

*Fantastic Surrealists*  
3.6. – 10.9.2023  
HALLE FÜR KUNST Steiermark  
halle-fuer-kunst.at

(Deutsch / English)

## Fantastic Surrealists

### 3.6. – 10.9.2023

(DE)

Die Ausstellung *Fantastic Surrealists* wirft einen frischen Blick auf das Phantastische und seine verdrängten Welten. Der Phantastische Realismus war neben dem Wiener Aktionismus der wohl bekannteste genuin österreichische Beitrag der letzten Jahrzehnte zum internationalen Kunstgeschehen, die sich beide konträr und aus ganz unterschiedlichen Gründen zur zeitgleich wirkmächtigsten Entwicklung, dem Abstrakten Expressionismus, entwickelten. Um den Phantastischen Realismus wurde es vergleichsweise ruhig, obwohl der Surrealismus und seine diversen nachwirkenden Spielarten gerade nach der letzten Venedig-Biennale wieder gefragt sind. Doch geht es im Phantastischen Realismus und vieler seiner Arbeiten nicht auch um ein mehrdeutiges Sprachspiel, dass das Phantastische nicht im Realismus, sondern eigentlich im Surrealismus liege? Und schließlich, worin liegt das Surreale im Realen, könnte nicht gerade darin der *Missing Link* für eine aktuell gewinnbringende Betrachtung liegen?

In Österreich hat sich innerhalb der jüngeren Kunstgeschichte und über die gesamte Strecke des zwanzigsten Jahrhunderts ein Interesse am Abgründigen, Jenseitigen, Psychologisch-Tiefschürfenden und mitunter Gewaltvollen manifestiert. Am deutlichsten lässt sich dies wohl an der losen Gruppierung der Phantastischen Realisten ablesen, deren Wirkungszeit sich ungefähr auf die 1950er- bis 1980er-Jahre eingrenzen lässt, in denen sie nicht nur den Diskurs der Zeit stark mitprägten, sondern auch viele Schlüsselstellen innerhalb der Kulturinstitutionen des Landes innehatten und auch in zahlreiche Sammlungen

(EN)

The exhibition *Fantastic Surrealists* takes a fresh look at the fantastic and its suppressed worlds. Along with Viennese Actionism, Fantastic Realism was probably the best-known genuinely Austrian contribution to the international art scene in recent decades, both of which developed in contrast to and for very different reasons from the most influential development at the time, Abstract Expressionism. It has been comparatively quiet around Fantastic Realism, although Surrealism and its various after-effects are in demand again, especially after the last Venice Biennale. But where does the surreal lie in the real? But isn't Fantastic Realism and much of its work also about an ambiguous language game, that the fantastic is not in realism, but actually in surrealism? And finally, couldn't this be the missing link for a currently productive consideration?

For large periods in the twentieth century, Austrian art was interested in the unfathomable, the other-worldly, psychological depths, and often also in violence. This can perhaps be most clearly seen in the loose group of fantastic realists, which can be roughly dated from the 1950s to the 1980s, when they were not only highly influential within contemporary discourse but also held a large number of key positions within the country's cultural institutions, while their works entered all of Austria's important collections. Given their dominance at the time, it is surprising that from today's perspective they do not play a more central role in our cultural memory. Many of their works are left to themselves in museum depots and are hardly seen in most presentations of permanent collections. On the other hand, today they

Österreichs Einzug fanden. Mit dieser Vormachtstellung im Hinterkopf verwundert es aus heutiger Sicht, dass sie keine zentralere Rolle innerhalb des kulturellen Gedächtnisses einnehmen. In den meisten Sammlungspräsentationen sind sie inzwischen kaum mehr vertreten und viele Werke fristen in den Depots ihr Dasein. Auf der anderen Seite erfahren sie gerade eine gewisse Renaissance, die sich auch aus dem international neu erwachten Interesse an surrealistischen Strömungen und ihren unterschiedlichen Ausformulierungen erklärt.

Die Zuschreibung des Begriffes Phantastischer Realismus stammte vom Kunstkritiker Johann Muschik, der dies als Unterscheidung und Betonung einer Eigenart der Wiener Strömung im Gegensatz zum internationalen französischen Surrealismus einbrachte. Ihm zu Folge liegt bei den Wiener Phantasten das handwerklich perfektionierte und verstandsmäßig bewusste Malen ohne Abkehr von der Ratio als Spezifikum vor, die „das phantastische Element gebrauchen um ein Wirklichkeitselement zu steigern“. Demgegenüber ist das Interesse für das Unbewusste, die psychischen Automatismen und die ausführende Varianz bei den internationalen Akteur\*innen sehr viel stärker, wobei das Phantastisch-Erotische als inhaltliche Verbindung angesehen wurde.

Der Begriff des Realismus scheint hier doch etwas irreführend gewählt, da er üblicherweise mit einem sozialkritischen, die konkreten Verhältnisse abbildenden politischen Interesse in Zusammenhang gebracht wird, und insofern einer phantasmagorischen Lesart zuwiderläuft. In Anbetracht vieler und besonders früherer Arbeiten der Gruppe und ihres erweiterten Umfeldes bietet sich aktuell eine verstärkte Sichtweise auf die heute wieder vermehrt zu erkennenden surrealistischen Einflüsse an. Die in ihrer Nachwirkung bis heute spürbare Kunstrichtung des Surrealismus hat sich in wesentlich ausgeprägteren

are now seeing something of a renaissance, which can also be explained within the context of a new interest in different forms of surrealist movements.

The attribution of the term Fantastic Realism came from the art critic Johann Muschik, who introduced this as a distinction and emphasis of a peculiarity of the Viennese art movement in contrast to the international French Surrealism. According to him, the Viennese artists were characterized by the perfection of craftsmanship and the consciousness of understanding in painting without turning away from rationality, who “use the fantastic element to heighten an element of reality.” In contrast, the interest in the subconscious, psychic automatism and the executive variance is much stronger among the international actors, whereby the fantastic-erotic was seen as a connection in terms of content.

The term realism seems somewhat misleadingly, since it is usually associated with a socially critical political interest that depicts concrete conditions, and thus runs counter to a phantasmagorical reading. In view of many and especially early works of the group and its extended environment, a stronger view of the surrealist influences that are increasingly recognizable today is currently offered. The art movement of Surrealism, which can still be felt in its aftermath today, has developed in much more pronounced traits internationally, but comparatively not in Austria – rather restrained and shifted in parts, possibly contrary to its central power and expression. This seems all the more paradoxical, although central questions about the psyche, the body, subjectivity and history(s) have been investigated and worked through theoretically and artistically in this country as hardly anywhere else.

In addition to the founders of the Fantastic Realists, Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, and originally also Helmut Leherb, artists who have not yet been seen

Zügen international, jedoch vergleichsweise nicht in Österreich entwickelt – vielmehr eher verhalten und in Teilen verschoben, möglicherweise entgegen seiner zentralen Wirkmacht und Ausprägung. Dies scheint umso paradoxer, wiewohl zentrale Fragestellungen um Psyche, Körper, Subjektivität und Geschichte/n hierzulande wie sonst kaum wo theoretisch wie künstlerisch untersucht wie aufgearbeitet wurden.

Dabei werden neben den Begründern der Phantastischen Realisten, Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden und ursprünglich auch Helmut Leherb, bislang nicht oder nur teils in diesem Zusammenhang wie Umfeld gesehene Künstler\*innen betrachtet. Dass diese Künstler\*innen mitunter eine inhaltlich gegenläufige Haltung und Abgrenzung auszeichnet sei vorausgesetzt, aus einem entsprechenden Abstand wie Interesse heraus lassen sich aber wesentliche Gemeinsamkeiten erkennen, die einem zuletzt wieder gewachsenem Interesse an surrealen, phantasmagorischen Strömungen geschuldet sind, wofür gerade das österreichische Umfeld wie dessen diverse Geschichte ein reiches Anschauungsmaterial bieten.

Einer diesbezüglich aktualisierten Auseinandersetzung einer geläufigen Form unter veränderten, erweiterten Vorzeichen stellt sich dieses etwas quer zur gängigen Rezeption hin ausgelegte Projekt *Fantastic Surrealists*, das sich neben einer Ausstellung auch um ein entsprechend ausgerichtetes Rahmen- und Vermittlungsprogramm bemüht. Die Faszination für Positionen, die nicht zentral im Fokus der aktuellen Kani stehen, ist Teil der programmatischen Ausrichtung der HALLE FÜR KUNST, um deren veränderte Relevanz und Anschlussfähigkeit zu aktuellen Entwicklungen zu zeigen. Möglicherweise kommt es durch die Präsentation zu einem frischen Blick auf ein bislang etwas fixiertes und darin verklärtes Bild einer

in this context, or only in part, are considered. Although these artists are mostly characterized by very different approaches that distinguish them from the fantastic realists, from today's perspective of distance it is possible to recognize important commonalities that are based on the newly emerging interest in surreal, phantasmagorical movements for which particularly the Austrian context and its diverse history offers a rich body of material.

This *Fantastic Surrealists* project is intended to counter habitual art history and to update our view of a well-known artistic genre with new and expanded perspectives, in both the exhibition and also a correspondingly critical program of events as a discursive expansion. The fascination for positions that are not yet or no longer part of contemporary canons is a key element in the programming at HALLE FÜR KUNST. Discovery and rediscovery are central to this exhibition experiment about specifically regional trends in surrealism and its potential significance today. Possibly, the presentation will provide a fresh look at a hitherto somewhat fixed and therein transfigured image of a specifically Austrian history, whose diverse after-effects are not to be underestimated and in which its dialogic interactions between the fantastic, the real and the surreal can also be experienced.

Correspondingly and at the same time, the Croatian artist group TARWUK (founded in New York in 2014) is presented, to whom one can ascribe a similar interest in content. In juxtaposition with this contemporary setting, the HALLE FÜR KUNST Steiermark undertakes the attempt to examine works from this "fantastic" period in terms of their presentness.

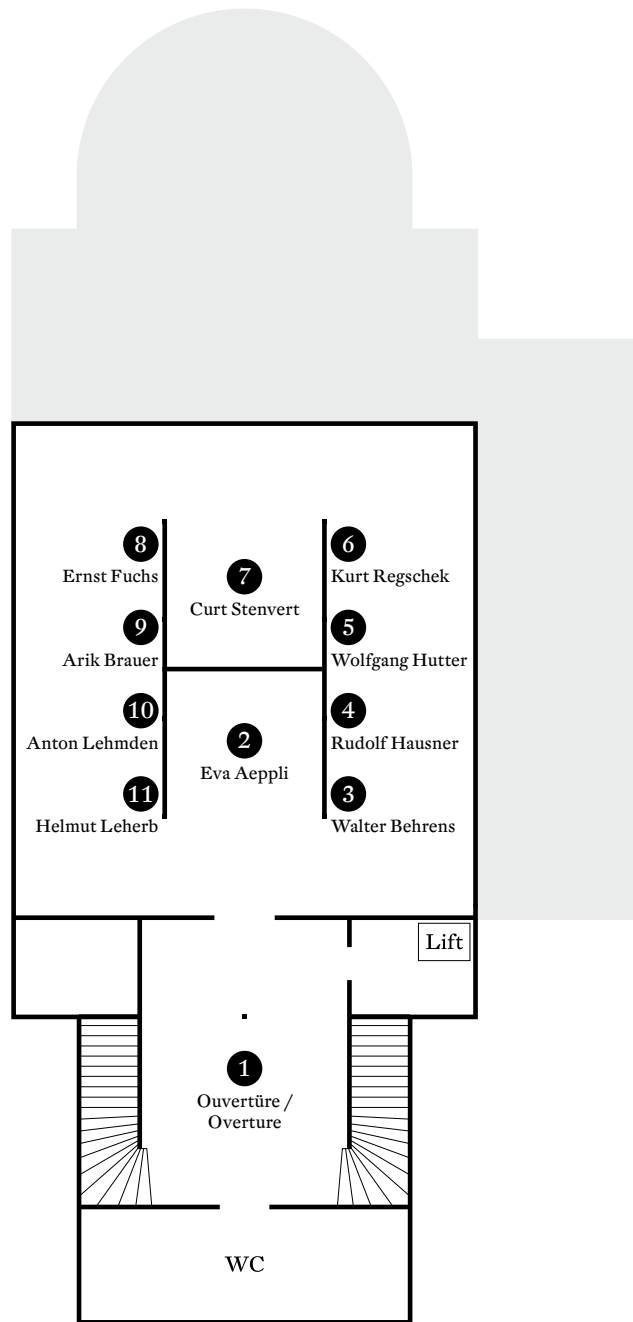
Curated by Sandro Droschl

spezifisch österreichischen Geschichte, deren diverse Nachwirkungen nicht zu unterschätzen sind und auch darin ihre dialogische Wechselwirkungen zwischen dem Phantastischen, dem Realen und dem Surrealen erleben lassen.

Korrespondierend und zeitgleich wird die kroatischen Künstler\*innen-gruppe TARWUK (2014 in New York gegründet) präsentiert, der man ein ähnliches inhaltliches Interesse zuschreiben kann. In der Gegenüberstellung mit dieser zeitgenössischen Setzung unternimmt die HALLE FÜR KUNST Steiermark den Versuch, Werke aus dieser „phantastischen“ Periode auf ihre Gegenwartigkeit hin zu untersuchen.

Kuratiert von Sandro Droschl

Ebene / Level 2



1

Ouvertüre / Overture



*Die Wiener Schule phantastischer Realisten / The Vienna School of Fantastic Realists, 1967*

26:42 Min. / min.  
 Farbe, 16 mm, Lichtton / Color, 16mm, optical sound  
 Idee / Idea: Willi Liwanec  
 Buch, Gestaltung / Screenplay, design: Karl Bednarik  
 Courtesy WSTLA, Filmarchiv media wien, 261

(DE)

(EN)

Im Eingangsbereich der Ausstellung *Fantastic Surrealists* wird direkt deutlich, dass die Kunstwerke nicht vor weißen Wänden und größtmöglicher Neutralität präsentiert werden, sondern die Gestaltung durch kräftige Farbe und Einbauten durchaus vordergründig ist. Neben dem Zyklus *Zauberflöte* (1970/1974) von Wolfgang Hutter ist im ersten vorderen Raum noch das filmische Dokument *Die Wiener Schule phantastischer Realisten* (1967) zu sehen, in dem die Hauptvertreter des Phantastischen Realismus (Helmut Leherb, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Ernst Fuchs, und Arik Brauer) auch als Personen zu Wort kommen und nicht nur mittels ihrer Werke. Der Film stellt alle Maler anhand einiger Arbeiten vor und grenzt sie voneinander ab. Er versucht dabei mit seinen Möglichkeiten das Spiel der Phantasten mitzuspielen und ist mitunter in diesen Versuchen sehr kurzweilig und humorvoll.

In the entrance area to the *Fantastic Surrealists* exhibition it is very clear that these artworks will not be presented on white walls with maximum neutrality, but that the exhibition design makes a striking use of bright color and construction elements. Alongside *The Magic Flute* cycle (1970/1974) by Wolfgang Hutter, this first gallery also presents the film documentation *The Vienna School of Fantastic Realists* (1967), which features the main protagonists of the movement (Helmut Leherb, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Ernst Fuchs, and Arik Brauer) and their works. The film presents each of these painters with several works and shows the differences between them. It takes its own playful and fantastic approach and is entertaining and humorous.

The first work in the exhibition consists of eight sheets from Wolfgang Hutter's *The Magic Flute* cycle, shown on a large table. Hutter is one of the major

(1) Ouvertüre / Overture

Als erste Arbeit in der Ausstellung liegen auf einer großen Tischvitrine acht Blätter aus dem Zyklus *Zauberflöte* von Wolfgang Hutter, der zu einem der Hauptvertreter der Wiener Schule des Phantastischen Realismus zu rechnen ist. Hutter war 1970 ursprünglich damit beauftragt worden für die Oper Graz ein Bühnenbild für Mozarts *Zauberflöte* zu entwerfen. In zwei Aufzügen und insgesamt 14 Bildern erzählt die Oper eine Geschichte entlang den Grenzen von Illusion, Phantasma und Realismus, deren Protagonist\*innen sich auf die wechselvolle und verwirrende Suche nach der Wahrheit und ihren Begebenheiten und Hintergründen machen. Der junge Prinz Tamino wird von der Königin der Nacht ausgesandt, um Prinzessin Pamina zu retten, die vom Fürsten Sarastro entführt wurde. Dabei wird ihm der Vogelfänger Papageno zur Seite gestellt. Gut und Böse kommen durcheinander, bislang verlässlich erscheinende Gefüge und Zusammenhänge erscheinen in neuem Licht. Hutters Interpretation des Vorhangs und Bühnenraumes orientiert sich dabei vor allem an der Darstellung von unterschiedlichen Vegetationen und Architekturen. Da Hutters Sujets vor allem aus Landschaften bestehen, scheint der Auftrag wie geschaffen für ihn. Im ersten Versuch für die Oper Graz wurde der Entwurf 1970 nicht umgesetzt, da bereits zwei der Bühnenentwürfe das Budget in Gänze verschlungen hätten. Hutter hatte sie dann jedoch nur einige wenige Jahre in der Schublade, bis sie schlussendlich als Mappe 1974 veröffentlicht wurde.

Die Inszenierung als Bühne taucht in vielen Arbeiten der gesamten Ausstellung direkt oder indirekt wieder auf und ist daher auch in die Gestaltung der Ausstellung mit aufgenommen worden. Der gesamte Raum hat durch den roten Teppich, die verschiedenen Wandfarben und den umlaufenden Vorhang die Anmutung eines Theatersaals oder Kinos und übt so eine immersive Wirkung auf die

representatives of the Vienna school of Fantastic Realism. In 1970, he was first commissioned to design a stage set for Mozart's *Zauberflöte* (The Magic Flute) for the Opera Graz. In two acts with fourteen scenes, the opera tells a story that balances at the borders between illusion, the fantastic, and realism, with the characters engaged in an eventful and confusing search for truth and its manifestations and hidden depths. The young Prince Tamino is sent by the Queen of the Night to rescue Princess Pamina, who has been abducted by Duke Sarastro. The bird catcher Papageno is to assist Tamino in his task. Good and evil become confused, and hitherto reliable appearances and arrangements are seen in a new light. Hutter's interpretation of the curtain and the stage space is based primarily on the depiction of various forms of vegetation and different kinds of building. As Hutter's subjects in his painting consist mainly of landscapes, this commission seemed perfect for him, but his first designs for Opera Graz in 1970 were not used, as just two of them would have required the entire design budget. For a short while, therefore, these drawings were not made public, before Hutter published them in 1974 as a portfolio.

Compositions featuring stages are seen in many works throughout this exhibition, either in direct or indirect form. The idea of a stage was also used in the exhibition design. With its red carpet, differently colored walls, and the continuous curtain, the whole space looks like a theater or cinema and has an immersive effect on visitors. Games with illusions and the machinery of the imagination are almost as old as art itself. A good example is the dispute between Zeuxis and Parrhasius, as described by Pliny the Elder: "Zeuxis painted some grapes so perfectly luscious and inviting that a flock of birds flew in to pick them and ended up pecking at their image instead. The following day, Parrhasius invited Zeuxis to his studio, where Parrhasius led

Betrachter\*innen aus. Das Spiel mit der Illusion und der Maschinerie der Imagination ist fast so alt wie Kunst selbst. Man könnte zum Beispiel den Streit zwischen Zeuxis und Parrhasius heranziehen, wie er bei Plinius beschrieben ist: „Zeuxis malte im Wettstreit mit Parrhasius so naturgetreue Trauben, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken. Daraufhin stellte Parrhasius seinem Rivalen ein Gemälde vor, auf dem ein leinener Vorhang zu sehen war. Als Zeuxis ungeduldig bat, diesen doch endlich beiseite zu schieben, um das sich vermeintlich dahinter befindliche Bild zu betrachten, hatte Parrhasius den Sieg sicher, da er es geschafft hatte, Zeuxis zu täuschen. Der Vorhang war nämlich gemalt.“<sup>1</sup> Das Spiel mit der Bühne, dem Wirklichen und Künstlichen, dem Realem und dem Gespielten ist spätestens seit Plinius Teil des Wesens der Kunst und findet sich in mannigfaltigen Facetten als Meta-Erzählung, ob man dafür nun Francisco de Goya oder Rene Magritte heranziehen will. Es ist zum Beispiel auch alles andere als ein Zufall, dass in David Lynchs ikonischer Serie *Twin Peaks* ein Raum aus roten Vorhängen existiert, in dem alles möglich zu sein scheint. Sowohl die Zeit wie auch die Handlungen in der realen Welt haben nur bedingt auf ihn Einfluss. Der Raum funktioniert nach ganz eigenen Gesetzmäßigkeiten und ist damit nicht nur eine spannende Metapher für die Kraft des Kinos, sondern auch der Kunst im Allgemeinen. An genau diese Aspekte versucht die Ausstellung in ihrer Zusammenstellung wie Inszenierung anzuknüpfen und unterstreicht so die Allgemeingültigkeit der ausgestellten Kunstwerke.

1 Plinius, *Naturalis Historia*, Kapitel 35/ Vers 64.

his rival to his painting concealed by a curtain. Zeuxis was asked to draw the curtain aside to gaze on his opponent's masterpiece. As he reached for it, Zeuxis realized that the curtain was not a real curtain, but in fact a realistic rendering of one. Zeuxis conceded defeat, for while he was only able to deceive the birds, while Parrhasius had deceived the keen eyes of an artist."<sup>1</sup> Games with stages, the actual and the artificial, and the real and the performed have been key elements in art since Pliny's days, and are found in manifold ways as a meta-narrative, be this in the work of Francisco de Goya or Rene Magritte. It is not at all a question of chance, for example, that in David Lynch's iconic series *Twin Peaks* there is a room with red curtains in which anything seems to be possible. Both time and actions taken from the real world have only limited effect here. This room operates according to its own rules, and is thus a fascinating metaphor not merely for the power of cinema but also for art in general. By being presented like a performance, this exhibition wishes to be part of this tradition, while thereby also underscoring the universal relevance of the art on show.

1 Pliny, *Naturalis Historia*, chapter 35, verse 64.

## Eva Aeppli



*Bella*, 1970

Figur in Samtkleid mit Holzstuhl / Figure in a velvet dress with a wooden chair

126 × 52 × 136 cm

Figur / Figure: 210 × 47 × 28 cm

Stuhl / Chair: 93 × 44 × 50 cm

Courtesy / Foto / photo © mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals / formerly Sammlung Hahn, Köln / Cologne, erworben / acquired 1978

(DE)

(EN)

Die 2015 verstorbene Eva Aeppli hinterließ der Nachwelt ein vielschichtiges Werk, das über die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden ist und Figuren in verschiedenen medialen Ausfertigungen ins Zentrum rückt. Die dünnen Figuren, denen oft wenig Individuelles anhaftet, bildete sie mit Kohle auf Papier, mit Öl auf Leinwand oder stickte sie mit Garn und Wolle auf Seide. Seit der frühen Phase des Werkes entwickelte sie aber auch parallel Skulpturen aus Stoff, die sie in Gruppen als auch Installationen zeigte. Die ausgestellte Arbeit *Bella* (1970) war zunächst Teil einer solchen Gruppe aus 30 Figuren, die 1970/71 in Frankreich, der Schweiz

Eva Aeppli, who died in 2015, left a multi-layered oeuvre that was produced throughout the second half of the twentieth century and focuses on figures in various media. Aeppli made her thin figures, which often lack individuality, with charcoal on paper, oil on canvas, or she embroidered them with cotton or woolen thread on silk. Since the early phase of her work, she also made fabric sculptures, which she showed in groups and as installations. The work presented here, *Bella* (1970), was originally part of a group of thirty figures, exhibited in 1970 and 1971 in France, Switzerland, and Germany. Part of the group was then used in the tree-high

(2) Eva Aeppli

### Wolfgang Hutter

*Der Bühnenvorhang / The Stage Curtain*, 1974

*Das Gefängnis der Pamina / Pamina's Prison*, 1970

*Der Papagenowald / Papageno's Forest*, 1970  
*Der Wald des Tempelbezirkes / The Temple Grove Forest*, 1974

*Der Tempelbezirk / The Temple Grove*, 1974

*Der nächtliche Tempelbezirk / The Temple Grove at Night*, 1974

*Das Rosenbett der Pamina / Pamina's Rose Bed*, 1970

*Der Feuerturm und der Wasserturm / The Fire Tower and the Water Tower*, 1970

Alle Arbeiten / All works:

Aus dem Zyklus / From the cycle *Zauberflöte / The Magic Flute*

Serigrafie / Screen print

50 × 60 cm

Rahmenmaße / Frame: 60 × 67 cm

Courtesy Neue Galerie Graz am Universalmuseum

Joanneum, Schenkung Sammlung Suschnigg /

Collection Suschnigg gift

(1) Ouvertüre / Overture

### *Die Wiener Schule phantastischer Realisten / The Vienna School of Fantastic Realists*, 1967

26:42 Min. / min.

Farbe, 16 mm, Lichtton / Color, 16mm, optical sound

Idee / Idea: Willi Liwanec

Buch, Gestaltung / Screenplay, design: Karl

Bednarik

Courtesy WSTLA, Filmarchiv media wien, 261

und Deutschland gezeigt wurde. Ein Teil der Gruppe ist in die baumhohe Kollektivplastik *Le Cyclop* (1969–94), eingegangen, die u. a. von ihrem ersten Mann Jean Tinguely in einem Wald bei Milly-la-Forêt südlich von Paris initiiert wurde.

Thematisch kreisen die Arbeiten um düstere Themen, wie den Tod und existenzielle menschliche Krisen im Allgemeinen, nehmen aber auch Bezug auf konkrete politische Ereignisse wie die Schrecken des Krieges und das Töten im industriellen Maßstab während der Shoah. Die Künstlerin zählt selbst nicht zu den Phantastischen Realisten, ist aber eine Zeitgenossin, die einen Arbeitsansatz verfolgt, der eine gemeinsame Betrachtung lohnenswert macht. Ihre Arbeiten kreisen thematisch weder um das Religiöse noch das Mystische im weiteren Sinne, es lässt sich aber über Fragestellungen um existenzielle Krisen ein Zusammenhang herstellen. Der psychologische Abgrund, der das Individuum im Krieg und in seinen Folgen erfasst hat, findet sich gleichermaßen bei Aeppli wie auch bei den Phantasten. Der Umgang damit ist zwar nicht gleich, aber eben doch vergleichbar. Im Gegensatz zu den internationalen Surrealisten zielen die Phantasten nicht nur auf eine theoretische Bild- und Abbild-Debatte, die sich mittels der Malerei erzeugen lässt, sondern schauen gerade in der frühen Nachkriegszeit auf weltliche Umstände, die aus den Fugen geraten zu sein scheinen und damit auch ins Absurde oder Groteske gekippt sind. Jenes Welttheater findet sich in einer etwas düsteren Spielform dann auch bei Aeppli. Die einzelnen und isolierten Figuren in schmaler und ausgemergelt wirkender Ausführung bedienen sich einer Formsprache, die die Betrachter\*innen beispielweise an Giacometti denken lassen kann, aber eben auch eine künstlerische Eigenständigkeit erreichen, die sie auch aus heutiger Sicht interessant macht. Ihr Freund und Künstlerkollege Daniel Spoerri beschreibt die Künstlerin und

collective sculpture *Le Cyclop* (1969–94), which was initiated by Aeppli's first husband Jean Tinguely and others in a forest near Milly-la-Forêt south of Paris.

Thematically these works address large somber themes such as death and existential human crises, but they also refer to political events like the horrors of war and the industrialized murder of the Shoah. Aeppli is not seen as a member of the Fantastic Realists, but she is a contemporary of them whose approach to art permits viewing her work in this context. Her works do not address religious or mythical themes in general, but rather connects with them via questions regarding existential crises. The psychological depths that take hold of the individual in wartime and as a consequence of war are seen in both Aeppli's work and in the work of the Fantastic Realists. Their approaches are not identical, but certainly comparable. Unlike the international surrealists, the Fantastic Realists are not only aiming for a theoretical debate on the nature of the picture as a depiction of reality, brought about by painting, but also look specifically at the state of the world in the early postwar years, when everything seems to be out of joint and thus also absurd and grotesque. This world theater is also seen in a dark form in the work of Aeppli. Her lone and isolated thin figures look starved, with formal idioms that may remind observers of the work of Giacometti, but they also have their own artistic autonomy that makes them of interest to us today. Aeppli's friend and artist colleague Daniel Spoerri describes the artist and her work as follows: "Eva Aeppli is the most consistent, unswerving, and loud artist I have ever met, and this includes not just women artists but also men. Guided only by her own magnetic needle, she was able to begin to paint in 1960, in a context where no one was painting (any longer). [...] In her oeuvre, particularly since she has begun to cast fabric figures in metal, she gains an independence that is unique in sculpture today."<sup>1</sup>

ihre Arbeit wie folgt: „Eva Aeppli ist die konsequenteste, unbeirrbarste und lauteste Künstlerin, die ich je kennenlernt habe, und wenn ich Künstlerin sage, so meine ich nicht nur Frauen, sondern alle Künstler. Nur von ihrer Magnetnadel geführt, konnte sie es sich leisten 1960 zu malen anzufangen, und zwar in einem Milieu, wo niemand (mehr) malte. [...] In ihrem Œuvre, gerade seit sie ihre Stofffiguren in Metall gießen lässt, erreicht sie eine Eigenständigkeit, die in der heutigen Bildhauerei einzigartig ist.“<sup>1</sup>

Eine ähnliche Problematik in Bezug auf die Figuration in der Malerei haben die Phantasten zumindest auch angetroffen. Wobei zu ihrer Anfangszeit die abstrakte Malerei noch eine starke Vormachtstellung hatte.

Die Arbeit von Eva Aeppli hat in der jüngeren Rezeptionsgeschichte mit der Teilnahme an *The Uncanny* von Mike Kelly einen spannenden Moment erlebt. Der US-amerikanische Künstler trug für sein Projekt an der Tate Liverpool und dem mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (beide 2004) Kunstwerke, Archivalien und Objekte aus der Popkultur zusammen, die das Unheimliche in sich tragen. Nach dem Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud, ist „das Unheimliche“ keine rein ästhetische Kategorie, sondern „eine verborgene, vertraute Sache, die unterdrückt wurde und dann wiederauftauchte.“

In einem ähnlichen Sinne lassen sich die Arbeiten von Eva Aeppli im Kontext der Ausstellung verstehen, und so lässt sich auch eine inhaltliche Brücke zur Wiener Schule des Phantastischen Realismus schlagen.

1 Daniel Spoerri, „Eva Aeppli“, in: *Eva Aeppli. Bilder 1960–1964*, Ausst.-Kat. Galerie Littmann, Basel 1985.

The Fantastic Realists also faced a similar problem concerning figuration in painting, even if in the beginning abstract painting was still at the forefront of their work.

In more recent reception, the work of Eva Aeppli was featured in an exciting manner in Mike Kelly's *The Uncanny*. For this project at Tate Liverpool and at mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (both 2004), the US-American artist brought together objects from popular culture that had elements of the uncanny. According to the founder of psychoanalysis, Sigmund Freud, the “uncanny” is not a merely aesthetic category, but a hidden and familiar thing that has been repressed and then re-emerges.

The works of Eva Aeppli can be seen in a similar sense within the context of this exhibition, and this also creates a bridge to the Vienna school of Fantastic Realism.

1 Daniel Spoerri, „Eva Aeppli“, in: *Eva Aeppli. Bilder 1960–1964*, exh. cat. Galerie Littmann, Basel 1985.

3

## Walter Behrens



*Verstand und Gefühl (Ewigkeit und Zeit)*,  
1947–48

Öl auf Hartfaserplatte / Oil on fiberboard  
39,4 × 67 cm  
Rahmenmaße / Frame: 50,5 × 78,5 × 5 cm  
Courtesy Österreichische Galerie Belvedere,  
Wien / Vienna  
Foto / Photo: Belvedere, Wien / Vienna

(DE)

Als Sohn deutscher Eltern stieß Walter Behrens erst relativ spät zu seinen Wegbegleitern. Einen Teil seines Studiums absolvierte Behrens an der Hamburger Kunstgewerbeschule. Nach dem Krieg, welchen er im Militärdienst verbrachte, absolvierte er zwei weitere Semester an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Carl Fahringer. Behrens wurde Mitglied des Art Club, aus dem heraus sich auch die Wiener Schule des Phantastischen Realismus gründete, obwohl der Name der Gruppe erst einige Jahre später entstand.

Obwohl seine Arbeit klar und geradezu exemplarisch der Strömung zugeordnet werden kann und er oftmals als eines der Gründungsmitglieder der Gruppe genannt wird, waren seine Arbeiten nicht in den wichtigen Ausstellungen der Schule vertreten, und er blieb damit auch eher abseits vom größeren internationalen Erfolg der Gruppe.

In *Verstand und Gefühl (Ewigkeit und Zeit)* (1947–48) schauen wir als

(3) Walter Behrens

(EN)

As the son of German parents, Walter Behrens joined his fellow Austrian artists relatively late. He first studied at the Hamburg School of Applied Arts, and then, after his military service during the war, he did two further semesters at the Vienna Academy of Fine Arts in the class of Carl Fahringer. Behrens joined the Art Club, from which the Vienna school of Fantastic Realism emerged, although the group's name was only coined some years later.

Behrens's work is very typical of the Fantastic Realism movement, and he is often named as a founder member of the group, but nonetheless his works were not included in the group's major exhibitions and he remained somewhat detached from their international success.

In *Verstand und Gefühl (Ewigkeit und Zeit)* (Intellect and Emotion [Eternity and Time]) (1947–48) we gaze from the front into an interior space characterized by a floor, walls, and a window. This room

Betrachter\*innen frontal in einen Innenraum, der durch Boden, Wände und ein Fenster gekennzeichnet ist. Der Raum selbst mutet jedoch eher wie eine Wüstenlandschaft bei Nacht an. Die Wände gleichen einem leicht wolkenverhangenen Himmel, wobei die Perspektive durch die eine Wolke leicht aufgebrochen wird, die durchs Fenster hinein zu ziehen scheint. Trotzdem verdichtet sich die Idee eines nahezu bühnenbildhaften Innenraums, wenn man den abblätternen Putz oben rechts im Hintergrund betrachtet oder das Stück Mauerwerk, welches die Seitenkante des Fensters freigibt. Unterhalb des Fensters befindet sich außerdem eine Steckdose, die zu einem zweiten spannenden und humorvollen Aspekt des Bildes überleitet. Zum einen fällt durch das Fenster natürliches Licht ein und zum anderen wird der Raum auch mittels einer Glühbirne erleuchtet, welche an einem Kabel von der Decke hängend im Zentrum des Bildes prangt. Das Natürliche und Künstliche stehen hier in einer merkwürdigen Verschränkung beieinander.

In Behrens' Arbeit lässt sich in jedem Fall noch eine starke Anleihe an Bildkonstruktionen festmachen, wie man sie vom internationalen Surrealismus und vor allem von Max Ernst oder Salvador Dali zu kennen glaubt. Jedoch lässt sich auf den zweiten Blick eben auch feststellen, wie anders und viel detaillierter die meisten Bildpartien ausgearbeitet sind. Beim vorliegenden Bild lässt sich das zum Beispiel an der genauen Ausführung des Gerölls und des Wüstenbodens erkennen.

Das Thema der Zeit beziehungsweise der Ewigkeit als ihr theoretisches Gegenstück lässt sich ohne weiteres auch in den ikonischen Arbeiten Dalis antreffen. Behrens führt das Thema aber sehr viel näher an der christlichen Ikonographie und dem Topos des Paradieses aus. Neben den beiden halbtransparenten menschlichen Figuren, die wie eine bizarre Darstellung von Adam und Eva anmuten – der Kopf

(3) Walter Behrens

looks like a desert landscape by night. The walls are like a sky with a few clouds, while the perspective is slightly distorted by one of the clouds seeming to come into the room through the window. The overall impression is of an interior stage set, with peeling plasterwork in the background at the top right and a piece of wall on one side of the window. Beneath the window there is also an electricity socket that takes us to a second intriguing and also humorous aspect of this picture. On the one hand natural light enters through the window, while on the other the room is illuminated by a light bulb hanging from the ceiling on a cable right in the middle of the image. Natural and the artificial strangely cohabit here.

The work of Behrens certainly seems to display strong influence from the compositions of international surrealism, above all Max Ernst and Salvador Dali. And yet a closer look shows that most aspects of Behrens's works are different, and executed in far more detail. In the work on show here, this can be noted in the very precise depiction of the rubble and the desert ground.

The theme of time, or eternity as its theoretical counterpart, can also be seen in Dali's iconic works. But Behrens places this theme much closer to Christian iconography and the topos of paradise. We see two semi-transparent human figures, like a bizarre depiction of Adam and Eve, even if the man's head is replaced by a smoking chimney top, and also a notable line of text at the top of the picture. This can all be seen as a complex reference to the history of painting and its long Christian tradition. While Dali's work is based on insights of modern science such as Einstein's theory of relativity and the phantasms that this can reflect, the sphere of reference for Behrens is rather artists like Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo, and Peter Paul Rubens. Here one can agree with the art critic Johann Muschik, who coined the term Fantastic Realism, when he said that



des Mannes wurde durch einen rauchenden Fabrikschornstein ersetzt –, so gilt es auch das Textband am oberen Bildrand zu beachten. Auch in diesem Punkt lässt sich eher die komplexe Miteinbeziehung der Malereigeschichte in ihrer gesamten christlichen Tradition lesen. Während Dali wohl auf moderne Erkenntnisse der Wissenschaft wie Einsteins' Relativitätstheorie und darin sich spiegelnden Phantasmagorien aufbaut, so ist der Bezugskosmos von Behrens eher bei Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo oder Peter Paul Rubens zu suchen. Mit Kunstkritiker Johann Muschik, der im übrigen auch den Begriff der Phantastischen Realisten prägte, könnte man sagen: „Phantastische Malerei in Österreich hat sehr alte Wurzeln.“<sup>1</sup> Muschik entwickelte seine Überlegungen hin zu einer eigenständigen regionalspezifischen phantastischen Malerei mit verschiedenen Zwischenschritten vom Donaustil im Übergang von Spätgotik zu Renaissance über Barock und Romantik bis in die damalige Gegenwart.

1 Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Wien 1974, S. 57.

“Fantastic painting in Austria has very old roots.”<sup>1</sup> Muschik's line of thought leading to an independent and regionally specific fantastic genre followed a series of steps from the Danube style with the transition from late Gothic to the Renaissance, and then via the Baroque and Romanticism up to his own present day.

1 Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Vienna 1974, p. 57.

Walter Behrens  
\*1911 Las Palmas, †1999 in Wien

Solo (u.a.): Galerie Basilisk, Wien (1970)

(3) Walter Behrens

Walter Behrens  
\*1911 Las Palmas, †1999 Vienna

Solo (et al.): Galerie Basilisk, Vienna (1970)

4

## Rudolf Hausner



*Der Abend*, 1960

Tempera, Harzölfarbe auf Papier auf Holz /  
Tempera, resin paint on paper on wood  
52 × 92 cm  
Rahmenmaße / Frame: 57,3 × 97,3 × 4,5 cm  
(Acrylglas / acrylic glass)  
Courtesy / Foto / photo © mumok – Museum  
moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe  
der / on loan from the Artothek des Bundes seit /  
since 1962

(DE)

Rudolf Hausner ist als eine der zentralen Figuren der Wiener Schule des Phantastischen Realismus zu nennen. Seine Verbindung zu den anderen Mitgliedern führte dabei nicht über die Akademie der bildenden Künste, sondern über den in der Nachkriegszeit so wichtigen Art Club. Sein Studium in Wien absolvierte Hausner bereits vor dem Krieg, denn er ist einige Jahre älter als Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden oder Helmut Leherb.

Wahrscheinlich brachte ihm dieser Altersunterschied als einzigem der Gruppe die Teilnahme an der documenta II (1959) ein. Wenn dort, wie auch in Wien als vorherrschende Form ebenfalls die Abstraktion in verschiedenen Spielformen galt, so wurden dennoch gegenständliche Arbeiten – wenn auch nicht so prominent – gezeigt. Die Maler des Informell wie auch des Abstrakten Expressionismus wurden am zentralen Spielort gezeigt, und die figürlichen Strömungen in der damals

(4) Rudolf Hausner

(EN)

Rudolf Hausner is a central figure in the Vienna school of Fantastic Realism. His connections with the other members was not just through the Academy of Fine Arts, but also the Art Club, which was very important in the postwar years. Hausner finished his studies in Vienna before the war, as he was some years older than Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, and Helmut Leherb.

It is likely that this difference in age led to his selection as the only group member to participate in documenta II (1959). There, as in Vienna, abstract art of various kinds was predominant, but there were also some figurative works on show, if less prominently. The painters of the informal movement and abstract expressionists were presented at the central venue, and figurative works in the Orangerie, the war damage to which had not yet been repaired. On the one side, therefore, stood a hegemony of abstraction, with names like Jackson

noch durch den Krieg stark beschädigten Orangerie. Also standen sich auf der einen Seite eine Hegemonie der Abstraktion mit Namen wie Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko oder Willem de Kooning in Kombination mit ihrem europäischen Pendant Wols, Willi Baumeister oder Piet Mondrian, und auf Seiten der gegenständlichen Richtung Max Ernst, Karel Appel und eben auch Rudolf Hausner gegenüber. Die gängige Rezeption der Ausstellung, sie fördere vor allem die Abstrakten und damit eben auch die USA als tonangebende Dominante, ist sicher nicht ganz falsch, wobei eben auch andere Strömungen Berücksichtigung fanden.

Im selben Jahr fand auch eine legendäre Ausstellung in der Österreichischen Galerie Belvedere statt, in deren Zuge und in Reaktion auf eine Kunstkritik von Johann Muschik der Name für den Stil des Phantastischen Realismus schlussendlich entstand. Im Folgejahr malte Hausner mit einer Mischtechnik aus Tempera und Harzölfarbe die Arbeit *Der Abend* (1960), welche in der Ausstellung zu sehen ist und sich heute im Besitz der Artothek des Bundes als Leihgabe am mumok – Museum der Moderne Stiftung Ludwig Wien befindet.

Die Arbeit zeigt vier geometrische Körper vor einem blau-rot-orangen Hintergrund, der durch eine Horizontlinie in zwei Flächen geteilt ist. Auch wenn die Formen der Körper relativ simpel und konstruktivistisch gehalten sind, so lassen sie sich trotzdem als Turmspitzen lesen, die nur noch in Teilen von Licht angestrahlt werden. Die gesamte Arbeit mutet wie eine Lichtstudie an, die der Künstler unternimmt, und sich so einem der klassischen Topoi der Malerei annimmt. Auch hier lässt sich wie an anderen Arbeiten der Maler ihrem eigenen Stil verhaftet bleiben und sich weiterhin mit der malerischen Tradition auseinandersetzen, und entgegen der zeitgleich so wirkmächtigen Abstraktion nicht mit ihr brachen. Dies lässt

Pollock, Franz Kline, Mark Rothko, and Willem de Kooning together with their European counterparts Wols, Willi Baumeister, and Piet Mondrian, contrasted with figurative works by Max Ernst, Karel Appel, and also Rudolf Hausner. The general reception of documenta II, that it focused on promoting abstract art with the USA leading the way, is certainly not wrong, but other trends were also included.

In the same year there was a legendary exhibition at the Österreichische Galerie Belvedere, at which by way of a reaction to a critical review by Johann Muschik the name Fantastic Realism was finally coined for the movement. In the following year, Hausner painted the work on show here, *Der Abend* (The Evening) (1960), using a mixed technique of tempera and resin paint. Today it is owned by the Artothek des Bundes and loaned to mumok – Museum der Moderne Stiftung Ludwig Wien.

The work shows four geometrical bodies in front of a blue, red, and orange background, which is divided in two by a horizontal line. Although the shapes of these bodies are relatively simple and constructivist, they can be seen as the tops of towers on parts of which the light is shining. The entire work is like a study of light in which the artist shows his interest in one of the classical themes in painting. Here, as in other works in this exhibition, we can see how the painter was true to his own style, continuing to refer to the traditions of painting and not allowing the powerful influence of abstraction to distract him. This can also be seen in the technique that Hausner used. He applied several layers of resin paint over one another, using the craftsmanship of the old masters, while at the same time raising questions about the art of composition.

Hausner's painter colleague Arik Brauer described this long and complicated process of up to ten different steps as follows: "Due to the long time that the artist and his picture spend together, a kind

sich auch an der Technik ablesen, Hausner schichtete mehrere Lasuren von Harzölfarbe übereinander und verfolgt eine nahezu altmeisterliche Handwerklichkeit, die gleichzeitig den Bildaufbau als solchen hinterfragt.

Malerkollege Arik Brauer hat diesen zeitaufwendigen Prozess, der aus bis zu zehn Schritten besteht, wie folgt beschrieben: „Durch dieses lange Zusammensein entsteht zwischen dem Künstler und dem Bild eine Art Vater-Kind-Beziehung. Der Maler lernt mit der Zeit immer besser, was sein Kind braucht und was ihm schadet. Das gefürchtete „Totmalen“ tritt nur dann ein, wenn es sich von Anfang an, um eine Totgeburt gehandelt hat. [...] Das gilt vor allem für den geistigen Prozess. Es geht darum das Ursprüngliche zu steigern, in die gleiche Kerbe zu schlagen.“<sup>1</sup> Insofern legt Hausner mit dieser Arbeit einen relativ typischen Ansatz für die Schule des Phantastischen Realismus vor. Das Element des von der Realität Entrückten lässt sich in dieser Arbeit hauptsächlich über die Farbgebung der Landschaft wie der Architektur ablesen. Hier zeigt sich eine Bildgestaltung, die man als expressiv bezeichnen könnte, und die eben vielmehr von der Idee einer eigenständigen Darstellung, denn einer Abbildung getrieben ist.

1 Arik Brauer, „Anleitung zur Schichten-Malerei“, in: *Die Phantasten*, hrsg. von Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Wien, Wien 1990, S. 99.

of father-child relationship arises. As time passes, the painter discovers more and more what his child needs and what might be harmful. The dreaded 'painting to death' only occurs if this was a stillborn child from the outset. [...] This is particularly true for the conceptual process. It is all about intensifying the original idea and sticking to the same line."<sup>1</sup> With this work, Hausner has actually taken an approach that is typical of the school of Fantastic Realism. The element that is taken from reality can be seen here in the colors of a landscape and of buildings, in a composition that might be called expressive and that is driven more by the idea of an independent creation than a depiction of reality.

1 Arik Brauer, "Anleitung zur Schichten-Malerei," in *Die Phantasten*, ed. Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, exh. cat. Künstlerhaus Wien, Vienna 1990, p. 99.

5

## Wolfgang Hutter



*Fliegende Köpfe*, 1960

Öl auf Leinwand / Oil on canvas  
37 × 47 cm  
Rahmenmaße / Frame: 50 × 60,5 cm  
Courtesy Peter Infeld Privatstiftung / Private  
Foundation, Wien / Vienna

(DE)

Auch Wolfgang Hutter zählt zu den zentralen Mitgliedern der Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Er studierte von 1945 bis 1950 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei seinem leiblichen Vater Albert Paris Gütersloh. Zu diesem Zeitpunkt war die familiäre Verbindung zwischen beiden öffentlich nicht bekannt. Hutter ist der Sohn von Milena Hutter, die eine jahrelange Liebesaffäre mit Albert Paris Gütersloh verband. Gütersloh erkannte Wolfgang Hutter erst in seinem Testament 1973 als seinen Sohn an. Diese persönliche Verbindungslinie hat sicher in der zwischenmenschlichen Beziehung der beiden Männer eine Rolle gespielt, aber am Ende überzeugen die Werke des Malers vor allem durch ihre ganz eigene Qualität.

Sein Stil und sein Repertoire sind vielleicht im Vergleich das eigenständigste und farblich intensivste aller Phantasten. Seine

(EN)

Wolfgang Hutter is a key member of the Vienna school of Fantastic Realism. He studied from 1945 to 1950 at the Academy of Fine Arts Vienna in the class of his father, Albert Paris Gütersloh. At the time, however, this family connection was not public knowledge. Hutter is the son of Milena Hutter, who had an affair of many years with Albert Paris Gütersloh. Gütersloh only recognized Wolfgang Hutter as his son in his will in 1973. This personal connection must certainly have played a role in the relationship between the two men, but ultimately the younger painter's works stood the test of quality in their own right.

Hutter's style and repertoire are perhaps the most independent and colorful of all the Fantastic Realists. His landscapes, mostly strange exterior spaces that look like fantastic stage sets, are peopled by exotic plants and mythical and strange

Landschaften – meist gartenartige Außenräume, die an phantastische Bühnenbilder erinnern – sind bevölkert von exotischen Pflanzen, Chimären und anderen Wesen, die in komplexe Szenarien arrangiert, oft zu „süßen“ und im wortwörtlichen Sinne traumhaften Gebilden werden. Sein Vater Gütersloh beschrieb diese Landschaften in einem Text über Hutter wie folgt: „Nicht aber nach dem Vorbild der nichts als gegenständlichen Künstler, die Blumen und andere Dinge, welche alle zusammen nur eine sehr einfache Erzählung ergeben, das Durcheinandergeworfene auf dem Stilllebentisch nach den Abbildern optischer Gesichtspunkte zu ordnen trachten; sie schweben vielmehr wurzellos in den blauen Lüften [...] hier nämlich sind die beiden Richtungen die gegenständliche und die abstrahierende, durch einen vom Maler erzeugten Frieden für diesen Augenblick wenigstens miteinander verbunden.“<sup>1</sup>

So auch in der gezeigten Arbeit *Fliegende Köpfe* (1960): Wir sehen die titelgebenden Köpfe, die jeweils mit zwei Paar Flügeln ausgestattet, eine Anmutung haben als ob es sich um Mischwesen aus Mensch und Kolibri handelte. Die fliegenden Wesen passieren mehrere Pflanzen, die man im weiteren Sinne als Blumen bezeichnen könnte. Sie alle eint der akkurate Stängel und eine gewisse Geradlinigkeit. Der rötliche Boden ist in einer Art Streifenmuster ausgeführt und alle anderen Körper – von den fliegenden Köpfen abgesehen – haben eine eher linienhafte, geometrische Form und wirken unorganisch. Vielleicht sind gerade bei Hutter die Anleihen an Altarbilder wie von Hieronymus Bosch am deutlichsten, denn zu den fröhlichen paradiesischen Bildern gibt es im Gesamtwerk auch dunkle Gegenstücke, die eher an Darstellungen von Fegefeuer erinnern und parallel entstanden.

Hutter hat sich stets gegen zu einfache Deutungsmuster seiner Arbeiten gewehrt und sich gegen zu starke kunsthistorische Einordnung und Inhalte jenseits des

creatures, set in complex scenes and often making “sweet” and very dream-like images. Hutter's father Gütersloh described these landscapes in a text about his son's work as follows: “But not according to the model of those purely figurative artists, who attempt to arrange flowers and other objects into a simple story, and to order the disorder of the still-life table in accordance with reproductions of optical perspectives; rather they float without roots in the blue skies [...] here the two directions are the figurative and the abstract, connected with each other for at least this moment by a peace the painter creates.”<sup>1</sup>

We see this in the work *Fliegende Köpfe* (Flying Heads) (1960), with the heads of the title each with a pair of wings, looking like a hybrid creature of human and hummingbird. These flying creatures pass by several plants that could be flowers in the broadest sense. They all have very accurately drawn stalks and are very straight. The reddish ground is painted with a stripe pattern, and all the other bodies (except the flying heads) have linear, geometrical non-organic forms. There are clear references to altar pieces like those by Hieronymus Bosch in Hutter's work, and in addition to his cheerful pictures of paradise he also painted counterparts that recall depictions of Purgatory.

Hutter always rejected simplistic interpretations of his work and resisted any categorization in terms of art history and other contents outside the works themselves. In this sense, it is interesting to see the Fantastic Realists, or at least Hutter, as a kind of movement against modernist painting, and against a certain role of the artist in society and in respect of the audience: “There must also be a politeness the artist expresses toward his audience. For we both expect much of each other. It cannot be our wish to shout and scream at each other, when both sides wish for peace and for embraces. Concepts like beauty, elegance, mastery, relationships, and good

Werkes geäußert. In diesem Sinne ist es spannend die Phantasten oder zumindest Hutter als eine Art Bewegung gegen die Malerei der Moderne zu verstehen, und auch die andere Rolle des Künstlers innerhalb der Gesellschaft und im Verhältnis zum Publikum: „Es muss auch eine Höflichkeit vom Künstler zu seinem Publikum geben. Wir erwarten doch beide voneinander viel. Es kann doch nicht unser Wille sein, uns brüllend und schreiend zu begegnen, wo doch auf beiden Seiten der Wunsch nach Freude und Umarmung besteht. Begriffe wie Schönheit, Eleganz, Können, Bezeichnungen wie gute Technik, delikate Oberfläche, Harmonie und ähnliches sind leider außer Dienst gestellt und manchmal in Schimpfwörter umgewandelt worden. Nach diesen Überlegungen um die große Kluft zwischen Publikum und der sogenannten „Modernen Kunst“ ist es wohl angebracht, über die „Freiheit“ des künstlerischen Menschen Überlegungen anzustellen.“<sup>2</sup>

Am Ende sind diese Überlegungen darauf ausgerichtet, nicht nur dem Künstler in seinem Tun die größtmögliche Freiheit zu gewährleisten, was Hutter im übrigen in seiner Gegenwart durchaus als gegeben sieht, sondern auch die Betrachter\*innen im besten Sinne wieder in die Mündigkeit zu entlassen. Dabei steht die direkte Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter\*in im Mittelpunkt und wird als ein gesellschaftliches Ideal angesehen.

- 1 Albert Paris Gütersloh, „Vom Eros des Malers“, in: *Die Phantasten*, hrsg. von Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus Wien, Wien 1990, S. 245.
- 2 Wolfgang Hutter, „Eine traurige Geschichte – Gibt es noch die sogenannte Kunst?“, in: *Die Phantasten*, hrsg. von Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus Wien, Wien 1990, S. 248 f.

technique, delicate surfaces, harmony, and others have unfortunately been taken out of service and sometimes turned into expletives. After these thoughts on the great divide between the audience and so-called ‘modern art’ it is appropriate to consider the ‘freedom’ of the artistic person.”<sup>2</sup>

Ultimately these thoughts are designed not only to give the artist the greatest possible freedom to operate, something that Hutter saw as given, but also to empower viewers in the best possible way. A direct relationship between beholder and artwork is the center of focus, and it is seen to be a social ideal.

- 1 Albert Paris Gütersloh, „Vom Eros des Malers“, in *Die Phantasten*, ed. Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus Wien, Vienna 1990, p. 245.
- 2 Wolfgang Hutter, „Eine traurige Geschichte – Gibt es noch die sogenannte Kunst?“, in *Die Phantasten*, ed. Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus Wien, Vienna 1990, pp. 248 f.

6

## Kurt Regschek



*Basilisk*, 1966

Mischtechnik auf Holz / Mixed technique on wood  
64 × 49 cm  
Rahmenmaße / Frame: 76 × 60 × 7,5 cm  
Courtesy / Foto / Photo © Johannes Stoll /  
Belvedere, Wien / Vienna  
© Bildrecht, Wien / Vienna 2023  
Schenkung aus Privatbesitz / Gift from private  
collection

(DE)

Im Gegensatz zu den zentralen Figuren des Phantastischen Realismus hat Kurt Regschek nicht in der Klasse von Albert Paris Gütersloh studiert, sondern war nach Studien in Paris lediglich als Gast bei den Professoren Robin Christian Andersen und Herbert Boeckl an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ersterer als Leiter der Meisterschule für Malerei war wohl nach Gütersloh für viele Künstler der Wiener Schule des Phantastischen Realismus eine der wichtigsten Figuren an der Akademie, da sie sich im Gegensatz zum internationalen Surrealismus mit historischen Maltechniken auseinandersetzten, auch wenn Arik Brauer, Wolfgang Hutter, Ernst Fuchs und Anton Lehmden

(EN)

Unlike the main members of the Fantastic Realists, Kurt Regschek did not study in Albert Paris Gütersloh’s class at the Vienna Academy of Fine Arts, but rather in Paris. Thereafter he took part as a guest in classes at the Vienna Academy with the professors Robin Christian Andersen and Herbert Boeckl. The former was the director of the master’s class in painting, and after Gütersloh he was an important teacher for many artists in the Vienna Fantastic Realism school. Unlike international surrealism, the Fantastic Realists addressed historical painting techniques with Anderson, even if Arik Brauer, Wolfgang Hutter, Ernst Fuchs, and Anton Lehmden left his class after just a few months in order to study under Gütersloh.

schon nach wenigen Monaten die Klasse verließen, um bei Gütersloh weiter zu studieren.

Regschek, 1923 geboren und im Schnitt 6 bis 7 Jahre älter als die Kernmitglieder der Gruppe, kam nach Kriegsgefangenschaft und nachfolgendem Studium in Paris erst viel später an die Wiener Akademie und stieß mit anderen zwischen 1952 und 1953 zu den Phantasisten dazu. Trotzdem ist seine Leistung für die Gruppe nicht zu unterschätzen.

Der österreichische Kunsthistoriker und damalige Direktor der Kestner Gesellschaft in Hannover, Wieland Schmied, schreibt in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Malerei des Phantastischen Realismus – Die Wiener Schule 1964* über Regschek, der daran gar nicht teilnahm: „Es ist hier vielleicht am Platz, über das spezifisch Wienerische in der Malerei der Wiener Schule zu sprechen. Gegenständlich deutbare, genau bezeichnare Erinnerungen an die Stadt tauchen in den Bildern von Hausner und Hutter relativ häufig auf, selten bei Fuchs und Lehmden, gar nicht bei Brauer. Ein Bild wie das von Kurt Regschek *Wien, Innere Stadt*, das, so will mir scheinen programmatisch für Tendenz und Inhalt der ganzen Wiener Schule stehen könnte, gibt es in dieser Deutlichkeit und Eindeutigkeit bei anderen Malern nicht. Kurt Regschek malt ein Wien, das von oben gesehen ganz unversehrt ist, da ist der Stephansturm, da sind Dächer in unantastbarer Solidarität, Wolken ziehen vom Wienerwald her über den Feiertagshimmel. [...] Die Dächer dieses Wien sind die Fassaden eines potemkinschen Dorfes, sie verbergen das drohende Unterbewusstsein dieser grüblerischen, selbstanalytischen Stadt.“<sup>1</sup>

Sein Freund Ernst Fuchs richtete ihm 1958 die erste Ausstellung in seiner von ihm in der Millöckergasse betriebenen Galerie aus. Ähnlich wie ihn Fuchs hier unterstützt und gefördert hat, versuchte Regschek sowohl eine Galerie (Galerie

Regschek was born in 1923 and was six to seven years older than most of the group's members, but he only came later to the Vienna Academy, after time as a prisoner of war and then his studies in Paris, joining the Fantastic Realists around 1952 and 1953. He was nonetheless of great significance for the group.

The Austrian art historian and director of the Kestner Society in Hanover at the time, Wieland Schmied, wrote about Regschek in a contribution to the catalogue for the exhibition *The Painting of Fantastic Realism – The Vienna School* in 1964, although Regschek did not participate: “This is perhaps the place to speak of the specifically Viennese in the painting of the Vienna School. Figuratively legible and specifically identifiable memories of the city appear in the pictures of Hausner and Hutter relatively frequently, rarely in Fuchs and Lehmden, and not at all in Brauer. A picture with such clear references like *Vienna, Vienna, Inner City* by Kurt Regschek, which I would say could be seen as programmatic for the trend and contents of the entire Vienna School, cannot be found in the works of the other painters. Kurt Regschek paints a Vienna that is seen from above as quite undamaged, there is the spire of St. Stephan, there are the roofs in untouched solidarity, clouds pass from the Vienna Forest across the holiday skies. [...] The roofs of this Vienna are the facades of a Potemkin village; they conceal the dangerous subconscious of this somber and self-analytical city.”<sup>1</sup>

Regschek's friend Ernst Fuchs organized his first exhibition in 1958 in his gallery in Millöckergasse. Just as Fuchs supported Regschek in this case, Regschek himself went on to set up his own gallery (Galerie zur Silbernen Rose) and to organize exhibitions. Particularly noteworthy was the exhibition *Vienna School of Fantastic Realism* in Galerie Zum Basilisken, where a total of twenty-three artists were shown in one of the exhibitions of Fantastic Realists

zur Silbernen Rose) aufzubauen und organisierte darüber hinaus verschiedene Ausstellungen. Hier ist vor allem *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* in der Galerie Zum Basilisken zu nennen, in der insgesamt dreiundzwanzig Positionen gezeigt wurden, und die wohl eine der Ausstellungen mit den meisten Künstler\*innen unter dem Namen der Gruppe war.

Dann hat sich Regschek plötzlich und überraschend in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre von der Gruppe enttäuscht abgewandt. Dies vermutlich aus einer Vielzahl an Gründen, die zusammengefallen sind. Trotzdem arbeitete er während seiner kompletten Schaffenszeit im Stile der Phantastischen Realisten.

Aus eben jener Zeit des Umbruchs und der Entfremdung stammt die Arbeit *Basilisk* (1966). Bei einem Basilisken handelt es sich um ein mythisches Tier, dessen Blick ein Versteinern des Gesehenen zur Folge habe. In mittelalterlichen Tierbüchern werden Basilisken oft als Mischwesen mit dem Oberkörper eines Hahns, auf dem Kopf eine Krone, und dem Unterleib einer Schlange dargestellt. Ein solches Mischwesen stellt Regschek mit einer klaffenden Bauchwunde dar. Bemerkenswert ist dabei vor allem die Abbildung, die hinter dem Wesen an der Wand hängt. Format und schwarz-weiße Farbe könnten andeuten, dass es sich um eine Fotografie handeln soll, wobei sie keine naturgetreue Nachbildung des Fabelwesens ist, sondern ein eher hühnerartiges Wesen zeigt, dessen Körper in abstrakten Formen verschwimmt. Das Werk lässt sich als humorvoller Kommentar zur Funktion der Malerei nach der Erfindung der Fotografie verstehen, die sie auch zur Abstraktion geführt hat, gegen die sich die Phantastischen Realisten in erster Linie wandten.

that included the highest number of artists of the group.

In the late 1960s, Regschek suddenly and surprisingly turned away from the group. His disappointment probably had a number of reasons that all came together, and he continued to paint in the style of Fantastic Realism after his departure.

The work *Basilisk* (1966) was produced during this period of upheaval and alienation. A basilisk is a mythical animal whose gaze can turn the beholder into stone. In medieval depictions of animals, basilisks were often shown as hybrids with the upper body of a cockerel, a crown on their heads, and the lower body of a snake. Regschek depicts this kind of hybrid creature with a gaping wound in its belly. The picture hanging on the wall behind the creature is remarkable; the format and white color might indicate that it is a photograph, although it is not a naturalistic illustration of the mythical creature but rather shows a chicken-like animal whose body is lost in abstract forms. This work can be seen as a humorous comment on the function of painting after the invention of photography, which also led painting toward the abstraction against which the Fantastic Realists then turned.

1 Wieland Schmied, *Malerei des Phantastischen Realismus – Die Wiener Schule*, exh. cat., Vienna/Hanover/Berne 1964/72, p. 19.

1 Wieland Schmied, *Malerei des Phantastischen Realismus – Die Wiener Schule*, Ausst.-Kat., Wien/Hannover/Bern 1964/72, S.19.

## Curt Stenvert



*Violinspieler in vier Bewegungsphasen*, 1947

Öl auf Holz / Oil on wood  
 119 × 117 cm  
 Rahmenmaße / Frame: 121 × 123,5 × 4 cm  
 Courtesy Artothek des Bundes, Dauerleihgabe im /  
 permanent loan at the Belvedere, Wien / Vienna  
 © Bildrecht, Wien / Vienna 2023

(DE)

Curt Stenvert studierte unter anderem mit den zentralen Figuren des Phantastischen Realismus in der Klasse von Albert Paris Gütersloh. Gütersloh war einer der wichtigsten Wegbereiter der Wiener Schule des Phantastischen Realismus, aber auch darüber hinaus eine wichtige Figur für die Avantgarde der Nachkriegszeit in Österreich. So war er kurz nach der Gründung des für die Wiener Kunstszene so wichtigen Art Club schnell zu dessen Präsidenten ernannt worden. Die legendäre Künstlervereinigung, dessen Mitglied auch Stenvert war, verzeichnete Namen wie Elfriede Gerstl, Friedensreich Hundertwasser, Maria Lassnig, Frederike Mayröcker, Arnulf Rainer oder Oswald Wiener in ihrem Register. Relativ undogmatisch

(EN)

Curt Stenvert undertook parts of his studies together with other key Fantastic Realists in the class of Albert Paris Gütersloh, one of the most important pioneers of the Vienna school of Fantastic Realism and an important figure in the postwar avant-garde in Austria. Shortly after the foundation of the Art Club, which was very significant for the Vienna art scene, Gütersloh was named as its president. This legendary association of artists, of which Stenvert was also a member, included names like Elfriede Gerstl, Friedensreich Hundertwasser, Maria Lassnig, Frederike Mayröcker, Arnulf Rainer, and Oswald Wiener. Various artistic approaches came together here in a fairly undogmatic manner. But this state of affairs did not last

standen verschiedene Ansätze nebeneinander. Dieser Zustand hielt jedoch nicht lange, es kam rasch zu ersten Ausritten – auch von Seiten der Surrealisten. Dessen ungeachtet ist dieser relativ kurze Zeitraum für die Nachkriegsmoderne in Österreich extrem prägend gewesen, in der die Phantasten, die Abstrakten, die Surrealisten und die gemäßigt Expressiven gleichzeitig aktiv waren.

Man könnte sagen aus dem mit dem Art Club assoziierten Wiener Lokal „Strohkoffer“ heraus bildeten sich die verschiedenen Strömungen der nächsten Dekaden in Kunst und Literatur. Dies gilt auch für die Phantastischen Realisten, zu denen sich Stenvert selbst nie wirklich gezählt hatte, obwohl es im Malerischen Werk sicher eine gewisse Nähe gibt. Er stellte seine Arbeiten mehrfach neben denen der Phantastischen Realisten im Rahmen der Ausstellungen des Art Clubs, wie beispielsweise in der Neuen Galerie in Linz, aus.

Seine hier gezeigte Arbeit *Violinspieler in vier Bewegungsphasen* von 1937 lässt nicht nur ein Interesse an der Darstellung von Bewegung erahnen, sondern folgt damit auch eher einer kubistischen Tradition in der Darstellung des Sujets. Die verschiedenen Bewegungsphasen der Figur des Musikers werden von Stenvert im Bild übereinandergelegt und miteinander verbunden. Die Figur ist während zwei Phasen in blau gehalten und während der beiden anderen in Rot. Das Halten der Violine lässt sich am Schnörkel des Knaufs und der Position des Bogens erahnen. Die restliche Bewegung des Körpers verschwimmt. Der Künstler hat den Betrachtenden eine kleine Hilfestellung an die Hand gegeben, da die vier Spielpositionen in Miniaturen ebenfalls isoliert dargestellt sind, und zwar in der rechten und linken unteren Ecke, sowie mit einer roten Figur auf Kniehöhe und einer blauen etwa auf Brusthöhe der großen Figur.

Nicht unähnlich zu anderen Avantgardisten fing Stenvert an sich für

long, and the first members left the club, including surrealists. Nonetheless this relatively short period of time was very formative for Austrian postwar modernism, when the Fantastic Realists, the abstract artists, surrealists, and moderate expressionists were all working at the same time.

It might be said that the various movements in art and literature in the following decades all went back to the Vienna restaurant Strohkoffer and its links to the Art Club. This is also the case for the Fantastic Realists, which Stenvert himself never really belonged to, although there is some proximity to them in his painting. He often exhibited his works alongside Fantastic Realists in Art Club exhibitions, for example in the Neue Galerie in Linz.

The work on show here, *Violinspieler in vier Bewegungsphasen* (Violin Player in Four Phases of Movement) of 1937, not only shows an interest in depicting movement, but also follows a cubist tradition in composition. Stenvert overlaps and interlinks the different phases of movement in the figure of the musician. The figure is in blue and red, for two phases each, and the violin is suggested by the flourish of the scroll and the position of the bow. The other movements of the body are vague, but the artist has given viewers some assistance, as the four playing positions are also depicted in isolation in miniature, in the right and left bottom corners of the picture, and with a red figure at knee height and a blue figure at breast height of the large figure.

Like many other avant-garde artists, Stenvert came to be interested in different media and began to work with film and in the film industry. This interest can already be seen in his paintings, as the cubist view of objects is strongly influenced by multiple exposures in photography and by the invention of film. Stenvert became a key protagonist in postwar cinema, and the Linz filmmaker and author Peter Tscherkassky describes the influence of his debut as follows: “*The Raven*, a 13-minute film of

verschiedene Medien zu interessieren und begann mit Film und in der Filmbranche zu arbeiten. Dieses Interesse lässt sich schon anhand der malerischen Arbeit ablesen. Der kubistische Blick auf Gegenstände ist auch stark durch fotografische Mehrfachbelichtungen und die Erfindung des Films geprägt. Stenvert entwickelt sich zu einer zentralen Person im Kino der Nachkriegszeit. Der Linzer Filmemacher und Autor Peter Tscherkassky beschreibt den Einfluss seines Debüts wie folgt:

„*Der Rabe*, eine 13minütige Verfilmung des gleichnamigen Gedichts von Edgar Allan Poe, wird oft als Beginn der österreichischen Avantgarde gehandelt. Damals hieß das noch „Außenseiterproduktion“, und tatsächlich zeigt die Arbeit von Kurt Steinwendner (alias Curt Stenvert) und Wolfgang Kudrnofsky vor allem eines: dass der Film als ein sehr persönliches, eigenständig gestaltbares Medium genutzt werden kann. Dass die Literatur damals das filmische Denken noch stark beeinflusste, ihm als Legitimation diente, belegt *Der Rabe* ebenfalls.“<sup>1</sup>

Wenn man bedenkt, wie verzahnt die verschiedenen Kunstformen zu Beginn der Avantgarde waren, so verwundert es keineswegs, wie spielerisch Stenvert zwischen den verschiedenen Medien und Welten der Verwertungsbetriebe wechselt, und am Ende einen fruchtbaren Austausch generiert.

1 Peter Tscherkassky, „Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich“, in: *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, hrsg. von Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer, Wien 1995, S. 10.

the poem of the same name by Edgar Allan Poe, is often seen as marking the beginning of the Austrian avant-garde. At that time it was still called an ‘outsider’s production,’ and this work by Kurt Steinwendner (alias Curt Stenvert) and Wolfgang Kudrnofsky indeed shows one thing above all: that film can be used as a very personal and independently designed medium. That at that time literature still strongly influenced film concepts, and served as legitimation, is also shown by *The Raven*.“<sup>1</sup>

Noting how interlinked the different genres of art were at the beginning of the avant-garde, it is not at all surprising that Stenvert so playfully switched between various media and forms of production, and thereby brought about fruitful exchange.

1 Peter Tscherkassky, “Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich,” in: *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, ed. Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer, Vienna 1995, p. 10.

## Ernst Fuchs



*Cherub zwischen Tag und Nacht*, 1974

Öl-Ei-Tempera Mischtechnik / Oil and egg tempera mixed technique  
71 × 58 cm  
Rahmenmaße / Frame: 105 × 90 cm  
Courtesy Ernst Fuchs Privatstiftung / Private Foundation, Wien / Vienna  
© Ernst Fuchs Werkvermittlung

(DE)

Ernst Fuchs ist eine der zentralen Figuren des Phantastischen Realismus. Er studierte mehr oder weniger direkt nach Kriegende im Jahr 1945 bei Albert Paris Gütersloh an der Wiener Akademie der bildenden Künste und lernt im Kontext der Klasse Arik Brauer, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden kennen.

Mit Aufenthalten in Paris, an der Ost- und Westküste der USA, Italien und Israel kam er sowohl mit zeitgenössischen surreal-figurativen und gegenständlichen Arbeiten von Pablo Picasso, Max Ernst oder Giorgio de Chirico in Kontakt. Zu dieser Zeit studierte er auch christliche und nicht-christliche Darstellungen und kunsthistorische Bezüge, beides scheint in Fuchs’ Arbeiten gleichermaßen wichtig zu

(8) Ernst Fuchs

(EN)

Ernst Fuchs is a key figure in Fantastic Realism. In 1945, more or less directly after the end of the war, he began his studies at the Vienna Academy of Fine Arts in the class of Albert Paris Gütersloh, and through this class he met Arik Brauer, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter and Anton Lehmden.

Through stays in Paris, on the east and west coasts of the USA, Italy, and Israel, Fuchs came to know both contemporary surreal-figurative paintings and sculptures by Pablo Picasso, Max Ernst, and Giorgio de Chirico. During this time he also studied Christian and non-Christian art history, each of which seem equally important in his own work. Mystical and religious motifs very naturally coexist in his oeuvre,

werden. Mystische und religiöse Motive koexistieren ganz selbstverständlich im Gesamtwerk, das sich nicht auf Malerei und Grafik beschränkt, sondern ab einem frühen Stadium auch Entwürfe für Architekturen, Möbel, Tapeten und Schmuck, später auch Bühnenbilder und Skulpturen, sowie ein parallel entstehendes literarisches Werk beinhaltet.

Im Laufe der späten 1950er- und darauffolgend in den 1960er-Jahren wurden zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen mit Fuchs und seinen jungen Kollegen veranstaltet, die sie schlussendlich zu wichtigen Figuren der internationalen Kunstszene machten.

Wieland Schmied beschreibt den Maler in dieser Zeit so: „Ernst Fuchs ist, äußerlich gesehen, die auffallendste Erscheinung der Freundesgruppe. 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, umständlichen, weitausholenden Art zu antworten, fast immer unterwegs, in Wien, in Paris, in Israel, in New York, überall eine Gemeinde gläubiger Anhänger um sich sammelnd, dabei ohne alle Pose, aber nie ohne ein gewisses Pathos, nie ohne Ernst, Leidenschaft, verhaltene Glut.“<sup>1</sup>

Im Jahr 1988 eröffnet Fuchs in Wien Hütteldorf in der von ihm sanierten und gestalteten „Otto Wagner Villa“, die vom gleichnamigen bekannten Architekten 1888 in Referenz auf Palladio erbaut und ursprünglich von ihm selbst bewohnt wurde, ein bis heute existierendes Privatmuseum, welches dem Erhalt und der Präsentation seines Werkes dient. Aus der Sammlung stammt auch die gezeigte Arbeit *Cherub zwischen Tag und Nacht* (1974). Ein Cherub ist ein übernatürliches Wesen, welches in abrahamitischen Religionen als Diener oder Begleiter Gottes erscheint und unterschiedliche Erscheinungsformen hat.

which is not restricted to painting and drawing, but from an early stage also included designs for architecture, furniture, wallpaper, and jewelry, and later stage sets and sculptures as well as a parallel literary output.

During the late 1950s and the 1960s, numerous national and international exhibitions were devoted to Fuchs and his young colleagues, thus making them important figures in the international art scene.

At this time, Wieland Schmied described the painter as follows: “Ernst Fuchs is, on the outside, the most conspicuous of the group of friends. At the young age of twenty he already looked like a patriarch, a prophet, a biblical figure with long flowing hair, a long beard, full of faith and doubt, restless and thoughtful, with large burning eyes and his deliberate, complicated and long answers, almost always on the move, in Vienna, in Paris, in Israel, in New York, everywhere with a clique of faithful followers around him, but without any allures, and yet never without a certain bathos, never without his earnestness, passion, and inner fire.”<sup>1</sup>

In 1988, Fuchs opened a private museum in the “Otto Wagner Villa” in Vienna’s Hütteldorf district. The villa had been built in 1888 by the renowned architect Wagner with architectural references to Palladio, and Wagner was the first resident. Fuchs renovated the villa, which is still a private museum today, devoted to the preservation and presentation of Fuch’s work. The work on show in this exhibition, *Cherub zwischen Tag und Nacht* (Cherub Between Day and Night) (1974), is from the museum’s collection. A cherub is a supernatural being that appears in different guises in Abrahamic religions as a servant or companion of God. In the Near East, cherubs have the two main functions of guarding (they protect the tree of life) and carrying (they bear the divinity). In Fuchs’s depiction the cherub is portrayed within a diffuse landscape and a hint of a horizon

Im vorderasiatischen Raum werden den Cherubim in erster Linie zwei Funktionen zugeschrieben: eine Wächter- und Schutzfunktion – sie schützen den Lebensbaum, und eine Tragefunktion – sie tragen die Gottheit. In Fuchs’ Darstellung ist der Cherub in einem portraithaften Bildausschnitt dargestellt, der restliche Bildraum ist mit einer diffusen Landschaft und einer angedeuteten Horizontlinie gestaltet. Die Figur selbst weist zum Teil zwar menschliche Proportionen auf, aber die Textur der „Haut“ besteht in Fragmenten aus antiken Architekturen wie Marmorsäulen, die wie Muskelgewebe angeordnet sind. Fuchs ordnet so dem Gotteswächter etwas Starkes oder Widerständiges zu, und entrückt ihn gleichzeitig dem menschlichen Geschlecht und unserer täglichen Lebenswelt hin zu eher düsteren Gefilden.

Gemeinsam mit Manfred Fuchsbichler hat Ernst Fuchs 1987 den Auftrag erhalten die Jakobuskirche in Thal bei Graz umzugestalten. Die Pfarrkirche Thal war nicht der einzige kirchliche Auftrag an Ernst Fuchs, jedoch ist sie wohl eine der eindrucksvollsten Architekturen, die heute noch von ihm erhalten und zu besichtigen ist. Basierend auf dem ursprünglichen Bau aus dem 11. Jahrhundert und um einen Neubau ergänzt, werden bestehende und neue Elemente im Innen- und Außenraum zu einem Gesamtkunstwerk. Im Rahmenprogramm organisiert die HALLE FÜR KUNST Steiermark eine Exkursion mit Architekturführung.

line. The figure itself has some human proportions, but the texture of its “skin” consists of fragments of ancient buildings and marble pillars that are arranged like muscle tissue. Fuchs thus gives the guardian of God strength and stability, while also taking him away from humanity and our everyday world into darker realms.

In 1987, Fuchs and Manfred Fuchsbichler were commissioned to redesign St. Jacob’s church in Thal near Graz. This was not the only work that Fuchs did for the church, but it is certainly one of his most impressive works on a building that we can still see today. Based on the original building from the eleventh century and complemented with a new extension, existing and new elements in the interior and exterior are like a total work of art. As part of the program of events for this exhibition, HALLE FÜR KUNST Steiermark is organizing an excursion with a guided tour.

<sup>1</sup> Wieland Schmied, *Malerei des Phantastischen Realismus*, Vienna/Hanover/Bern 1964, pp. 39 ff.

<sup>1</sup> Wieland Schmied, *Malerei des Phantastischen Realismus*, Wien/Hannover/Bern 1964, S. 39 ff.



## Arik Brauer

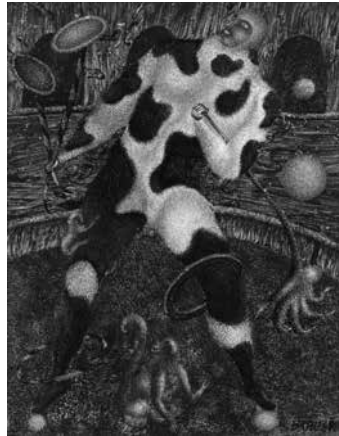
*Die Frau als Turm, 1967*

Aquarell auf Velin / Watercolor on vellum  
14,7 × 10,5 cm  
Rahmenmaße / Frame: 37 × 33 cm  
Courtesy Sylvia Kovacek GmbH, Wien / Vienna

(DE)

Arik Brauer gehört neben Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden zum Kern der Phantastischen Realisten und war schon davor als gegenständlicher Maler aktiv. Die frühe Nachkriegszeit, in der sich auch die Gruppe an der Akademie in Wien kennenlernte, war vor allem durch die Abstraktion geprägt. Brauer beschreibt das vorherrschende Klima zu dieser Zeit wie folgt: „In den späten vierziger Jahren war verspäteter Surrealismus in Österreich noch zu modern. Es gab einige kühne Vordenker unter den Kritikern, die in uns noch die Zukunft sahen. Noch ehe wir aber aus dem Untergrund so richtig aufgestiegen waren, gerieten wir in eine neue Konfrontation, die für uns im gewissen Sinne lebenslang Untergrund bedeuten sollte. In jener Zeit hielt nämlich bereits

(9) Arik Brauer

*Equilibrist, 1973*

Gouache auf Papier / Gouache on paper  
18,7 × 14,8 cm  
Rahmenmaße / Frame: 35 × 31 cm  
Courtesy Sylvia Kovacek GmbH, Wien / Vienna

(EN)

With Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, and Anton Lehmden, Arik Brauer was a key member of the Fantastic Realists. He was previously active as a figurative painter, while the early postwar years, when the members of the group met each other at the Vienna Academy, were characterized by a focus on abstraction. Brauer describes the predominant climate of the time as follows: “In the late forties, a belated surrealism was still too modern for Austria. There were a few bold pioneers among the critics who saw the future in us. But before we had even really emerged from the underground, we ended up in a new confrontation, which then pretty well meant that we were to stay in the underground all our lives. At that time, so-called abstract painting was marching triumphantly into Vienna, riding on the Marshall Plan.”<sup>1</sup>

die sogenannte abstrakte Malerei, auf dem Marshall-Plan reitend, siegreich Einzug in Wien.“<sup>1</sup>

Vermutlich auch durch dieses kulturelle Klima bedingt, zieht es ihn wie auch seinen Freund und Kollegen Ernst Fuchs hinaus in die Welt. Er lässt sich nach Reisen quer durch Europa, Teile Afrikas und Israel für einige Jahre in Paris nieder. Mit einsetzendem Erfolg Mitte der 1960er-Jahre kehrte Brauer nach Wien zurück und nimmt ab diesem Zeitpunkt auch einige Aufträge zur Gestaltung mehrere Bühnenbilder an der Wiener Staatsoper und anderen renommierten Opernhäusern an.

Brauer suchte das „Phantastische“ für seine Motive oft, aber nicht ausschließlich in der Darstellung von Natürlichem oder Graden der Verschränkung von Natur mit der Kultur. In der Ausstellung sind zwei Werke zu sehen, das Aquarell *Die Frau als Turm* (1967) und die Gouache *Equilibrist* (1973). Letzteres bezeichnet einen Gleichgewichtskünstler im Allgemeinen und einen Seiltänzer im Besonderen. Der Zirkus als Halbwelt, die darauf ausgerichtet ist, sich einer Illusion hinzugeben, diente für verschiedene malerische Strömungen des 19. und 20. Jahrhunderts als Sujet und Inspirationsquelle. Brauer setzt seine Gaukler-Figur, verschiedene Disziplinen gleichzeitig ausführend um. So balanciert sie in der einen Hand zwei Teller-ähnliche Scheiben auf Stäben, während auf Bällen stehend jeweils ein Ring um jedes seiner Beine kreist, von mehreren Äffchen beklettert wird und mit der zweiten Hand eine Stange hält, an der eine dritte Hand befestigt zu sein scheint, die drei Bälle jongliert. Die Figur selbst hat dabei grobe menschliche Proportionen, wobei Kopf und Hände verhältnismäßig klein zum restlichen Körper sind, der in einem Camouflage-artigen Muster aus einem dunklen Blau und gelblichem Grün gehalten ist. Auch in der zweiten Arbeit sind die Proportionen der „Frau als Turm“ nur in wenigen Partien – wie

(9) Arik Brauer

Presumably this cultural climate was one of the reasons why Brauer, like his friend and colleague Ernst Fuchs, ventured out into the world. After travelling throughout Europe, parts of Africa, and Israel, he settled for a few years in Paris. As he began to experience success in the mid-1960s, he returned to Vienna and accepted commissions to design stage sets at the Vienna State Opera and other renowned opera houses.

Brauer often (though not exclusively) sought out the “fantastic” elements of his motifs in depictions of nature or of degrees of the interlinking of nature with culture. Two works are on show in this exhibition, the watercolor *Die Frau als Turm* (The Woman as Tower) (1967) and the gouache *Equilibrist* (1973). The title of the latter stands for a balancing artist in general and a tight-rope walker in particular. The circus of the demi-monde, which is based on succumbing to an illusion, was a subject and source of inspiration in various movements in painting in the nineteenth and twentieth centuries. Brauer’s circus artist is performing in several disciplines at the same time. In one hand he is balancing two plate-like discs on sticks, while he stands on balls and has rings twirling around both his legs; several small monkeys are clambering on his body, and in his other hand he is holding a rod on which there seems to be a third hand attached, which is juggling three balls. The figure itself has roughly human proportions, but the head and hands are small in comparison to the body, which is painted in a camouflage-like pattern of dark blue and yellowish green. In the second work on show here, the proportions of the “woman as tower” are only very partially based on the human form, as in the face, for example. The rest of the body is in simple round shapes in shades of gray, looking like stones and making the human figure quite literally into a tower. Both depictions seem far from reality, and in their own specific ways somehow superhuman, on the one hand

beispielsweise dem Gesicht – menschlichen Zügen nachempfunden. Der restliche Körper geht in einfach rundliche Formen über, die ausgeführt in grauen Schattierungen an Steine erinnern und so die menschliche Figur wortwörtlich zum Turm wird. Beide Darstellungen wirken der Realität entrückt und mit einer jeweils eigenen Qualität übermenschlich: zum einen durch das Geschick und die Agilität der Zirkusfigur und zum anderen die mittels der Robustheit der Frau, die man allegorisch als standhaft übersetzen könnte. Beiden Figuren haftet jenseits dieser Zuschreibungen etwas Mythisches an.

Was Arik Brauer neben seiner bildnerischen Praxis auszeichnet, ist ebenfalls sein musikalisches Schaffen. Mit seinen verschiedenen Veröffentlichungen in den 1970er-Jahren lässt er sich zu den Vätern des sogenannten Austropop rechnen. Darüber hinaus war er eine wichtige Stimme in gesellschaftlichen Debatten um Fragen von Antisemitismus. Da Brauer nicht nur seine Eltern durch die Shoah verloren hat, sondern auch selbst Gewalterfahrungen machen musste, wurde er Zeit seines Lebens nicht müde sich in den Diskurs einzubringen, was ihm auch eine gesellschaftsrelevante Bedeutung für Österreich über seine Kunst hinaus zu kommen lässt.

1 Arik Brauer, „Diverse Erinnerungen“, in: *Die Phantasten*, hrsg. von Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Wien, Wien 1990, S. 93.

thanks to the skill and agility of the circus figure, and on other because the woman is so robust, and could be seen as an allegory of stability. Beyond these ascriptions, both figures have a mythical element.

As well as working as an artist, Arik Brauer was also a musician and composer. In his various publications in the 1970s he can be seen as one of the founding fathers of so-called Austropop. He was also an important voice in social debates on anti-Semitism. Brauer had lost his parents in the Shoah, and had been a victim of violence himself, and throughout his life he never got tired of engaging in the debate, and his voice was significant in Austrian society beyond his work as an artist.

1 Arik Brauer, „Diverse Erinnerungen,“ in *Die Phantasten*, ed. Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, exh. cat. Künstlerhaus Wien, Vienna 1990, p. 93.

10

## Anton Lehmden



*Zwei Köpfe in einer Landschaft*, 1949–50

Öl auf Hartfaserplatte / Oil on fiberboard

43 × 57 cm

Rahmenmaße / Frame: 46 × 60 × 5 cm

Courtesy Artothek des Bundes, Dauerleihgabe im / permanent loan at the Belvedere, Wien / Vienna

(DE)

Anton Lehmden war wie die meisten Mitglieder der Wiener Schule des Phantastischen Realismus Schüler von Albert Paris Gütersloh. Nach drei Jahren Studium tritt Lehmden dann 1948 auch in den von Gütersloh mitgegründeten Art Club ein. Dort trifft er schon früh auf viele Weggefährten, wie Ernst Fuchs, Rudolf Hausner oder Wolfgang Hutter. Mit den beiden Letzteren verbindet Lehmden auch die gemeinsame Teilnahme an allen bedeutenden Ausstellungen der Gruppe.

„Wo Lehmden ist, ist Landschaft“, erklärte Gütersloh einmal und beschrieb damit einen doppelten Sachverhalt: „Der Künstler hat viel in der Natur gelebt, er suchte sie immer wieder auf; seit 1966, wo er Schloss Deutschkreutz im Burgenland erwarb, wohnt er auch wieder auf dem Lande. Und er ist derjenige Maler der Wiener Schule des ‚Phantastischen Realismus‘, der sich von allem Anfang an die Landschaft als Hauptthema wählt.“<sup>1</sup>

(10) Anton Lehmden

(EN)

Like most members of the Vienna school of Fantastic Realism, Anton Lehmden was a student of Albert Paris Gütersloh. In 1948 after three years of study, Lehmden joined the Art Club, which Gütersloh had co-founded. There he met many like-minded artists early in his career, including Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, and Wolfgang Hutter. With the last two, Lehmden was to take part in all of the important exhibitions of the Fantastic Realists.

“Where Lehmden is there is landscape,” Gütersloh once said. This had two sides to it: “The artist has lived for a long time in the countryside, and has sought it out again and again; since 1966, when he acquired Deutschkreutz in the Burgenland, he is again living in the country. And he is the one painter in the Vienna school of Fantastic Realism who chose landscape as his theme from the very beginning.”<sup>1</sup>

The work *Zwei Köpfe in einer Landschaft* (Two Heads in a Landscape) (1949–50)

(9) Arik Brauer

Die Arbeit *Zwei Köpfe in einer Landschaft* (1949–50) stammt aus einer sehr frühen Arbeitsphase Lehmdens, das obige Zitat lässt sich hier exemplarisch anhand des Titels verifizieren. Die beiden Köpfe schweben in einer Landschaft, von der sie mehr oder weniger eingefasst sind. Das gesamte Bild ist durch eine Darstellung von grünen Hügeln begrenzt, die immer wieder durch Wasser unterbrochen wird und insgesamt das Bild einer phantastischen Grotte oder Höhle aufmacht. Diese ist nur in Teilen naturalistisch oder an der Realität orientiert, nicht so aber als Gesamtkomposition. Denn am jeweiligen Bildrand sind vier Landschaften aus eigener Perspektive gesehen ausgerichtet. Zur Bildmitte und den Köpfen hin treffen diese vier Darstellungen aufeinander und vermischen sich in einer Art Strudel aus den jeweiligen Wasserströmen. Es ist gleichgültig wie man das Bild drehen würde, man hätte jeweils an der unteren Kante eine akkurate Darstellung eines Hügelkamms, wahlweise mit oder ohne Fluss oder Baum. Die Gesamtperspektive im Bild geht nicht auf und darin liegt schon eine Grundirritation. Hinzu kommen die beiden Köpfe, die ansonsten völlig körperlos in der Szenerie schweben, oder aus dem Strudel, der sich aus den vier Landschaftsansätzen bildet, zu entsteigen scheinen. Es scheint hier vor allem um das Aufeinanderprallen der Land- und Wassermassen zu gehen, um vorzuführen welche Kraft ihnen innewohnt. Schließlich scheint es Lehmden schon in dieser frühen Arbeit um ein lyrisches oder allegorisches Bildverfahren zu gehen, das eben in der Verfremdung trotzdem eine Beschreibung sucht und darin gerade der von ihm bewunderten traditionellen chinesischen Malerei sehr ähnelt. Er selbst beschrieb seinen malerischen Ansatz wie folgt: „Ich mache eine einfache Malerei in der Durchführung und eine klare in der Darstellung. Eine portable Höhlenmalerei mit erweiterter Thematik. Die Malerei ist die Verwandlung einer neutralen Fläche

is from a very early phase in Lehmden's career, and Gütersloh's words can be verified here. The two heads are suspended in a landscape in which they are more or less embedded. The image is bordered by depictions of green hills that are interrupted at several points by water, creating the impression of a fantastic grotto or cave. This is all only partly naturalistic or oriented on reality, while the composition as a whole is not realistic. This picture can be seen as comprising four landscapes each seen from the perspective of each of the image's four margins. In the center and with the heads, these four perspectives merge into a kind of maelstrom of water channels. It makes no difference which way the picture is turned, as there would always be an accurate depiction of a row of hills at the bottom, with or without a river and a tree. The total perspective in the image is not clear, and this leads to confusion. Then there are the two heads that either seem to be floating without bodies, or could be emerging from the maelstrom that is formed by the four landscapes. The theme here seems to be the conjunction of land and water, to show the great force that each of them has. Ultimately, in this early work Lehmden was already working on a lyrical or allegorical composition that defamiliarizes reality and yet still seeks a specific depiction. This is very like traditional Chinese painting, which Lehmden greatly admired. He himself describes his approach to painting as follows: "I make simple painting in production and clear painting in the depiction. A portable cave painting with expanded themes. Painting is the transformation of a neutral surface into a collection of observations, trains of thought about things seen, experienced, imagined, and recognized. This transformation cannot be achieved by realistic truisms nor by carefree off-the-cuff gestures."<sup>2</sup>

This connection between depicting something real while consciously reimagining the theme and finding an independent

in eine Ansammlung von Betrachtungen, Gedankengängen über Gesehenes, Erfahrenes, Erdachtes und Erkanntes. Diese Verwandlung ist weder durch die realistische Floskel noch durch unbekümmerte Gestik aus dem Handgelenk zu erreichen.“<sup>2</sup>

Genau diese Verbindung zwischen Darstellung von Realem und gleichzeitiger bewusster Abweichung durch einen inhaltlichen Prozess und eine eigene Positionierung zu landschaftlichen Darstellungen, scheint ein zentraler Gedanke in Lehmdens gegenständlichem Ansatz zu sein, der in ähnlicher Form auch für die anderen Künstler der Wiener Schule des Phantastischen Realismus gilt und sich vielleicht auch auf die weiteren Künstler\*innen der Ausstellung übertragen ließe. Wie im Bild objektivierbare Außenwelt, existenzielle Fragestellungen und malerische Tradition zueinanderstehen, lässt sich als eine Art kleinster gemeinsamer Nenner der Ausstellung und der versammelten Strömungen und Positionen verstehen.

- 1 Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Wien 1974, S. 80.
- 2 Anton Lehmden, „Eine Portable Höhlenmalerei“, in: *Die Phantasten*, hrsg. von Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus Wien, Wien 1990, S. 289.

perspective on landscape seems to be a key feature of Lehmden's approach to figuration. This is also true in many ways of the other artists in the Vienna school of Fantastic Realism, and can also apply to other artists in this exhibition. The manner in which an objectifiable external world, existential questions, and traditions in painting are all brought together in a single picture can be seen as a kind of lowest common denominator in this exhibition and the various trends and positions on show here.

- 1 Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Vienna 1974, p. 80.
- 2 Anton Lehmden, "Eine Portable Höhlenmalerei," in *Die Phantasten*, ed. Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus Wien, Vienna 1990, p. 289.

## Helmut Leherb



*Taubenpapst*, 1970

Öl auf Leinwand / Oil on canvas  
76 × 42 cm  
Rahmenmaße / Frame: 83,5 × 49,5 cm  
Nachlass Leherb / Leherb Estate, Wien / Vienna

(DE)

Helmut Leherb (ursprünglich Leherbauer) war in den frühen Jahren und am großen Durchbruch der Phantasten aktiv beteiligt. Er war Gründungsmitglied des Art Clubs, bei dessen Präsident Albert Paris Gütersloh er auch studierte. Leherb war neben Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden an der Ausstellung im Belvedere 1959 beteiligt, die man in der weiteren Rezeptionsgeschichte als ersten großen Durchbruch beschreiben kann. Die Ausstellung war ursprünglich nicht angetreten, um eine bestimmte malerische Richtung oder einen Ismus vorzustellen, sondern suchte zunächst die gegenständliche Tendenz innerhalb Wiens abzubilden. In den Folgejahren und bei den nächsten großen Auftritten (wie der 1965 von Wieland Schmied konzipierten Schau in Hannover) findet er schon keine

(EN)

Helmut Leherb (originally Leherbauer) was an active member of the Fantastic Realists in both the early years and when they achieved wider recognition. He was a founder member of the Art Club, and he studied under its president Albert Paris Gütersloh. Together with Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, and Anton Lehmden, Leherb participated in the exhibition at the Belvedere in 1959, the first large breakthrough in the reception of the Fantastic Realists. This exhibition was not intended to present a particular genre or “-ism” in painting, but rather just to showcase figurative painting from Vienna. In the following years and subsequent large exhibitions (such as the show in Hanover designed by Wieland Schmied in 1965) Leherb was no longer included. There are several reasons for this. On the one hand, the artist turned

Berücksichtigung mehr. Dafür lassen sich sicher mehrere Gründe benennen. Zum einen wandte sich Leherb immer stärker dem Surrealismus zu und damit auch von anderen Positionen ab, auch entwickelten sich persönliche Differenzen mit den anderen Malern schon zu Zeiten der Ausstellung im Belvedere.

Kunstkritiker Johann Muschik beschreibt diese Gemengelage in Erinnerung an einen seiner Artikel wie folgt: „Der Artikel ist einer von mehreren, die ich 1959 im Rahmen einer Kampagne geschrieben habe. Mit ihr sollte eine Ausstellung der vier Maler im Belvedere, der österreichischen Nationalgalerie, vorbereitet werden. Die Ausstellung war für den Herbst des Jahres geplant und fand dann von Dezember 1959 bis Jänner 1960 statt. Sie ist, wie Leherb, ein damals noch kaum bekannter Künstler, angibt, von ihm initiiert worden, wobei Hutter mitwirkte. Leherb hatte versprochen, die Ausstellung auch ins Petit Palais, Paris, zu bringen, wozu es freilich nie gekommen ist. Brauer lebte seit 1950 im Ausland und kam nur zu Besuch nach Wien. Fuchs war wegen Differenzen mit den federführenden Malern nicht eingeladen worden.“<sup>1</sup>

Das alles andere als harmonische Bild wird dann noch davon abgerundet, dass Fuchs in seiner Galerie eine Art Gegenausstellung veranstaltete, an der Lehmden als einziger aus der Belvedere-Ausstellung auch teilnimmt. Leherb haftet seitdem auch das Image des Unruhestifters an. Als ein weiterer Beleg dafür lässt sich sicher auch der Eklat anführen, den Leherb mit seinem Konzept für den österreichischen Pavillon in Venedig auslöste. Zunächst wurde er vom Kunsthistoriker und späteren MAK-Direktor Wilhelm Mrazek und dem damaligen Landeskonservator und Sekretär des Art Clubs, Alfred Schmeller, mit der Gestaltung des österreichischen Pavillons für die 32. Venedig Biennale (1964) beauftragt. Seine Idee beinhaltete eine tiefblaue Farbgestaltung des Pavillons,

increasingly to surrealism and thus away from other trends, and there were also personal differences between Leherb and the other artists at the time of the Belvedere exhibition.

Art critic Johann Muschik describes the state of affairs as follows, recalling one of his own articles: “This article is one of several that I wrote as part of a campaign in 1959. The aim was to pave the way for an exhibition of the four painters in the Belvedere, the Austrian national gallery. This exhibition was planned for the fall of that year, and was then held from December 1959 to January 1960. It was initiated by Leherb, an unknown artist at the time, with the help of Hutter. Leherb had promised to also place the exhibition in the Petit Palais in Paris, but that never came about. Brauer had been living abroad since 1950 and came to Vienna as a visitor. Fuchs was not invited, due to differences with the leading painters.”<sup>1</sup>

This far from harmonious picture was then made even worse by Ernst Fuchs holding a kind of counter exhibition in his own gallery, in which Lehmden took part as the only artist who was also in the Belvedere exhibition. Since then, Leherb had the reputation of being a troublemaker. A further factor was the scandal that Leherb caused with his concept for the Austrian Pavilion in Venice. He was commissioned to design the Austrian contribution to the 32nd Venice Biennale (1964) by the art historian and later MAK director, Wilhelm Mrazek, and the state conservator and secretary of the Art Clubs, Alfred Schmeller. His idea was to present the exterior of the pavilion in a deep blue and to have his own sculptures inside with water falling down on them, and with umbrellas, dolls, and dead pigeons on the walls. The minister of education at the time, Theodor Piffel-Percevic, cancelled Leherb’s commission. Then Leherb made his clever own use of this scandal, even if this problematic episode certainly left its traces.

in dessen Innenraum dann auf Skulpturen von Leherb Wasser hinabregen sollte, und an dessen Wänden Regenschirme, weitere Puppenfiguren und tote Tauben kleben sollten. Der sich damals neu im Amt befindende Unterrichtsminister Theodor Piffel-Percevic hob die Wahl auf und lud damit den Künstler wieder aus. Den Skandal nutzte Leherb am Ende geschickt für sich selbst, wiewohl diese fragwürdige Entwicklung sicherlich auch ihre Spuren hinterließ.

Seine künstlerische Karriere verlief unterdessen unvermindert gut und er wurde so zu einer gefeierten Größe innerhalb der Wiener Kunstszene, der Leherb aber auch alsbald den Rücken kehrte, um nach Paris zu ziehen. Aus den Pariser Jahren stammt auch die Arbeit *Taubenpapst* (1970). Im Portrait eines wesenhaften Kopfes steht ein weiblich anmutendes Gesicht im Zentrum des Bildes, dessen Stirn hin zu den Seiten in ausgebreitete Schwingen und nach oben in einen Vogelkopf übergeht, auf dem eine wesenhaft geflochtene Thora mit einem Kreuz thront. Denn um das Kreuz ranken sich rosa-farbene Fetzen mit organischer Anmutung, die zum Teil an Meeresgetier erinnern. Wahrscheinlich handelt es sich bei der Darstellung um Lotte Profos, die Partnerin des Künstlers. Die gesamte Darstellung ist reichlich bizarr und gleichermaßen elegant wie auch verstörend. Leherbs Figuren, die vornehmlich seine Familie oder den Künstler selbst als Vorbild haben, scheinen wie aus einem Abyss des etwas jüngeren Filmmachers David Cronenberg entstieg. Passenderweise hat Leherb sich selbst (angeblich nach einem Zitat André Bretons) als „Dunklen Prinzen des Surrealismus“ bezeichnet.

1 Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Wien 1974, S.61.

Leherb's artistic career continued to flourish, and he became a celebrated name in the Vienna art scene, which he nonetheless abandoned in order to move to Paris. The work *Taubenpapst* (Pigeon Pope) (1970) was painted during Leherb's Paris years. This portrait of the head of a creature has a female-looking face in the middle, with the forehead spreading out at the sides in extensive twirls and to the top as the head of a bird, crowned by a Torah with a cross. Around the cross there are pink scraps of an organic nature, some of them like sea creatures. This is probably a portrait of Lotte Profos, the artist's partner. The whole picture is very bizarre and disturbing, but also elegant. Leherb's figures are usually based on members of his family or the artist himself, and today they look like they have come from the depths created by the somewhat younger filmmaker David Cronenberg. It is fitting that Leherb called himself the "dark prince of surrealism" (allegedly using a quote from André Bretons).

1 Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Vienna 1974, p. 61.

Eva Aeppli  
\*1925 Zofingen, †2015 Honfleur

Solo (u.a.): Centre Pompidou, Metz (2022), Kunstmuseum Solothurn (2015–16, 1994), Museum Tinguely, Basel (2015, 2008–09), Espace Jean Tinguely, Freiburg (2017), Ausstellungshaus Spoerri, Hadersdorf am Kamp (2010), Städtische Galerie Ravensburg (2006), Freitagsgalerie Imhof, Solothurn (2004, 1994, 1979), Garden of the Zodiac Old Market, Omaha (2003), Fondazione Il Giardino di Daniel Spoerri, Seggiano (2001), Galerie Samy Kinge, Paris (1998), Kunsthalle Burgdorf (1996), Bundeskunsthalle, Bonn (1994), Moderna Museet, Stockholm (1993, 1968), Galerie Beaubourg, Paris (1991), Galerie Littmann, Basel (1990, 1986, 1985), Galerie des Bastions, Genf (1986), Musée d'Art Moderne de Paris (1976), Galerie Alexander Iolas, Paris (1975), Helmhaus Zürich (1974), Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York (1973), Hanover Gallery, London (1972), Galerie Renée Ziegler, Zürich (1971), Kammerkunsthalle Bern (1971), Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen (1971), Kunsthalle Nürnberg (1970), Galerie Schmela, Düsseldorf (1969), Galerie J, Paris (1965), Galerie Iris Clert, Paris (1959); Shows (u.a.): Aargauer Kunsthau, Aarau (2021), Museum Tinguely, Basel (2020–21), Galerie Michael Haas, Berlin (2019), Bundeskunsthalle, Bonn (2014), Kunstmuseum Luzern (2013), Grimaldi Forum, Monaco (2012), Museum Tinguely, Basel (2012, 2011, 2009), Kunstmuseum Bern (2010), Centre Pompidou, Paris (2009, 1990), Kunstmuseum Solothurn (2006, 2002, 1998, 1991, 1985), Tate Liverpool (2004), Moderna Museet, Stockholm (2004), Helmhaus Zürich (1996), Museum Ludwig, Köln (1995), Galerie Martin Krebs, Bern (1991), Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (1991), Museum moderner Kunst, Wien (1990), Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (1989), Galerie Littman, Basel (1984), Kunsthaus Zürich (1980), Künstlerhaus, Wien (1977), Tel Aviv Museum of Art (1973), George Staempfli Gallery, New York (1960)

Walter Behrens  
\*1911 Las Palmas, †1999 in Wien

Solo (u.a.): Galerie Basilisk, Wien (1970)

Rudolf Hausner  
\*1914 Wien, †1995 Wien

Solo (u.a.): Museum Würth, Künzelsau (2015), Galerie Huber, Offenbach am Main (1994), Historisches Museum der Stadt Wien (1994), Oberes Belvedere, Wien (1989–90), Künstlerhaus, Wien (1980), Galerie Brusberg, Hannover (1975), Galerie Welz, Salzburg (1970), Künstlerhaus Wien (1952), Art Club, Wien (1947); Shows (u.a.): Belvedere, Wien (2022, 2008), Galerie BKC, Brno (2003), Künstlerhaus, Wien (1990), Albertina, Wien (1989), Stedelijk Museum, Mechelen (1987), Europalia, Brüssel (1987), Künstlerhaus, Wien (1984), Neue Galerie, Linz (1984), Museum am Ostwall, Dortmund (1979), Residenzgalerie, Salzburg (1972), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen

Eva Aeppli  
\*1925 Zofingen, †2015 Honfleur

Solo (et al.): Centre Pompidou, Metz (2022), Kunstmuseum Solothurn (2015–16, 1994), Museum Tinguely, Basel (2015, 2008–09), Espace Jean Tinguely, Freiburg (FR) (2017), Ausstellungshaus Spoerri, Hadersdorf am Kamp (2010), Städtische Galerie Ravensburg (2006), Freitagsgalerie Imhof, Solothurn (2004, 1994, 1979), Garden of the Zodiac Old Market, Omaha (2003), Fondazione Il Giardino di Daniel Spoerri, Seggiano (2001), Galerie Samy Kinge, Paris (1998), Kunsthalle Burgdorf (1996), Bundeskunsthalle, Bonn (1994), Moderna Museet, Stockholm (1993, 1968), Galerie Beaubourg, Paris (1991), Galerie Littmann, Basel (1990, 1986, 1985), Galerie des Bastions, Geneva (1986), Musée d'Art Moderne de Paris (1976), Galerie Alexander Iolas, Paris (1975), Helmhaus Zurich (1974), Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York (1973), Hanover Gallery, London (1972), Galerie Renée Ziegler, Zürich (1971), Kammerkunsthalle Bern (1971), Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen (1971), Kunsthalle Nuremberg (1970), Galerie Schmela, Düsseldorf (1969), Galerie J, Paris (1965), Galerie Iris Clert, Paris (1959); Shows (et al.): Aargauer Kunsthau, Aarau (2021), Museum Tinguely, Basel (2020–21), Galerie Michael Haas, Berlin (2019), Bundeskunsthalle, Bonn (2014), Kunstmuseum Luzern (2013), Grimaldi Forum, Monaco (2012), Museum Tanguely, Basel (2012, 2011, 2009), Kunstmuseum Bern (2010), Centre Pompidou, Paris (2009, 1990), Kunstmuseum Solothurn (2006, 2002, 1998, 1991, 1985), Tate Liverpool (2004), Moderna Museet, Stockholm (2004), Helmhaus Zurich (1996), Museum Ludwig, Cologne (1995), Galerie Martin Krebs, Bern (1991), Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich (1991), Museum moderner Kunst, Vienna (1990), Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (1989), Galerie Littman, Basel (1984), Kunsthaus Zurich (1980), Künstlerhaus, Vienna (1977), Tel Aviv Museum of Art (1973), George Staempfli Gallery, New York (1960)

Walter Behrens  
\*1911 Las Palmas, †1999 Vienna

Solo (et al.): Galerie Basilisk, Vienna (1970)

Rudolf Hausner  
\*1914 Vienna, †1995 Vienna  
Solo (et al.): Museum Würth, Künzelsau (2015), Galerie Huber, Offenbach am Main (1994), Historical Museum, Vienna (1994), Upper Belvedere, Vienna (1989–90), Künstlerhaus, Vienna (1980), Galerie Brusberg, Hannover (1975), Galerie Welz, Salzburg (1970), Künstlerhaus, Vienna (1952), Art Club, Vienna (1947); Shows (et al.): Belvedere, Vienna (2022, 2008), Galerie BKC, Brno (2003), Künstlerhaus, Vienna (1990), Albertina, Vienna (1989), Stedelijk Museum, Mechelen (1987), Europalia, Brussels (1987), Künstlerhaus, Vienna (1984), Neue Galerie, Linz (1984), Museum am Ostwall, Dortmund (1979), Residenzgalerie, Salzburg (1972), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Tokyo, Kobe, Nagoya (1972), Tel Aviv

Realismus“, Tokio, Kobe, Nagoya (1972), Tel Aviv Museum (1969), Haus der Kunst, München (1967), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Biennale São Paulo (1965), Trigon, Graz (1963), Biennale São Paulo (1963), Moderna Galerija Ljubljana (1962), Biennale Tokio (1961), Palais des Beaux Arts, Brüssel (1961), Documenta II, Kassel (1959), Oberes Belvedere, Wien (1959), Stedelijk Museum, Amsterdam (1956), Secession, Wien (1956), Künstlerhaus, Salzburg (1950)

Wolfgang Hutter  
\*1928 Wien, †2014 Wien

Solo (u.a.): Infeld Haus der Kultur, Halbtorn (2005), Egon Schiele Museum, Tulln (2003), Ausstellungszentrum Heiligenkreuz, Wien (1996), Galerie der Stadt Traun (1989–90), Galerie Academia, Salzburg (1973), Galerie La Medusa, Rom (1956); Shows (u.a.): Belvedere, Wien (2008), Galerie BKC, Brno (2003), Künstlerhaus, Wien (1990), Albertina, Wien (1989), Stedelijk Museum, Mechelen (1987), Retretti Art Centre, Finnland (1987), mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (1985), Wanderausstellung „Österreichische Avantgarde nach 45“, Mailand, Ferrara, Bozen, Rom, Genua (1985), Museum am Ostwall, Dortmund (1979), Residenzgalerie, Salzburg (1972), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Tokio, Kobe, Nagoya (1972), Tel Aviv Museum (1969), Secession, Wien (1967), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (1965), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Trigon, Graz (1963), Biennale São Paulo (1963), Künstlerhaus, Wien (1962), Neue Galerie, Linz (1962), Salon de Comparaisons, Paris (1962), Biennale Tokio (1961), Palais des Beaux Arts, Brüssel (1961), Arts Council Gallery, London (1960), Documenta II, Kassel (1959), Oberes Belvedere, Wien (1959), Stedelijk Museum, Amsterdam (1956), Secession, Wien (1956), Biennale Venedig (1954), Triennale Mailand (1954), Biennale São Paulo (1953), Carnegie International, Pittsburgh (1950, 1952), Secession, Wien (1950), Art Club, Turin (1949), Art Club, Mailand (1949), Art Club, Rom (1949), Künstlerhaus, Wien (1947)

Kurt Regscheck  
\*1923 Wien, †2005 Wien

Solo (u.a.): Schloss Pötzleinsdorf, Wien (2005), Schloss Greißenstein (1999), Constanze Mayr Ilko, Salzburg (1997), Galerie am Salzgries, Wien (1996), Künstlerhaus Wien (1993), Galerie Köhl, Hannover (1986), Galerie Salis, Salzburg (1982), Galerie Schwarzer, Wien (1978), Gallery Findlay, New York (1975), Galeria Viotti, Turin (1974), Galerie Gurlitt, München (1971), Galerie Baukunst, Köln (1970), Galerie Basilisk, Wien (1966), Galerie Fuchs, Wien (1959); Shows (u.a.): Schloss Mattsee (2006), Stift Dürnstein (2002), Galerie Prisma, Wien (1998), Galerie Baukunst, Köln (1990), Galerie

Museum (1969), Haus der Kunst, Munich (1967), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Biennale São Paulo (1965), Trigon, Graz (1963), Biennale São Paulo (1963), Moderna Galerija Ljubljana (1962), Biennale Tokyo (1961), Palais des Beaux Arts, Brussels (1961), Documenta II, Kassel (1959), Upper Belvedere, Vienna (1959), Stedelijk Museum, Amsterdam (1956), Secession, Vienna (1956), Künstlerhaus Salzburg (1950)

Wolfgang Hutter  
\*1928 Vienna, †2014 Vienna

Solo (et al.): Infeld Haus der Kultur, Halbtorn (2005), Egon Schiele Museum, Tulln (2003) Ausstellungszentrum Heiligenkreuz, Vienna (1996), Galerie der Stadt Traun (1989–90), Galerie Academia, Salzburg (1973), Galerie La Medusa, Rome (1956); Shows (et al.): Belvedere, Vienna (2008), Galerie BKC, Brno (2003), Künstlerhaus, Vienna (1990), Albertina, Vienna (1989), Stedelijk Museum, Mechelen (1987), Retretti Art Centre, Finnland (1987), mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna (1985), travelling exhibition “Austrian Avant-Garde after 45,” Milano, Ferrara, Bolzano, Rome, Geneva (1985), Museum am Ostwall, Dortmund (1979), Residenzgalerie, Salzburg (1972), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Tokyo, Kobe, Nagoya (1972), Tel Aviv Museum (1969), Secession, Vienna (1967), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (1965), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Trigon, Graz (1963), Biennale São Paulo (1963), Künstlerhaus, Vienna (1962), Neue Galerie, Linz (1962), Salon de Comparaisons, Paris (1962), Biennale Tokyo (1961), Palais des Beaux Arts, Brussels (1961), Arts Council Gallery, London (1960), Documenta II, Kassel (1959), Upper Belvedere, Vienna (1959), Stedelijk Museum, Amsterdam (1956), Secession, Vienna (1956), Biennale di Venezia, Venice (1954), Triennale Milano (1954), Biennale São Paulo (1953), Carnegie International, Pittsburgh (1950, 1952), Secession, Vienna (1950), Art Club, Torino (1949), Art Club, Milano (1949), Art Club, Rome (1949), Künstlerhaus, Vienna (1947)

Kurt Regscheck  
\*1923 Vienna, †2005 Vienna

Solo (et al.): Schloss Pötzleinsdorf, Vienna (2005), Schloss Greißenstein (1999), Constanze Mayr Ilko, Salzburg (1997), Galerie am Salzgries, Vienna (1996), Künstlerhaus, Vienna (1993), Galerie Köhl, Hannover (1986), Galerie Salis, Salzburg (1982), Galerie Schwarzer, Vienna (1978), Gallery Findlay, New York (1975), Galeria Viotti, Torino (1974), Galerie Gurlitt, Munich (1971), Galerie Baukunst, Cologne (1970), Galerie Basilisk, Wien (1966), Galerie Fuchs, Vienna (1959); Shows (et al.): Schloss Mattsee (2006), Stift Dürnstein (2002), Galerie Prisma, Vienna (1998),

Norbert Blaeser, Düsseldorf (1989), Palais Fanto, Wien (1987), Historisches Museum der Stadt Wien (1980), Stadtmuseum St. Pölten (1979), Galerie an der Düssel, Düsseldorf (1977), Galerie Schwarzer, Wien (1975), Galerie Kühn, Hannover (1971), Künstlerhaus Wien (1968)

Curt Stenvert  
\*1920 Wien, †1992 Köln

Solo (u.a.): Galerie Bugdahn, Düsseldorf (2015), Aurel Scheibler, Berlin (2014), Belvedere, Wien (2011), Kunstverein Ingolstadt (1998), Städtische Galerie Erlangen (1997), Galerie Rath, Köln (1988), Leopold-Hoesch-Museum, Duren (1984), Museum Harlekin Art, Wiesbaden (1979), Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (1979), Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg (1979), Österreichische Galerie Belvedere, Wien (1975), Modern Art Galerie, Wien (1972), Galerie Rasser, Basel (1971), Städtische Galerie Schloss Oberhausen (1971), Galerie Würthle, Wien (1971), Franz Hals Museum, Haarlem (1970), Museum voor Moderne Kunst, Arnheim (1970), Galerie La Chiocciola, Padua (1968), Galerie Jacqueline Ranson, Paris (1967), Galerie Le Zodiaque, Brüssel (1966), Galerie Nächst St. Stephan, Wien (1965), Galerie Werner & Katz, Berlin (1965), Galerie Niepel, Düsseldorf (1965), Künstlerhaus, Wien (1963); Shows (u.a.): Aurel Scheibler, Berlin (2019, 2012), Museum Ludwig, Budapest (2019), Städtische Galerie Delmenhorst (2013), Unteres Belvedere, Wien (2008), Cornelimünster, Aachen (2006), Städtische Galerie Erlangen (1997), Städtische Galerie Schloss Oberhausen (1992), Kunsthalle Bremen (1988), Albertina, Wien (1988), Rupertinum, Salzburg (1985), Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg (1985, 1978), Museum Moderner Kunst, Wien (1984), BAWAG Foundation, Wien (1984), Kunsthalle Recklinghausen (1982, 1965), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (1982), Städtische Museen Freiburg im Breisgau (1979), Von der Heydt-Museum, Wuppertal (1971), 2. Biennale internazionale d'arte, Lignano (1970), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (1970), Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (1967), Künstlerhaus, Wien (1966, 1947), Biennale di Venezia, Venedig (1966), Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (1964), Art Club, Wien (1950, 1948), Art Club, Turin (1949), Art Club, Graz (1948), Galleria Athena, Rom (1947)

Ernst Fuchs  
\*1930 Wien, †2015 Wien

Solo (u.a.): Schloss Straßburg, Gurk (2011), Fabrik der Künste, Hamburg (2011), Domgalerie, Wien (2010), Sammlung Infeld, Wien (2009), Kunsthaus Köflach (2009), Galerie Anzbach, Wien (2007), Galerie 10, Wien (2007), Jüdisches Museum, Wien (2006), Kunsthalle, Wien (2006), Tretjakow Galerie, Moskau (2001), St. Jakobus Kirche, Thal (1994), Russisches Museum, St. Petersburg (1993), Ernst Fuchs Museum, Wien (1988), Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück

Galerie Baukunst, Cologne (1990), Galerie Norbert Blaeser, Dusseldorf (1989), Palais Fanto, Vienna (1987), Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna (1980), Stadtmuseum St. Pölten (1979), Galerie an der Düssel, Düsseldorf (1977), Galerie Schwarzer, Vienna (1975), Galerie Kühn, Hannover (1971), Künstlerhaus, Vienna (1968)

Curt Stenvert  
\*1920 Vienna, †1992 Cologne

Solo (et al.): Galerie Bugdahn, Dusseldorf (2015), Aurel Scheibler, Berlin (2014), Belvedere, Vienna (2011), Kunstverein Ingolstadt (1998), Städtische Galerie Erlangen (1997), Galerie Rath, Cologne (1988), Leopold-Hoesch-Museum, Duren (1984), Museum Harlekin Art, Wiesbaden (1979), Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (1979), Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg (1979), Österreichische Galerie Belvedere, Vienna (1975), Modern Art Galerie, Vienna (1972), Galerie Rasser, Basel (1971), Städtische Galerie Schloss Oberhausen (1971), Galerie Würthle, Vienna (1971), Franz Hals Museum, Haarlem (1970), Museum voor Moderne Kunst, Arnheim (1970), Galerie La Chiocciola, Padua (1968), Galerie Jacqueline Ranson, Paris (1967), Galerie Le Zodiaque, Brussels (1966), Galerie Nächst St. Stephan, Vienna (1965), Galerie Werner & Katz, Berlin (1965), Galerie Niepel, Dusseldorf (1965), Künstlerhaus, Vienna (1963); Shows (et al.): Aurel Scheibler, Berlin (2019, 2012), Museum Ludwig, Budapest (2019), Städtische Galerie Delmenhorst (2013), Lower Belvedere, Vienna (2008), Cornelimünster, Aachen (2006), Städtische Galerie Erlangen (1997), Städtische Galerie Schloss Oberhausen (1992), Kunsthalle Bremen (1988), Albertina, Vienna (1988), Rupertinum, Salzburg (1985), Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg (1985, 1978), Museum Moderner Kunst, Vienna (1984), BAWAG Foundation, Vienna (1984), Kunsthalle Recklinghausen (1982, 1965), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (1982), Städtische Museen Freiburg im Breisgau (1979), Von der Heydt-Museum, Wuppertal (1971), 2. Biennale internazionale d'arte, Lignano (1970), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (1970), Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (1967), Künstlerhaus, Vienna (1966, 1947), Biennale di Venezia, Venice (1966), Neue Galerie, Linz (1965, 1949), Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna (1964), Art Club, Vienna (1950, 1948), Art Club, Torino (1949), Art Club, Graz (1948), Galleria Athena, Rome (1947)

Ernst Fuchs  
\*1930 Vienna, †2015 Vienna

Solo (et al.): Schloss Straßburg, Gurk (2011), Fabrik der Künste, Hamburg (2011), Domgalerie, Vienna (2010), Sammlung Infeld, Vienna (2009), Kunsthaus Köflach (2009), Galerie Anzbach, Vienna (2007), Galerie 10, Vienna (2007), Jewish Museum, Vienna (2006), Kunsthalle, Vienna (2006), Tretjakov Gallery, Moscow (2001), St. Jakobus Kirche, Thal (1994), Russian Museum, St. Petersburg (1993), Ernst Fuchs Museum, Vienna (1988), Museum of Cultural History, Osnabrück

(1981), Künstlerhaus, Wien (1969), Albertina, Wien (1968), Kestner Gesellschaft, Hannover (1964); Shows (u.a.): Albertina modern, Wien (2020), Stadtgalerie Klagenfurt (2011), Belvedere, Wien (2008), Jüdisches Museum, Wien (2006–07), Sammlung Essl, Klosterneuburg (2005), Kunsthalle Wien (2004), Galerie BKC, Brno (2003), Künstlerhaus, Wien (1990), Albertina, Wien (1989), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Tokio, Kobe, Nagoya (1972), Biennale São Paulo (1969), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Biennale São Paulo (1963), Trigon, Graz (1963), Künstlerhaus, Wien (1962), Salon Comparaisons, Paris (1962), Artists House, Jerusalem (1957), Art Club, Turin (1949)

Anton Lehmden  
\*1929 Nitra, Slowakei, †2018 Wien

Solo (u.a.): Istanbul (2008), Burgenländische Landesgalerie, Eisenstadt (2004), Schloss Hartberg (2003), Burgenländische Landesgalerie (2000), Schloss Deutschkreutz (2014, 2000, 1985, 1975, 1967), Wien (1984), Nürnberg (1978), Rom (1975), Rheinisches Landesmuseum, Bonn (1971), Hamburger Kunsthalle, Hamburg (1971), Warschau (1967), Rom (1965), Institut Autrichien, Paris (1963), Philadelphia (1963), Paris (1963), Istanbul (1962), Wien (1961), Art Club, Turin (1949); Shows (u.a.): Belvedere, Wien (2023, 2021, 2008), Landesgalerie Niederösterreich, Krems (2022/2021), Albertina, Wien (2020), Infeld Haus der Kultur, Halbturm (2017), mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2017/16), Fabrik der Künste, Hamburg (2013), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (2012), Essl Museum, Klosterneuburg (2006), Künstlerhaus, Wien (1990, 1984), Albertina, Wien (1989), Neue Galerie, Linz (1984), Städtische Galerie Lienz (1976), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Tokio, Kobe, Nagoya (1972), Premio del Fiorino, Florenz (1967), Le Biennale Internationale de la Gravure , Krakau (1966), 8. Biennale São Paolo (1965), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Biennale São Paulo (1963), Trigon, Graz (1963), Musée d'Art Moderne de Paris (1962), Biennale de Paris (1961), Oberes Belvedere, Wien (1959), International Art Exhibition, Montevideo (1958), Ausstellung „Kunst aus Österreich“, Amsterdam, Eindhofen, Bern, St. Gallen, Düsseldorf (1956/57), Premio Lissone, Lissone (1955), Biennale di Venezia, Venedig (1954, 1950), Biennale São Paulo (1953), Secession, Wien (1952), Neue Galerie, Linz (1949), Art Club, Wien, Graz (1948), Künstlerhaus, Wien (1947)

Arik Brauer  
\*1929 Wien, †2021 Wien

Solo (u.a.): Kunsthalle Erfurt (2019), Jüdisches Museum, Wien (2014), Leopold Museum, Wien (2014–15), Galerie Linzergasse-Weihergut, Salzburg (2014,

(1981), Künstlerhaus, Vienna (1969), Albertina, Vienna (1968), Kestner Gesellschaft, Hannover (1964); Shows (et al.): Albertina modern, Vienna (2020), Stadtgalerie Klagenfurt (2011), Belvedere, Vienna (2008), Jewish Museum, Vienna (2006–07), Sammlung Essl, Klosterneuburg (2005), Kunsthalle Wien, Vienna (2004), Galerie BKC, Brno (2003), Künstlerhaus, Vienna (1990), Albertina, Vienna (1989), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Tokyo, Kobe, Nagoya (1972), Biennale São Paulo (1969), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Biennale São Paulo (1963), Trigon, Graz (1963), Künstlerhaus, Vienna (1962), Salon Comparaisons, Paris (1962), Artists House, Jerusalem (1957), Art Club, Turin (1949)

Anton Lehmden  
\*1929 Nitra, Slovakia, †2018 Vienna

Solo (et al.): Istanbul (2008), Burgenländische Landesgalerie, Eisenstadt (2004), Schloss Hartberg (2003), Burgenländische Landesgalerie (2000), Schloss Deutschkreutz (2014, 2000, 1985, 1975, 1967), Vienna (1984), Nuremberg (1978), Rome (1975), Rheinisches Landesmuseum, Bonn (1971), Hamburger Kunsthalle, Hamburg (1971), Warsaw (1967), Rome (1965), Institut Autrichien, Paris (1963), Philadelphia (1963), Paris (1963), Istanbul (1962), Vienna (1961), Art Club, Torino (1949); Shows (et al.): Belvedere, Vienna (2023, 2021, 2008), Landesgalerie Niederösterreich, Krems (2022/2021), Albertina, Vienna (2020), Infeld Haus der Kultur, Halbturm (2017), mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna (2017/16), Fabrik der Künste, Hamburg (2013), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (2012), Essl Museum, Klosterneuburg (2006), Künstlerhaus, Vienna (1990, 1984), Albertina, Vienna (1989), Neue Galerie, Linz (1984), Städtische Galerie Lienz (1976), exhibition “Wiener Schule des Phantastischen Realismus,” Tokio, Kobe, Nagoya (1972), Premio del Fiorino, Firenze (1967), Le Biennale Internationale de la Gravure , Krakow (1966), 8. Biennale São Paolo (1965), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Biennale São Paulo (1963), Trigon, Graz (1963), Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (1962), Biennale de Paris (1961), Upper Belvedere, Vienna (1959), International Art Exhibition, Montevideo (1958), exhibition “Art from Austria,” Amsterdam, Eindhofen, Bern, St. Gallen, Dusseldorf (1956/57), Premio Lissone, Lissone (1955), Biennale di Venezia, Venice (1954, 1950), Biennale São Paulo (1953), Secession, Vienna (1952), Neue Galerie, Linz (1949), Art Club, Vienna, Graz (1948), Künstlerhaus, Vienna (1947)

Arik Brauer  
\*1929 Vienna, †2021 Vienna

Solo (et al.): Kunsthalle Erfurt (2019), Jewish Museum, Vienna (2014), Leopold Museum, Vienna (2014–15), Galerie Linzergasse-Weihergut, Salzburg (2014,

1991), Dom Museum, Wien (2009), Kunsthau, Wien (2004), Schloss Burgau, Steiermark (1997), Galerie Georges & Lesaar, Düsseldorf (1991), Jack Rutberg Fine Arts, Los Angeles (1989), Galerie Rolandseck, Bonn (1986), Goldman's Art Gallery, Haifa (1980), Jewish Museum, New York (1979–1978), Aberbach Fine Art, London (1977), Galerie Octave Negru, Paris (1977), Aoki Gallery, Tokio (1976), Belvedere, Wien (1976), Albertina, Wien (1974), Marlborough Galerie, Zürich (1973), Galerie Ketterer, München (1966), Galerie Flinker, Paris (1964), Galerie Raymond Cordier, Paris (1961); Shows (u.a.): Belvedere, Wien (2008), Jüdisches Museum, Wien (2006), Galerie BKC, Brno (2003), Künstlerhaus, Wien (1990), Albertina, Wien (1989), Gedenkstätte Mauthausen (1985), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Tokio, Kobe, Nagoya (1972), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), Ausstellung „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Biennale São Paulo (1963), Trigon, Graz (1963)

Helmut Leherb  
\*1933 Wien, †1997 Wien

Solo (u.a.): Palais Palfy, Wien (2017), Bajuvaria, Wien (1993), Galleria Viotti, Turin (1983, 1971, 1969, 1967), Arcade, Paris (1973), Galleria Gian Ferrari, Milan (1972), Galerie 10, Wien (1971, 1968), Aoki Galerie, Tokio (1971), Galerie Lambert, Genf (1971), Galerie Mokum, Amsterdam (1969), Garden Gallery, Los Angeles (1968), Galerie George Barry, Saint Tropez (1968), Galleria Il Cavalletto, Brescia (1968), Galerie Mona Lisa, Paris (1967), House of Culture, Warschau (1967), House of Art, Brno (1966), Galleria la Medusa, Rom (1965), Galerie Isy Brachot, Brüssel (1964), Galerie de Marignan, Paris (1964), Galerie C.A.W., Antwerpen (1962), Galerie de la Madeleine, Brüssel (1962), Munakata Gallery, New York (1962), Galerie Willy Verkauf, Wien (1960), Galerie Pro-Arte, Paris (1957), Galerie Wolfrum, Wien (1957), La petit Tristesse, Wien (1955); Shows (u.a.): Biennale Internazionale della Grafica, Florenz (1968), Triennale Art Public, Namur (1966), Musee d'Art Moderne, Paris (1965), Salon des Comparaisons, Paris (1965), Galerie Mokum, Amsterdam (1965), Biennale di Venezia, Venedig (1964), Salon d'Automne, Paris (1963), Künstlerhaus, Wien (1962), Oberes Belvedere, Wien (1959), Galerie Wolfrum, Wien (1957)

1991), Dom Museum, Vienna (2009), Kunsthau, Vienna (2004), Schloss Burgau, Styria (1997), Galerie Georges & Lesaar, Dusseldorf (1991), Jack Rutberg Fine Arts, Los Angeles (1989), Galerie Rolandseck, Bonn (1986), Goldman's Art Gallery, Haifa (1980), Jewish Museum, New York (1978–79), Aberbach Fine Art, London (1977), Galerie Octave Negru, Paris (1977), Aoki Gallery, Tokyo (1976), Belvedere, Vienna (1976), Albertina, Vienna (1974), Marlborough Galerie, Zurich (1973), Galerie Ketterer, Munich (1966), Galerie Flinker, Paris (1964), Galerie Raymond Cordier, Paris (1961); Shows (et al.): Belvedere, Vienna (2008), Jewish Museum, Vienna (2006), Galerie BKC, Brno (2003), Künstlerhaus, Vienna (1990), Albertina, Vienna (1989), Mauthausen Memorial (1985), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Tokyo, Kobe, Nagoya (1972), Kestner Gesellschaft, Hannover (1965), exhibition “Viennese School of Phantastic Realism,” Leverkusen, Frankfurt, Kassel, Pforzheim (1965), Biennale São Paulo (1963), Trigon, Graz (1963)

Helmut Leherb  
\*1933 Vienna, †1997 Vienna

Solo (et al.): Palais Palfy, Vienna (2017), Bajuvaria, Vienna (1993), Galleria Viotti, Torino (1983, 1971, 1969, 1967), Arcade, Paris (1973), Galleria Gian Ferrari, Milano (1972), Galerie 10, Vienna (1971, 1968), Aoki Galerie, Tokyo (1971), Galerie Lambert, Geneva (1971), Galerie Mokum, Amsterdam (1969), Garden Gallery, Los Angeles (1968), Galerie George Barry, Saint Tropez (1968), Galleria Il Cavalletto, Brescia (1968), Galerie Mona Lisa, Paris (1967), House of Culture, Warsaw (1967), House of Art, Brno (1966), Galleria la Medusa, Rome (1965), Galerie Isy Brachot, Brussels (1964), Galerie de Marignan, Paris (1964), Galerie C.A.W., Antwerpen (1962), Galerie de la Madeleine, Brussels (1962), Munakata Gallery, New York (1962), Galerie Willy Verkauf, Vienna (1960), Galerie Pro-Arte, Paris (1957), Galerie Wolfrum, Vienna (1957), La petit Tristesse, Vienna (1955); Shows (et al.): Biennale Internazionale della Grafica, Florence (1968), Triennale Art Public, Namur (1966), Musee d'Art Moderne, Paris (1965), Salon des Comparaisons, Paris (1965), Galerie Mokum, Amsterdam (1965), Biennale di Venezia, Venice (1964), Salon d'Automne, Paris (1963), Künstlerhaus, Vienna (1962), Oberes Belvedere, Vienna (1959), Galerie Wolfrum, Vienna (1957)

## Rahmenprogramm

Do 29.6.2023, 18:00 / 6 pm  
Vortrag / Lecture

### *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus und des Surrealismus / The Viennese School of Fantastic Realism and Surrealism*

Dr. Franz Smola, Kurator / Curator –  
Sammlung 19. & 20. Jahrhundert /  
19th & 20th Century Collection,  
Österreichische Galerie Belvedere,  
Wien / Vienna

7.6.2023, 18:00 / 6 pm  
Screening & Ausstellungsrundgang /  
Exhibition Tour

### *baka, 2021*

Film, 15 Min.  
TARWUK, Matthew Goedecke  
Führung / Guided tour: Jan Tappe

22.6.2023, 20:00 / 8 pm  
Konzert / Concert

### Bentley Anderson, New York

## Supporting Program

Do 6.7.2023, 18:00 / 6 pm  
Screening & Vortrag / Lecture

### Lighthouse Collection, Grenoble – A Surrealist Galaxy

*Wolfgang Paalen, Crystals of the Mind*, Film, Regie / Direction: Tufic Makhlouf Akl

Dr. Christian Kloyber, Initiator der  
mexikanischen Stiftung des Wiener  
Surrealisten / Initiator of the Mexican  
Foundation of the Viennese Surrealist

Do 13.7.2023, 18:00 / 6 pm  
Architektur-Führung /  
Architectural tour

### Ernst Fuchs Kirche / church, Thal bei / near Graz

20.7.2023, 18:00  
Vortrag / Lecture

### TARWUK

Valentina Rados, Senior curator,  
Museum of Fine Arts, Osijek

Sa 29.7.2023, 14:30 / 2:30 pm  
Konzert / Concert

### impuls Minutenkonzerte / concerts

Neue Musik von jungen  
Interpret\*innen / New music  
by young performers

Do 31.8.2023, 18:00 / 6 pm

### Kuratorenführung / Curatorial Tour

Sandro Droschl, Direktor HALLE  
FÜR KUNST Steiermark



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung /  
This publication is being published in conjunction with the exhibition



*Fantastic Surrealists*

3. 6. – 10. 9. 2023

**HALLE FÜR KUNST Steiermark**

Direktor / Director  
Sandro Droschl

Geschäftsführung / Managing Director  
Helga Droschl

Kuratorischer Assistent / Curatorial Assistance Jan  
Tappe

Assistenz & Vermittlung / Assistance &  
Art Education  
Jessica Birke

Sekretariat & Assistenz / Office & Assistance Lucia  
Wagner

Technische Leitung / Technical Management  
Andreas Schögler

Aufbau / Setup  
Darek Murawka & Team

Umschlag / Cover

Kurt Regschek, *Basilisk*, 1966  
Mischtechnik auf Holz / Mixed media on wood  
64 × 49 cm  
Courtesy / Photo © Johannes Stoll / Belvedere, Wien /  
Vienna © Bildrecht, Wien / Vienna 2023  
Schenkung aus Privatbesitz / Gift from Private Collection

**HALLE FÜR KUNST Steiermark**

Kurator / Curator  
Sandro Droschl

Herausgeber / Editor  
Sandro Droschl,  
HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz

Texte / Texts  
Sandro Droschl, Cathrin Mayer, Jan Tappe

Übersetzungen / Translations  
Greg Bond

Redaktion / Editing  
Helga Droschl

Lektorat / Copyediting  
Helga Droschl

Grafische Gestaltung / Graphic Design  
FONDAZIONE Europa

Werkansichten / Reproduced Works  
© Künstler\_innen und Leihgeber\_innen /  
artists and lenders, Bildrecht Wien / Vienna

Druckerei / Printing  
Universitätsdruckerei Klampfer, Graz

© 2023 Sandro Droschl,  
HALLE FÜR KUNST Steiermark

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved