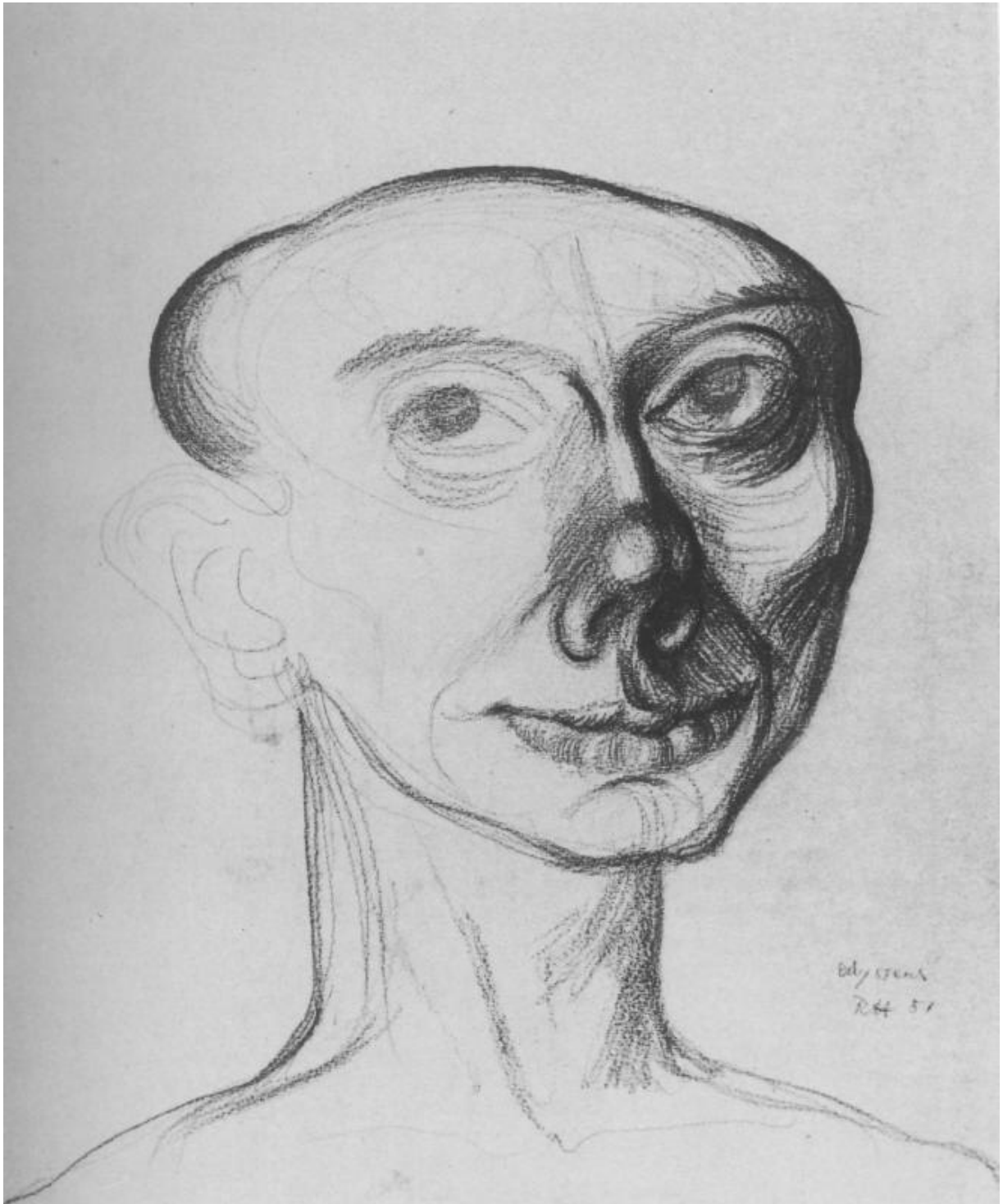


Abb. 70:
Rudolf Hausner, **Studie zu Odysseus**, 1951, Bleistift, keine Maßangaben vorhanden.



Abb. 71:
Ernst Fuchs, **Familie in Angst**, 1947, Tusche-Federzeichnung, 30 x 42 cm,
Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

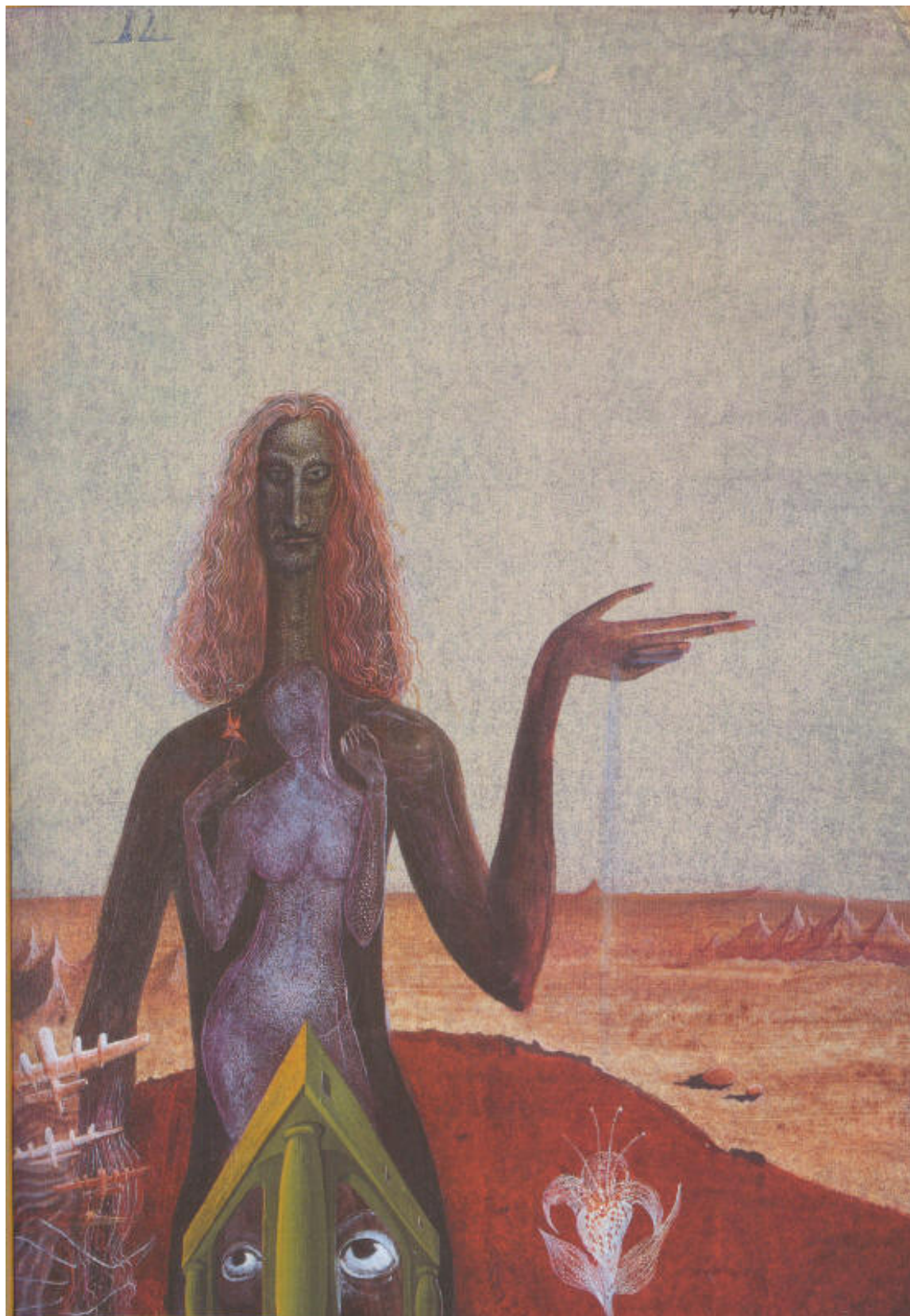


Abb. 72:
Ernst Fuchs, **Johannes der Täufer im Abgrund** (Zyklus „Bikini-Atoll“), 1947,
Farbtuschen, 31 x 44 cm, Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

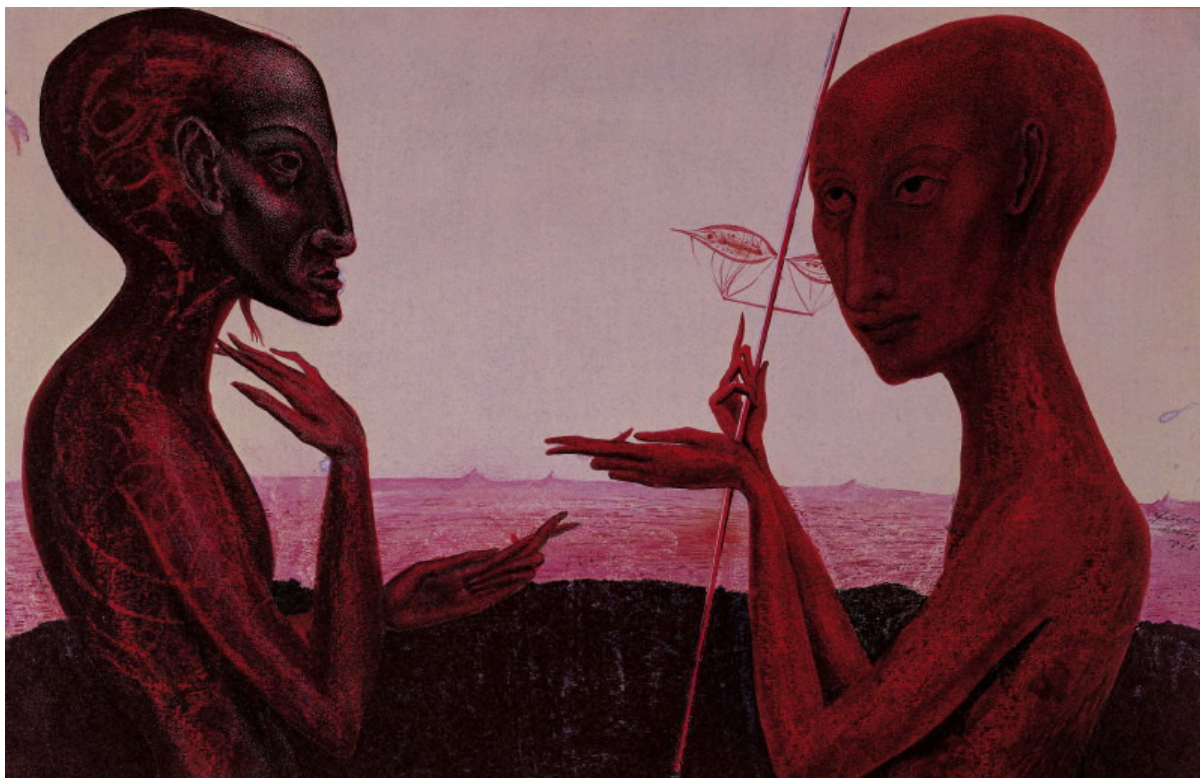


Abb. 73:
Ernst Fuchs, **Zwiesgespräch der Weisen**, (Zyklus „Bikini-Atoll“), 1947, Farbtusche
keine Maßangaben vorhanden, Privatbesitz.



Abb. 74:
Anton Lehmden, **Mahatma Ghandi**, 1948, Zeichnung in violetter Stempelfarbe,
35 x 50 cm.

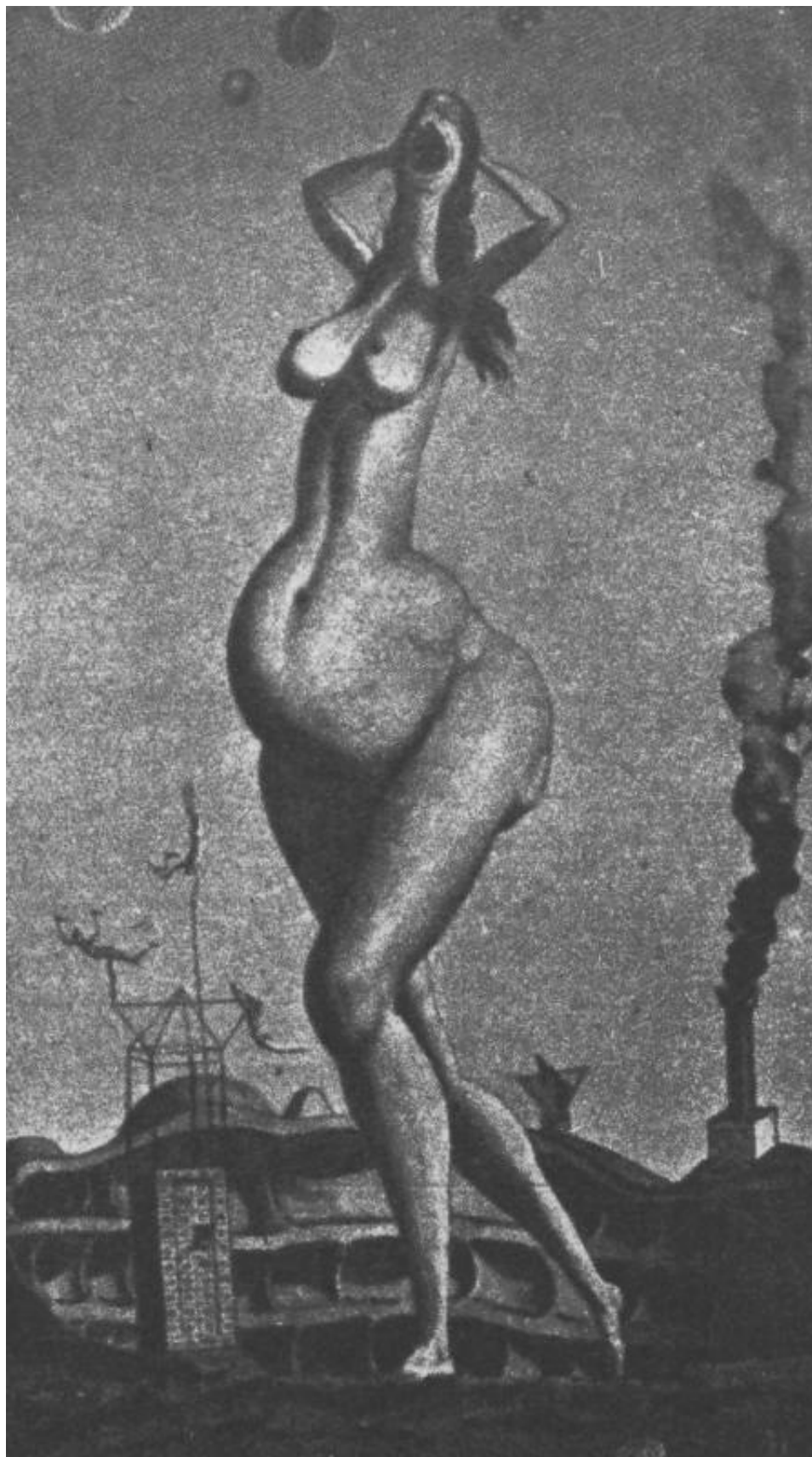


Abb. 75:
Rudolf Hausner, **Anima**, 1947, Tempera-Harzölfarbe auf Hartfaserplatte, 30 x 54 cm,
seit 1948 verschollen.



Abb. 76:
Gustave Moreau, **Galatée**, um 1880, Feder, Gouache auf Papier, 21 x 19 cm,
Musée Gustave Moreau, Paris.



Abb. 77:
Franz Sedlacek, **Insekten und Blüten**, 1935, Öl auf Holz, 30 x 24,5 cm, Privatbesitz Tirol.



Abb. 78:
Ernst Fuchs, **Salome mit dem Haupt des Täufers**, 1948,
20,7 x 14,6 cm, Platte verschollen, weißes Kupferdruckpapier.



Abb. 79:

Ernst Fuchs, **Leda mit dem Schwan**, Radierung und Kaltnadel auf Kupfer, 1948, 14,6 x 20,7 cm, Platte verschollen, weißes bzw. chamois Kupferdruckpapier.



Abb. 80:
Ernst Fuchs, **Eremit**, Radierung auf Zink, 1. Zustand, Dezember 1948, 14 x 30 cm,
Sammlung Unicornus.

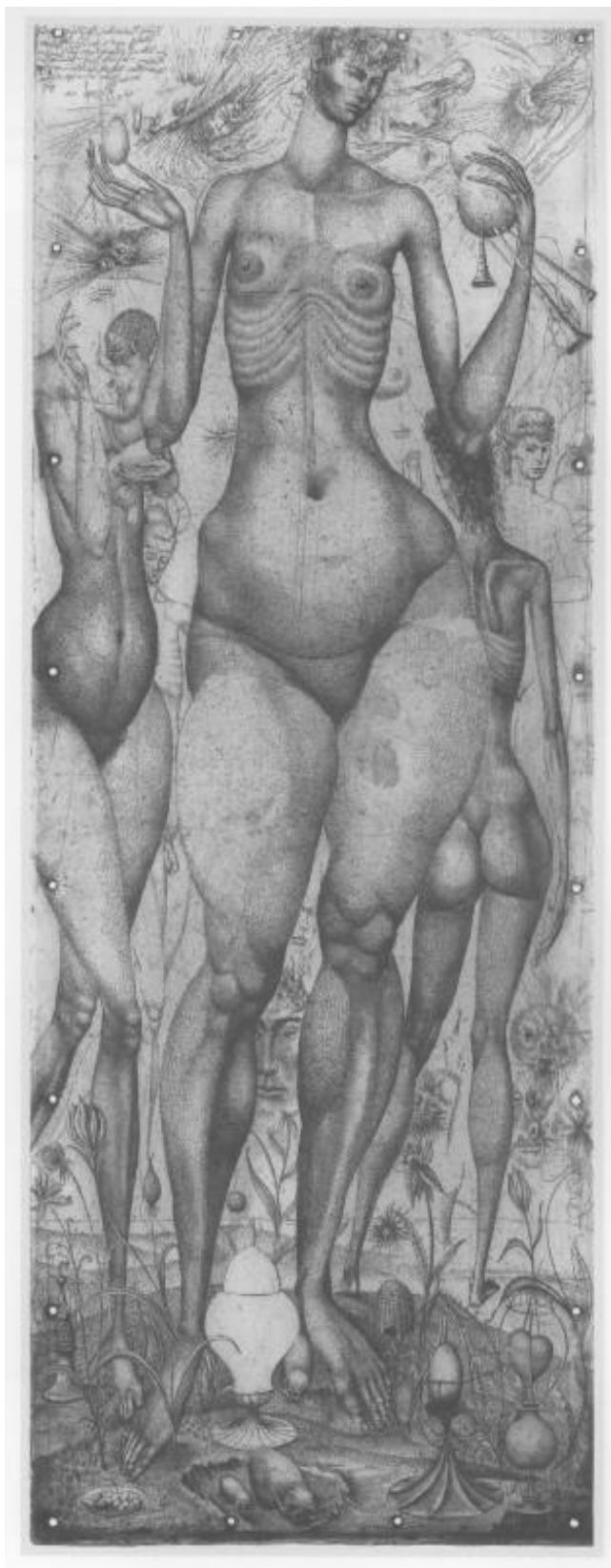


Abb. 81:
Ernst Fuchs, **Maibild**, Mai 1949, Radierung auf Kupfer, 1. Zustand, 27,2 x 73,4 cm,
Sammlung Unicornus.



Abb. 82:
Ernst Fuchs, **Großes Familienbild**, 1948, Mischtechnik auf Holz, 80 x 60 cm,
Industriellenvereinigung, Wien.



Abb. 83:
Ernst Fuchs, **Metamorphose der Kreatur** (Hauptwerk im Zyklus „Metamorphose der Kreatur“), 1949-1950, Bleistiftzeichnung auf weißgrundiertem Packpapier, 98 x 150 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 84:
Ernst Fuchs, **Der Kardinal**, (Zyklus „Metamorphose der Kreatur“), 1949-1950,
Bleistiftzeichnung auf weißgrundiertem Packpapier, 63 x 90 cm, Helo Weis, Wien.

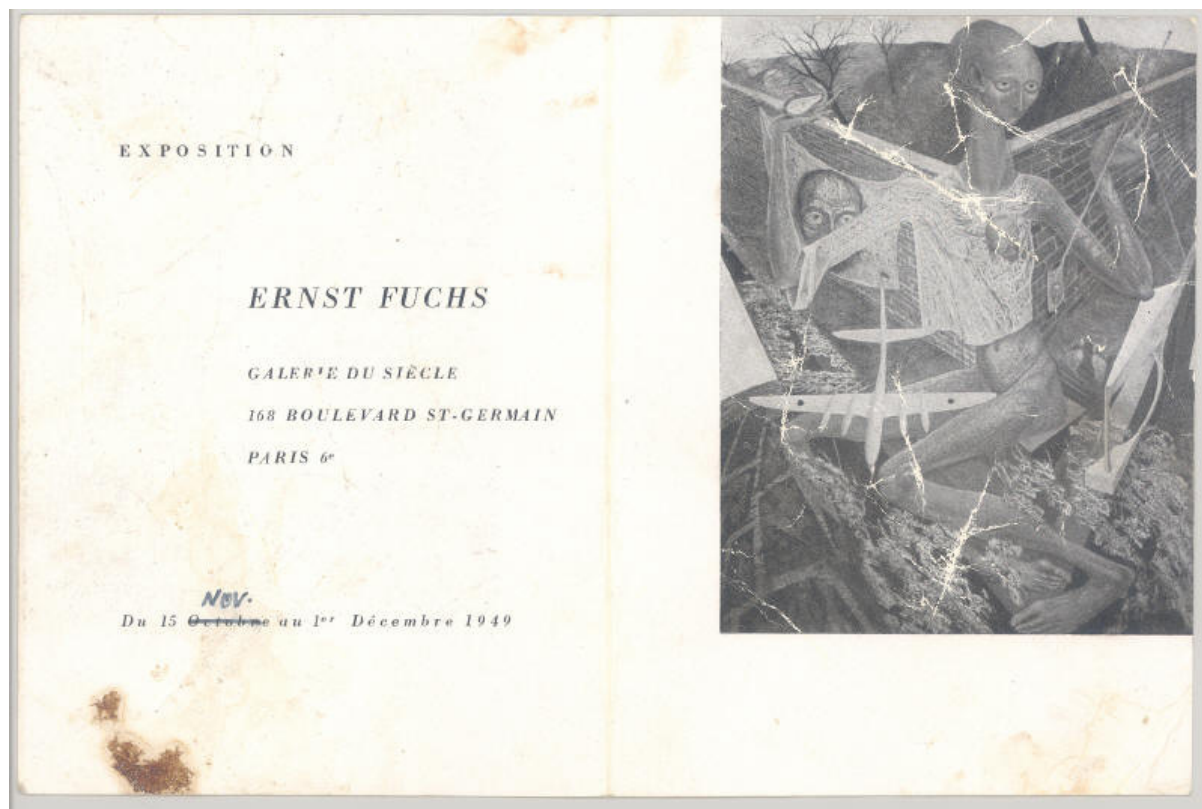


Abb. 85:
Einladung zur Ausstellung in Paris, Galerie du Siècle,
vom 15. November bis 1. Dezember 1949, Ernst Fuchs-Archiv.

MÜNCHNER KABINETT DER GALERIE
WOLFGANG GURLITT IM BLAUEN HAUS
MÜNCHEN - FÜRSTENSTRASSE 16

ERNST FUCHS



ÖLGEMÄLDE - AQUARELLE
ZEICHNUNGEN - RADIERUNGEN

November-Dezember 1950

Abb. 86:
Ausstellung Ernst Fuchs im Münchner Kabinett der Galerie Wolfgang Gurlitt im Blauen Haus in München, November bis Dezember 1950,
Ernst Fuchs-Archiv.

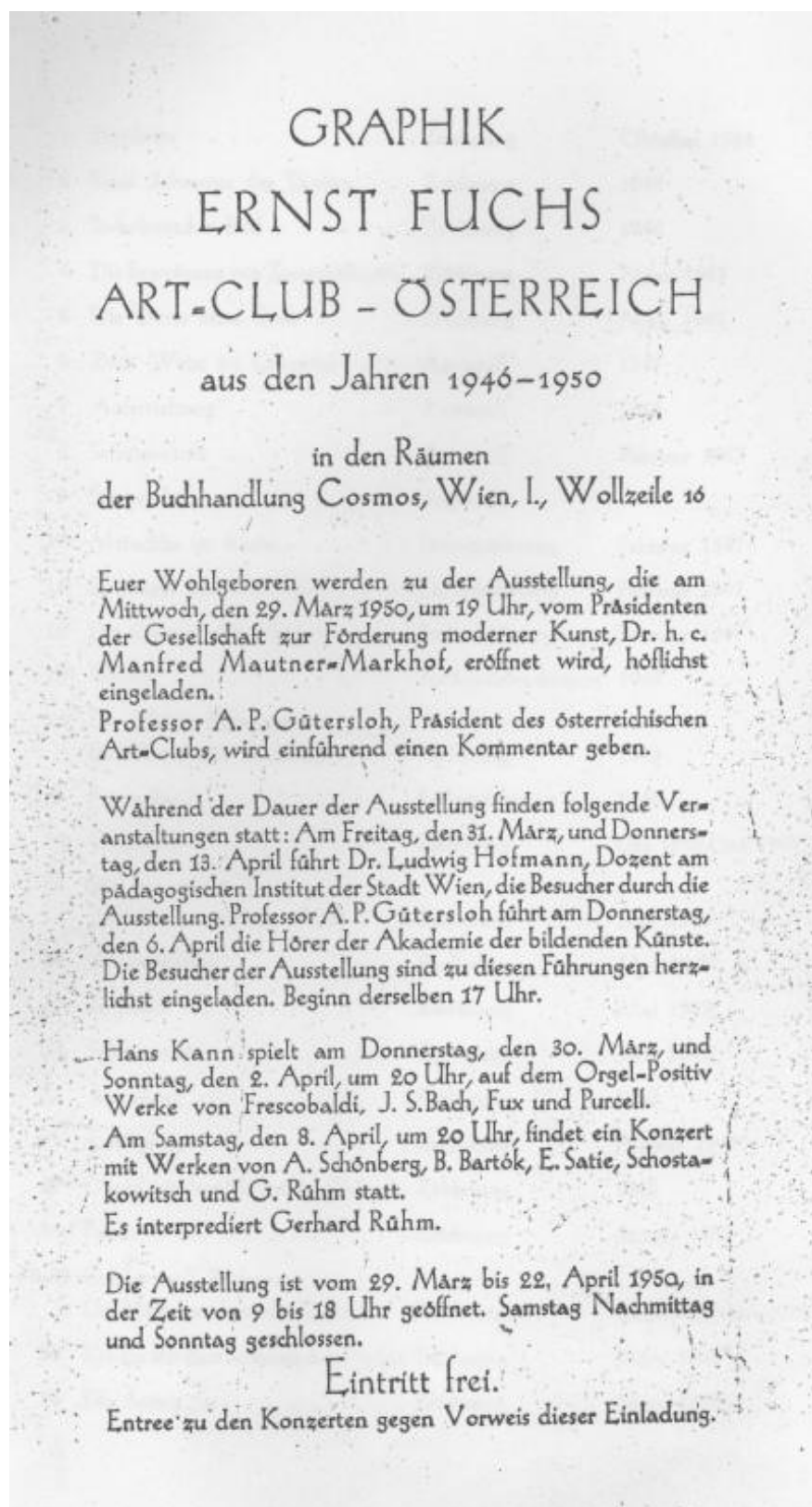


Abb. 87:

Einladung zur Ausstellung von Ernst Fuchs in den Räumen der Buchhandlung Cosmos, 29. März bis 22. April 1950, Ernst Fuchs-Archiv.

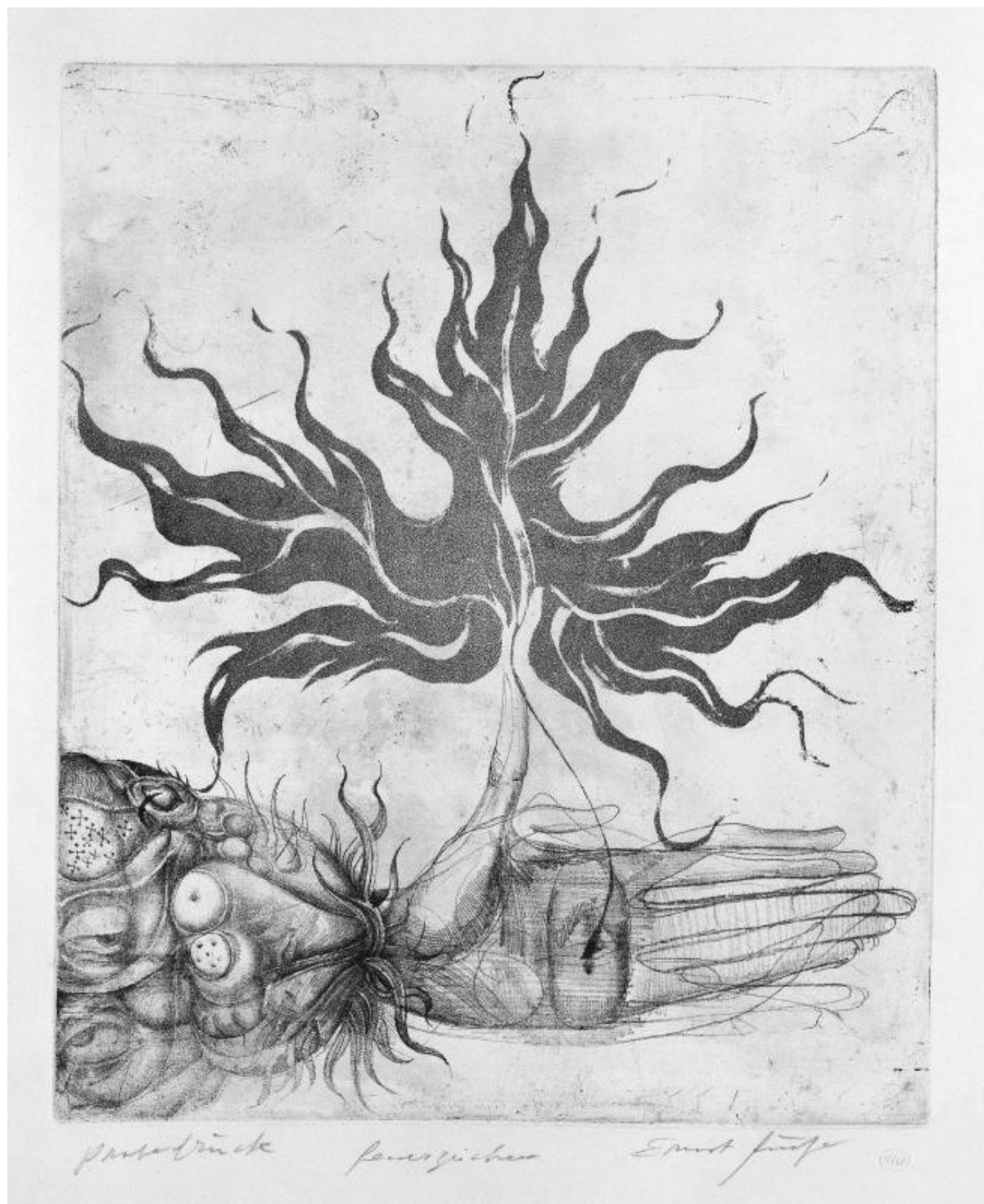


Abb. 88:
 Ernst Fuchs, **Feuerzeichen I** (aus dem Zyklus „Feuerzeichen“), 1950,
 Aquatinta und Vernis Mou auf Messing, 28,8 x 35 cm, Sammlung Unicornus.

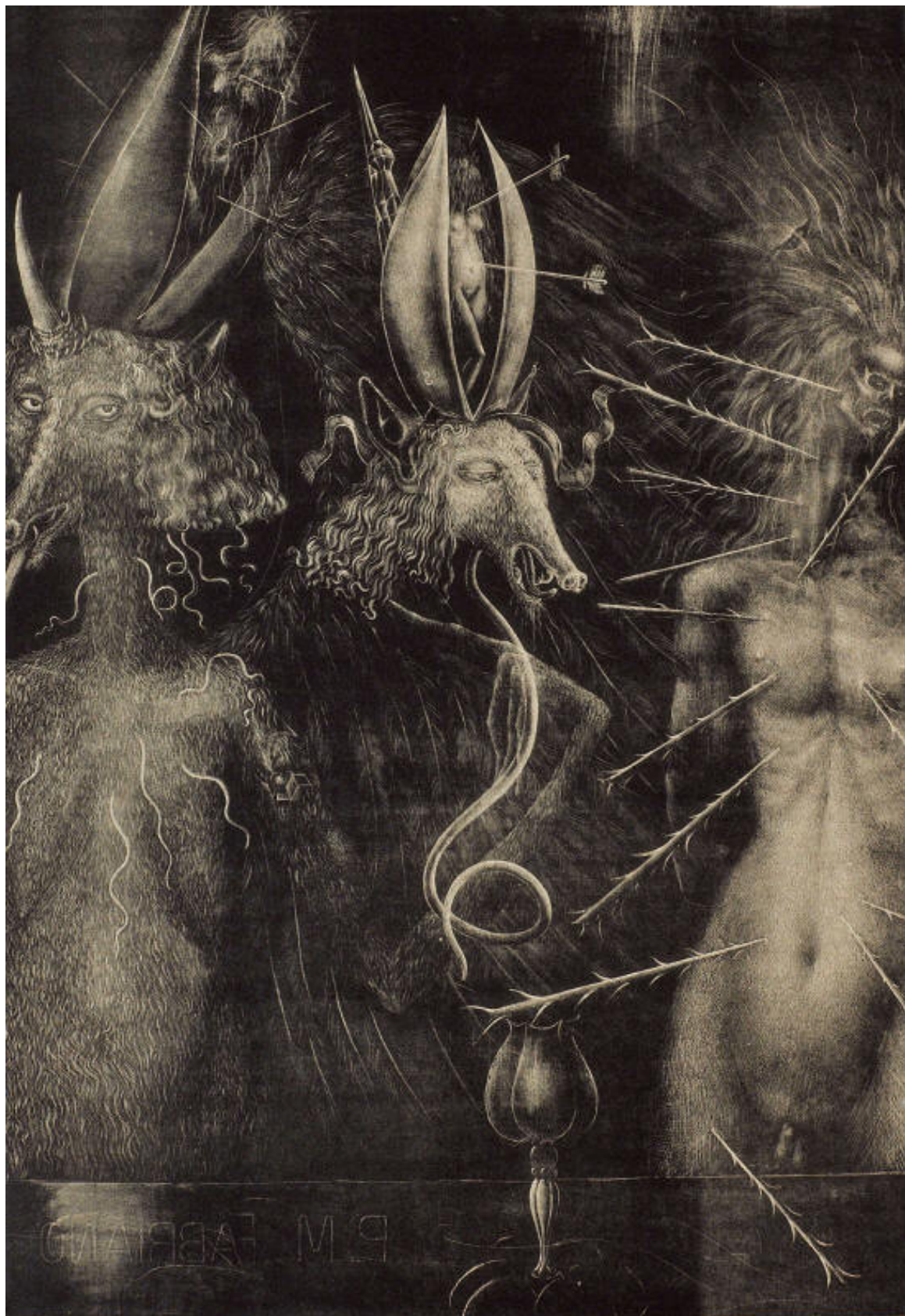


Abb. 89:
Ernst Fuchs, **Die verlorene Marter** (Titelblatt der Mappe „Cave Canem“), 1950,
Lithographie (Schabtechnik), 34,6 x 50 cm.



Abb. 90:
Arnulf Rainer, **Verweigert Eure Geburt**, (Blatt 14 der Mappe „Cave Canem“), 1951,
Lithographie, 51,8 x 32,8 cm, Albertina, Wien.

MAGISTRAT DER STADT WIEN
 im selbständigen Wirtschaftsbereich des Landes
 MAGISTRATS-ABTEILUNG 7

M.Abt. 7 - 1128/51
 Allgemeines Jugendkulturwerk;
 Ausstellung "Die Hundsgruppe".
 Bl/Ba

Wien, am 30. März 1951

B e s c h e i d .

Die gemäß § 6 des Wiener Ausstellungsgesetzes, Stadtgesetz vom 13. Mai 1937, GBl. der Stadt Wien Nr. 26, erstattete Anmeldung der in der mit dem Bescheid vom 21. III. 1951, M.Abt. 35, VII., Museumstraße 5/1/5 als geeignet befundenen Betriebsstätte im Standorte Wien VII., Museumstraße 5, vom 21. März bis 11. April 1951 beabsichtigten Ausstellung "Die Hundsgruppe" des Allgemeinen Jugendkulturwerkes, Wien VII., Museumstraße 5, wird zur Kenntnis genommen.

Für die Durchführung der Ausstellung ist Herr Ernst Fuchs, Wien IX., Porzellangasse 45, Parterre, im Hof, verantwortlich.

Von dem auf Grund des § 7, Abs.(2), des zit. Gesetzes zustehenden Untersagungsrecht wird kein Gebrauch gemacht.

B e g r ü n d u n g :

Der Bescheid ist in den oben bezogenen gesetzlichen Bestimmungen begründet.

Gegen diesen Bescheid steht die binnen zwei Wochen nach Zustellung bei der M.Abt. 7, Wien VIII., Friedrich Schmidt-Platz 5, schriftlich oder telegraphisch einzubringende Berufung offen.

Ergeht an:

- 1.) das allgemeine Jugendkulturwerk, Wien VII., Museumstraße 5, als Partei

In Abschrift an:

- 2.) Herrn Ernst Fuchs, Wien IX., Porzellangasse 45, Parterre, im Hof als verantwortlichen Aussteller,

Abb. 91:
 Erste Seite des Bescheides des Magistrats der Stadt Wien vom 30. März 1951 betreffend die Ausstellung „Die Hundsgruppe“, Ernst Fuchs-Archiv.

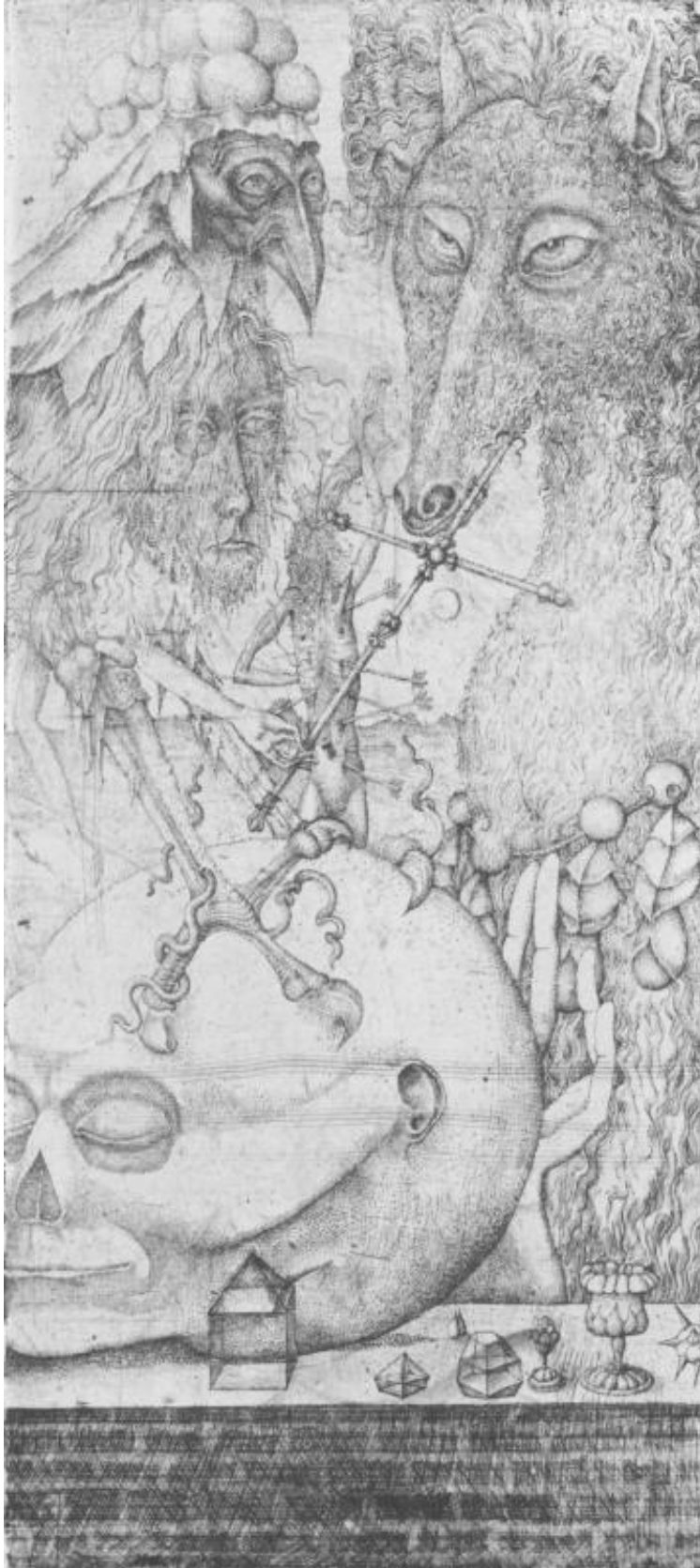


Abb. 92:
Ernst Fuchs, **Im Totenreich** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorn“), 1950,
Radierung auf Kupfer, 9,6 x 21,2 cm.



Abb. 93:
Ernst Fuchs, **Der Künstler und das Einhorn** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1950, 6,2 x 8,2 cm, Radierung auf Kupfer.



Abb. 94:
 Ernst Fuchs, **Die Zeugung des Einhorns** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1951, Radierung auf Kupfer, 14,7 x 29,7 cm.



Abb. 95:
Ernst Fuchs, **Die Taufe des Einhorns** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“),
1951, Radierung auf Messing, 6,4 x 9,5 cm.



Abb. 96:
Ernst Fuchs, **Die Versuchung des Einhorns** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1951, Radierung auf Kupfer, 26,9 x 19,2 cm.

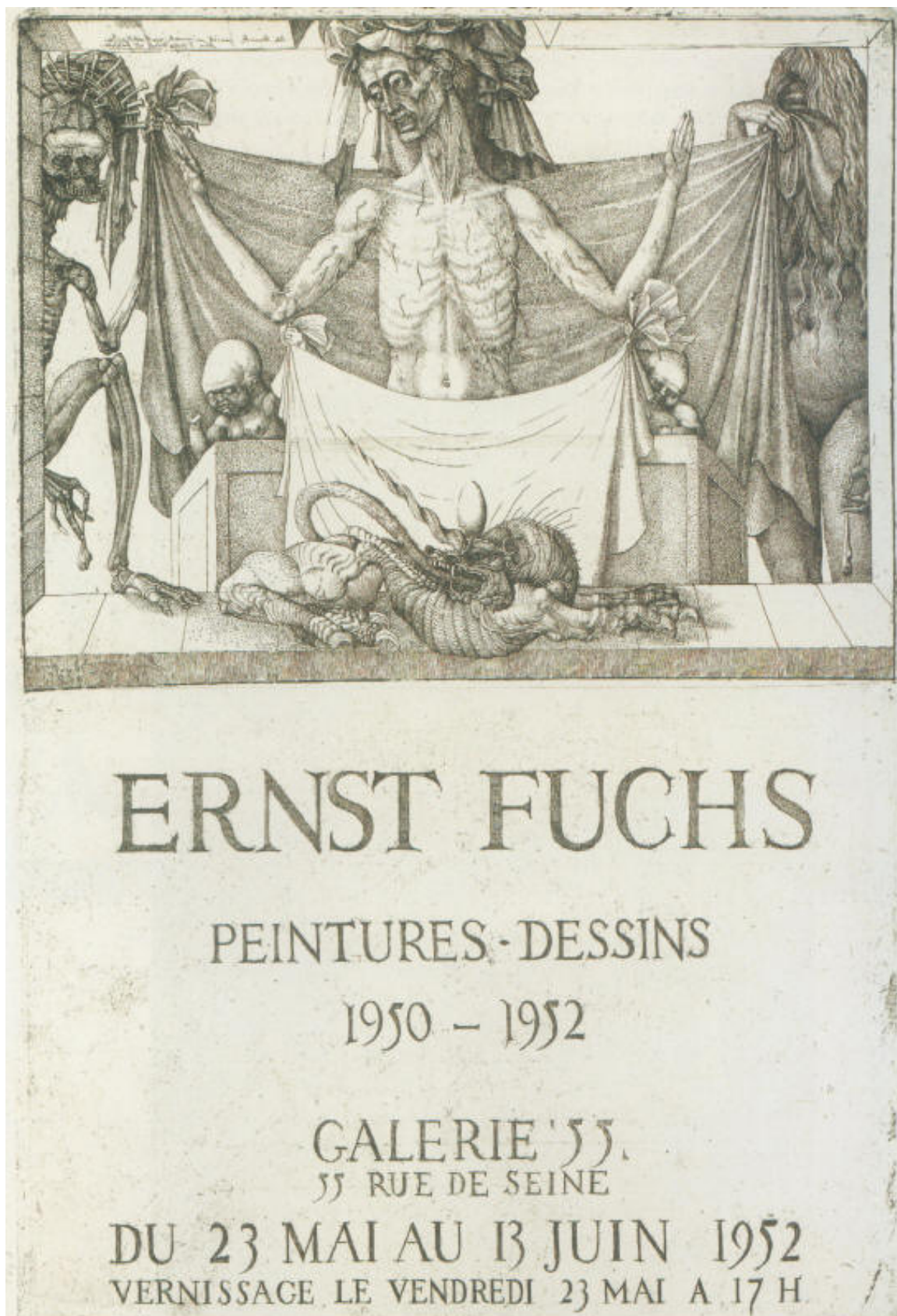


Abb. 97:

Ernst Fuchs, **In Erwartung der Auferstehung** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1952, Radierung auf Kupfer, 21,6 x 31,8 cm.

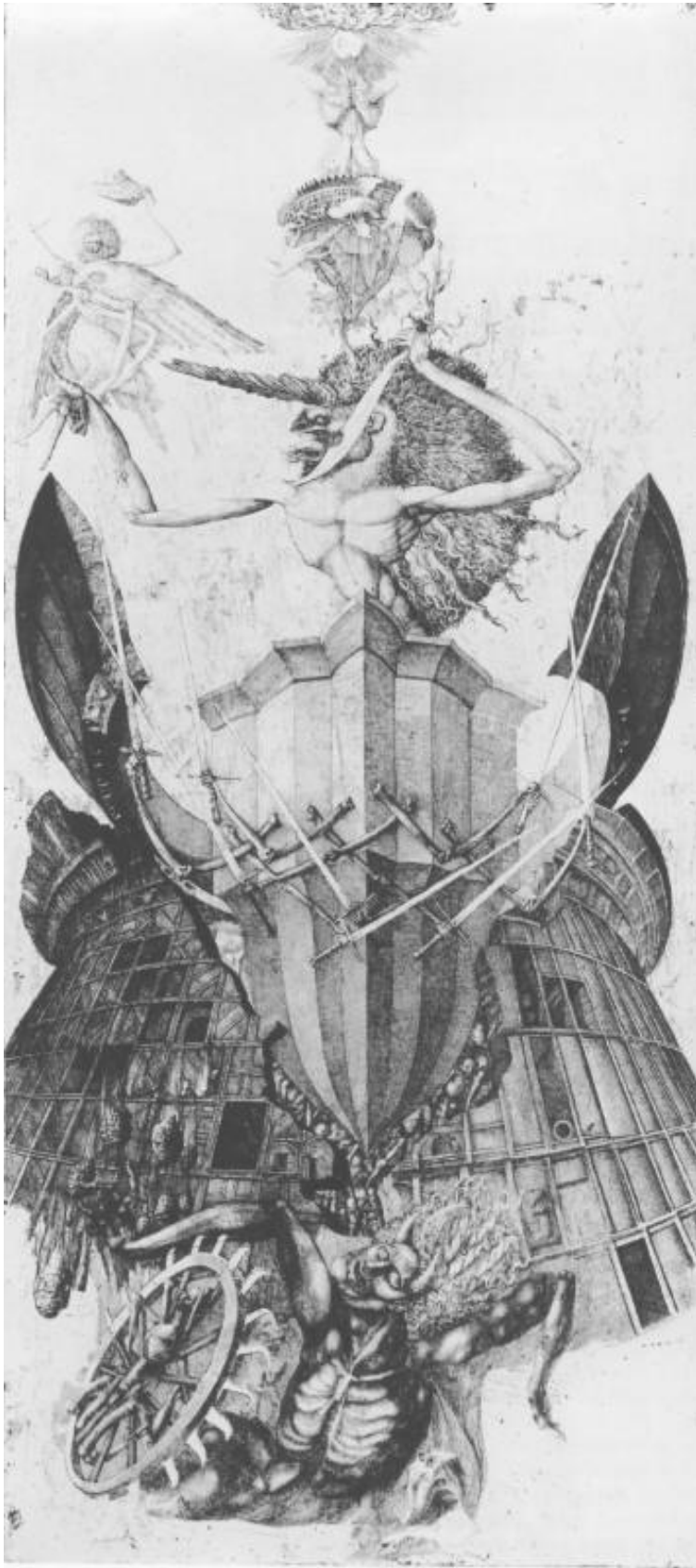


Abb. 98:
Ernst Fuchs, **Der Triumph des Einhorns** (aus dem Zyklus „Die Passion des Einhorns“), 1952, Radierung auf Kupfer, 31,7 x 69,5 cm.

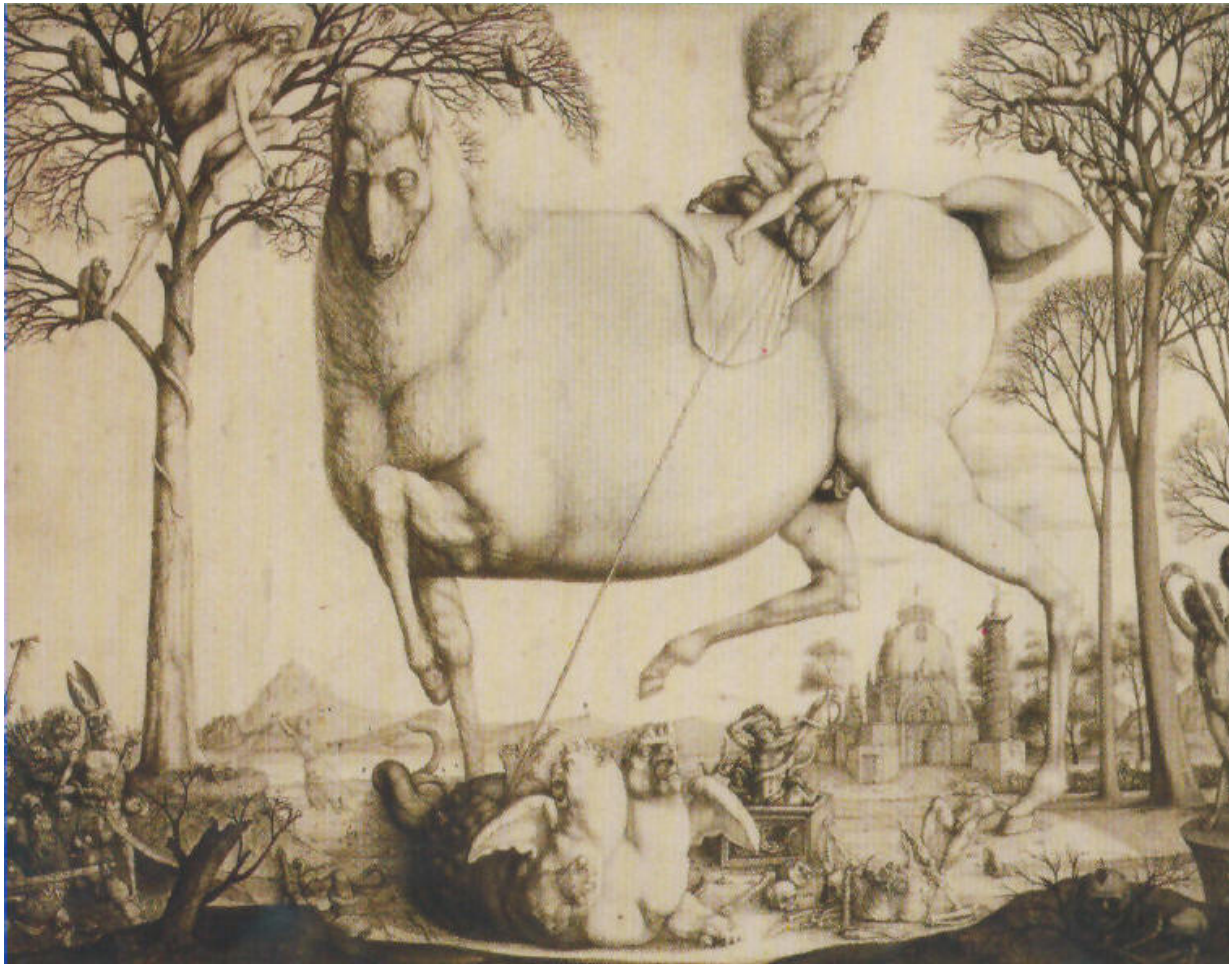


Abb. 99:
Ernst Fuchs, **St. Georg der Drachentöter**, 1955,
Tusche-Pinselzeichnung auf Ingrespapier, 65 x 50 cm, Marc Moyens, USA.



Abb. 100:

Jacques Callot, **Die beiden Pantalone**, 1716, Radierung, 14,3 x 9,1 cm,
Bibliothèque Nationale, Cabinet Estampes, Paris.



Abb. 101:
 Ernst Fuchs, **Der Auferstandene**, 1952-1956, Aquarell, Deckweiß, 40 x 45 cm,
 Ernst Fuchs-Privatstiftung Wien.

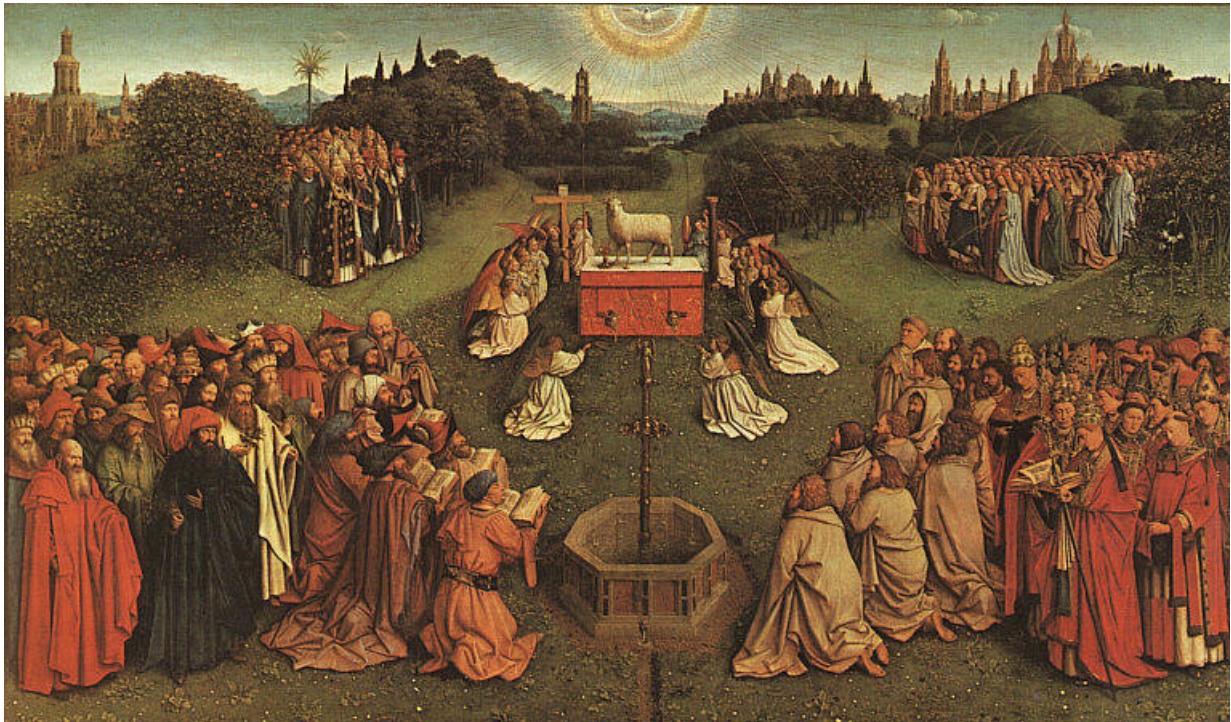


Abb. 102:

Hubert (?) und Jan van Eyck, **Genter Altar**, Unterer Mittelteil „**Die Anbetung des Lammes**“, 1425-1432, Eichenholz, Sint-Baafskathedrale, Gent.



Abb. 103:

Jean Fouquet, **Die thronende Madonna mit dem Christuskind**, rechter Teil des Diptychons von Melun, 1452-1455, Holz, 85,5 x 94,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

3. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Fuchs 2001, S. 292.

Abb. 2: Ernst Fuchs-Archiv, Bildarchiv.

Abb. 3: Ernst Fuchs-Archiv, Bildarchiv.

Abb. 4: Ernst Fuchs-Archiv, Bildarchiv.

Abb. 5: Ernst Fuchs-Archiv, Bildarchiv.

Abb. 6: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 32.

Abb. 7: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 40.

Abb. 8: Ernst Fuchs-Archiv, Bildarchiv.

Abb. 9: Davidson 1992, Abb. 1147.

Abb. 10: Wieczorek 1939, S. 65.

Abb. 11: Kat. Ausst., Berlin 1976/1977, S. 1.

Abb. 12:

URL:<http://worldart.sjsu.edu/4DACTION/HANDLECGI/CTN1?theKW=Jacob+EPSTEIN&RefineSearch=NewSelection>, California State University WorldImages Database, 23. 8. 2008.

Abb. 13: Kieslinger 1939, S. 54.

Abb. 14: Kat. Ausst., Schwerin 2006, S. 77.

Abb. 15: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 29.

Abb. 16: Fotografiert an der Universität Wien von der Verfasserin der Diplomarbeit aus der Zeitschrift „Der Stürmer“, Nr. 15, April 1940, S.1.

Abb. 17: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 31.

Abb. 18: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 39.

Abb. 19: Haider 2003, S. 50.

Abb. 20: Broer 1994, S. 252.

Abb. 21: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 38.

Abb. 22: Fuchs 1977, S. 27.

Abb. 23: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 27.

Abb. 24: Fuchs 2001, o.S.

Abb. 25: Wagner 1967, Abb. 32.

Abb. 26: Hutter 1977, Tafel 25.

Abb. 27: Haider 2003, S. 6.

Abb. 28: Ernst Fuchs-Archiv, Pb 1/1.

Abb. 29: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 89.

- Abb. 30:** URL: <http://www.abcgallery.com/D/dali/dali3.html>, Olga´s Gallery, 8.11.2008.
- Abb. 31:** Ernst Fuchs-Archiv, 2285Brief.
- Abb. 32:** Zeitschrift „Plan“, Heft 7, April 1946, S. 610.
- Abb. 33:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 57.
- Abb. 34:** Haider 2003, S. 187.
- Abb. 35:** Haider 2003, S. 30.
- Abb. 36:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 36.
- Abb. 37:** Schmied 1973, S. 28.
- Abb. 38:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 47.
- Abb. 39:** Mitsch 1974, S. 69.
- Abb. 40:** URL:<http://www.musee-unterlinden.com/CLOITRE/RETABLE/FERME.html>, Bilddatenbank des Museums Unterlinden, 15. 11. 2008.
- Abb. 41:** Kat. Ausst., Unna 1989, S 143.
- Abb. 42:** Weis 1967, S. 36.
- Abb. 43:** Weis 1967, S. 38.
- Abb. 44:** Weis 1967, S. 48.
- Abb. 45:** Weis 1967, S. 44.
- Abb. 46:** Kat. Ausst., Dortmund 1979/Düsseldorf 1980, Abb. 29.
- Abb. 47:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 54.
- Abb. 48:** Warncke 1997, S. 401.
- Abb. 49:** Ernst Fuchs-Archiv, Bildarchiv.
- Abb. 50:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 54.
- Abb. 51:** Haider 2003, S. 72.
- Abb. 52:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 55.
- Abb. 53:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 66.
- Abb. 54:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 61.
- Abb. 55:** Ernst Fuchs-Archiv, PB 41/1.
- Abb. 56:** Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 65.
- Abb. 57:** URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=72>, Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien, 21. 10. 2008.
- Abb. 58:** Haider 2003, S. 85.
- Abb. 59:** Warncke 1997, S. 278.

Abb. 60:

URL:http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/GG_946_HP.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=681, Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums in Wien, 5. 11. 2008.

Abb. 61: URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=94895>,

Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums in Wien, 31.12. 2008.

Abb. 62: URL:<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=832>, Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums in Wien, 31.10.2008.

Abb. 63: URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=537>, Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums in Wien, 31.10.2008.

Abb. 64: Lexikon 1982, S. 75.

Abb. 65: Haider 2003, S. 113.

Abb. 66: Haider 2003, S. 77.

Abb. 67: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 67.

Abb. 68: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 16.

Abb. 69: Ernst Fuchs-Archiv, Bildarchiv.

Abb. 70: Schmied 1970, S.13.

Abb. 71: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 83.

Abb. 72: Kat. Ausst., St. Petersburg 1993, S. 45.

Abb. 73: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 80.

Abb. 74: Habarta 1996, S. 269.

Abb. 75: Schmied 1970, S. 138.

Abb. 76: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 72.

Abb. 77: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 74.

Abb. 78: Weis 1967, S. 55.

Abb. 79: Weis 1967, S. 57.

Abb. 80: Haider 2003, S. 106.

Abb. 81: Haider 2003, S. 137.

Abb. 82: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 74.

Abb. 83: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 99.

Abb. 84: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 100.

Abb. 85: Ernst Fuchs-Archiv, Dok.

Abb. 86: Ernst Fuchs-Archiv, Dok.

Abb. 87: Ernst Fuchs-Archiv, Dok.

Abb. 88: Haider 2003, S 174.

Abb. 89: Weis 1967, S. 72.

Abb. 90: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 127.

Abb. 91: Ernst Fuchs-Archiv, Dok.

Abb. 92: Weis 1967, S. 79.

Abb. 93: Weis 1967, S. 82.

Abb. 94: Weis 1967, S. 83.

Abb. 95: Weis 1967, S. 83.

Abb. 96: Weis 1967, S. 85.

Abb. 97: Haider 2003, S. 211.

Abb. 98: Weis 1967, S. 85.

Abb. 99: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S.114.

Abb. 100: URL:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Callot,+Jacques%3A+Die+beiden+Pantalone>,
Bilddatenbank Zeno, 13. 11. 2008.

Abb. 101: Kat. Ausst., Moskau/Wien 2001, S. 115.

Abb. 102: Dhanens 1980, S. 72.

Abb. 103 :URL: <http://www.kmska.be/Templates/content.aspx?id=202>,
Bilddatenbank Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,16. 11. 2008.

