

Matthias Boeckl

Rekonstruktion einer verlorenen Kultur

Aus: Fritz Schwarz-Waldegg. Maler-Reisen durchs Ich und die Welt, hrsg. v. Matthias Boeckl für das Jüdische Museum der Stadt Wien, Wien 2009, S. 15–31

Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Autors

Obwohl die so genannte Zwischenkriegszeit unserer Gegenwart näher steht als etwa die Zeit um 1900, ist die detaillierte Rekonstruktion des Wiener Kunstbetriebs von 1918 bis 1938 ein wesentlich schwierigeres Unterfangen als die Historiografie des Wiener Jugendstils. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Die 1920er und 1930er Jahre waren jene Ära, in der nach den historischen Entwicklungsschritten der Toleranz, der Emanzipation und schließlich der Assimilation der Juden Österreichs in vielen gutbürgerlich-jüdischen Familien eine Generation aufgewachsen war, die ausgeprägte künstlerische und intellektuelle Ambitionen hegte. Das großteils urbane Umfeld und die betont musische und kulturelle Bildung, die in vielen jüdischen Familien einen wichtigen Teil der Tradition und Identität bildete, sowie oftmals saturierte wirtschaftliche Verhältnisse, die derlei Betätigungen nun vermehrt ermöglichten, bereicherten das Wiener Kulturleben um eine große Anzahl jüdischer Schriftsteller, Maler, Architekten und Gelehrter. Trotz latenter und später offen antisemitischer Stimmungen etwa an der Universität oder in Künstlerorganisationen wie der Secession und dem 1934 gegründeten Neuen Werkbund, die keine jüdischen Mitglieder aufnahmen, beteiligten sich 1918 bis 1938 mehr jüdische oder aus jüdischen Familien stammende, aber aus der Kultusgemeinde ausgetretene Maler, Objektkünstler, Kunstgewerber und Architekten am Wiener Kunstleben als in irgendeiner Periode vorher. Weil aber die Shoa danach nicht nur die physische Vernichtung der Juden betrieb – egal, ob sie sich als solche bekannten oder nicht –, sondern durch die Zerstörung von Sammlungen, Werken, Dokumentationen und Nachlässen auch die Erinnerung an sie auslöschte, ist die Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit bis heute von den großen Lücken der verschwundenen Œuvres einer Reihe von Künstlern dieser Epoche geprägt und daher nach wie vor unvollständig.

Der Wiener Kunstbetrieb der Zwischenkriegszeit

Fritz Schwarz-Waldegg ist als Schlüsselfigur der liberalen Künstlervereinigung „Hagenbund“ einer der wichtigsten Repräsentanten dieser Gruppe. Als Hauptvertreter der zweiten Welle des Expressionismus, die den Pionieren der „Neukunstgruppe“ von 1909 bis 1911 um Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Anton Faistauer und Anton Kolig gleich nach dem Kriegsende 1918 folgte, errang er bei Publikum und Kritik in Wien rasch eine gewisse Wertschätzung und Bekanntheit, die ihn 1925 schließlich in den Präsidentensessel des Hagenbundes beförderte. Schwarz-Waldegg repräsentierte in der Folge das zeittypische Wiener Kunstmilieu auf überaus authentische Weise: In Abwesenheit des international bekanntesten österreichischen Malers jener Zeit, Oskar Kokoschka, und neben den seltenen Auftritten von Herbert Boeckl in der Secession oder im Künstlerhaus, war im Kunsthandel und in Künstlervereinigungen nach 1918 sukzessive ein kleiner, eher unaufgeregter und auch weitgehend unspektakulärer Kunstbetrieb gewachsen, der mit den bescheidenen Mitteln jener Zeit (wenige Sammler, aber dafür umso engagiertere Medienberichterstattungen) eine avantgardeferne Moderne in den dominierenden Stilen eines gedämpften Expressionismus, einer klassizierenden Cézanne-Rezeption und einer weitgehend gesellschaftskritikfreien Variante der Neuen Sachlichkeit kultivierte. Trotz der Bemühungen des Kunsthistorikers Hans Tietze und seiner progressiven „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst“ blieb die Avantgarde nach internationalem Vorbild auf wenige Einzelevents (etwa die „Internationale Kunstausstellung“ 1924 in der Secession und die Schau „Französische Kunst der Gegenwart“ 1926 im Künstlerhaus) sowie auf die Praxis der jungen „Kinetisten“ im Umkreis der Kunstgewerbeschule beschränkt. Auch der religiöse Sonderweg der jugendlich-christlichen Neulandkunst konnte weder eine größere Öffentlichkeit noch eine offizielle Anerkennung erreichen. Wer das wollte, musste schon lange vor 1938 auswandern – wie etwa Oskar Kokoschka, Friedrich Kiesler, Herbert Bayer oder Wolfgang Paalen. Die staatlichen Aktionen zur Förderung moderner Kunst beschränkten sich auf seltene Ankäufe für die Österreichische Galerie im Belvedere (Bilder von Schwarz-Waldegg wurden allerdings erst ab 1960 erworben) und auf die Veranstaltung einiger Auslandspräsentationen (Brüsseler Weltausstellung 1935, Exposition d'art autrichien in Paris 1937), wo meistens Klimt, Schiele, Kokoschka, Boeckl, Kolig, Wiegele, Oppenheimer, Faistauer, Floch und Andersen die moderne Malerei repräsentierten. Schwarz-Waldegg kam dabei ebenso wenig vor wie die Kinetisten und die österreichischen Auslands-Avantgardisten.

Versuchung Avantgarde: Das Kunstlabor Wien um 1910

Fritz Schwarz-Waldegg wurde als drittes von sechs Kindern in eine bürgerlich-jüdische Familie geboren. Sein Vater war Magistratsbeamter, auch die Brüder übten bürgerliche Berufe aus (Arthur Schwarz war etwa Bankdirektor), während die beiden jüngeren Schwestern als Schauspielerin und als Designerin wirkten. Fritz war das einzige bekannte Shoa-Opfer seiner Familie, die Eltern starben vor dem „Anschluss“, sein Bruder Arthur überlebte in Südfrankreich, die ältere Schwester Paula im englischen Exil, die jüngeren Schwestern Vilma und Melanie in „geschützten Mischehen“ in Wien. Nach einem anscheinend wenig erfolgreichen Schulbesuch ohne Matura durfte Schwarz-Waldegg im Alter von 17 Jahren die private Malschule David Kohn besuchen und wechselte anschließend an die Akademie der bildenden Künste, um dort von 1907 bis 1911 bei den überaus konservativen Professoren Griepenkerl, Bacher und Schmied zu studieren. Diese frühen biografischen Daten verraten noch keinerlei außergewöhnliche Entwicklungen, im Gegenteil: Die ersten Schritte Schwarz-Waldeggs in das Künstlerleben entsprechen vollständig dem bürgerlichen Mainstream jener Zeit, sowohl hinsichtlich des familiären Hintergrundes als auch hinsichtlich der Ausbildung, in der er übrigens nicht sonderlich gut abschnitt und von den Akademieprofessoren auffallend schlecht benotet wurde. Mangels Quellen muss die konkrete künstlerische Inspiration Schwarz-Waldeggs während seiner Akademiezeit – abgesehen von den konservativen Professoren, die keinen Weg in die Moderne eröffnen konnten – weitgehend unbekannt bleiben. „Verführungen“ in ein Malerleben als Avantgardist hätte es jedenfalls zahlreich gegeben, denn gerade in diese Zeit fiel der erste Höhepunkt der Begeisterung der Wiener Künstler für die Pariser Moderne – nach der erstmaligen Großpräsentation der Impressionisten und Postimpressionisten 1903 in der Wiener Secession erregten etwa die Ausstellungen von Van Gogh im Januar 1906 in der Galerie Miethke, von Gauguin im März/April 1907 ebenfalls in der Galerie Miethke, die Kunstschau mit dem ersten Auftritt Kokoschkas 1908, die Internationale Kunstschau 1909 (mit einer weiteren großen Van Gogh-Präsentation), die erste Ausstellung der Neukunstgruppe mit Schiele, Wiegele, Peschka, Osen, Faistauer, Maßmann und Zakovsek 1909 in der Galerie Pisko sowie die zweite im Hagenbund 1911 (erstmalig mit Kokoschka) großes Aufsehen. Zudem studierten Sebastian Isepp, Franz Wiegele und Anton Kolig zur gleichen Zeit bei denselben Professoren wie Schwarz-Waldegg. Schwarz-Waldegg war auch mit Schiele durch die gemeinsam besuchten Akademiekurse bei Christian Griepenkerl zweifellos bestens bekannt. Berücksichtigt man neben dem kleinen Altersunterschied zu Isepp und Kolig auch die unterschiedli-

chen Begabungen und Sozialisierungen, dann wird klar, dass viele künstlerische Entscheidungen schon in dieser frühen Lebensphase fallen mussten. So zeigen die frühesten erhaltenen Bilder Schwarz-Waldeggs auch keinerlei Einfluss der Experimente der Neukunstgruppe, sondern einen biederen Spätimpressionismus etwa in der Art des Künstlerhaus-Malers Hans Temple. Erstaunlicherweise zeigt Schwarz-Waldegg in dieser Zeit nicht einmal deutliche Reflexe des Jugendstils, der damals schon seit mehr als zehn Jahren etabliert war und 1911 wohl nur mehr sehr konservative Auftraggeber etwa eines Porträts verschreckt hätte.

Von der Akademie an die Front, 1911–1918

In den Jahren zwischen dem Ende der Akademieausbildung 1911 und Schwarz-Waldeggs Meldung als Freiwilliger zum Kriegsdienst 1915 hatte der Künstler ausreichend Gelegenheit, eine erfolgreiche Malerkarriere vorzubereiten. Im Alter von 26 Jahren verfügte er zweifellos über ausreichende Fähigkeiten zur Vernetzung im Kunstbetrieb und in Auftraggeberkreisen. Auch die objektiven Möglichkeiten dazu waren gegeben, existierten doch unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg in Wien bereits mehrere Galerien moderner Kunst (Miethke, Pisko, Arnot) und drei Künstlervereinigungen, von denen zwei der Moderne zuzurechnen waren. Da jedoch aus dieser Werkperiode Schwarz-Waldeggs weder eindeutig datierbare Bilder noch Dokumente erhalten sind, lassen sich über den genauen Verlauf dieser potentiellen Etablierungsphase nur Vermutungen anstellen. Fest steht, dass der Maler zumindest Versuche unternahm, die üblichen ersten Schritte zu setzen – nämlich in der Mitgliedschaft oder zumindest die Möglichkeit der Ausstellungsbeteiligung bei einer der drei Künstlerbünde Wiens. Schwarz-Waldegg entschied sich für das Künstlerhaus, die älteste und konservativste der drei Organisationen. 1936 glaubte er sich in einem Schreiben an den Lexikon-Autor und Archivar Hans von Ankwicz-Kleehoven zu erinnern, dass er sich 1913 mit einem lebensgroßen Bildnis an der Frühjahrsausstellung des Künstlerhauses beteiligt habe. Wenn auch der entsprechende Katalog der ab 15. März 1913 im Wiener Künstlerhaus präsentierten XXXVIII. Jahresausstellung keinen einzigen Eintrag zu Schwarz-Waldegg bietet, kann aus der späten Erinnerung Schwarz-Waldeggs und aus einem Porträt, das jedenfalls vor August 1916 und wahrscheinlich bereits vor Kriegsbeginn 1914 entstanden ist, auf seine damalige künstlerische Disposition geschlossen werden. Das große Ganzfiguren-Porträt von O. N. Witt, Begründer des Chemischen Instituts der Technischen Universität zu Berlin, zeigt eine relativ

realistische Malerei mit wirkungsvollen Farbkontrasten, aber ohne besonderen Schwung des Pinselstrichs oder eine tiefer gehende künstlerisch-psychologische „Befragung“ des Dargestellten. Auch in diesem Bild ignoriert Schwarz-Waldegg auffällig den Secessionismus.

In den zahlreichen Soldatenporträts setzt sich diese Tendenz fort. Schwarz-Waldegg, der an der russischen und an der italienischen Front diente, malte weiterhin in einem spätimpressionistischen Stil und ohne erkennbare Rezeption der Linienkunst der Secession – vergleicht man diese Porträts etwa mit den expressionistischen Offiziersporträts seines Studienkollegen Anton Kolig oder jenen des nur um fünf Jahre jüngeren Herbert Boeckl, die beide ebenfalls an der Front malen durften, so bleibt als Fortschritt gegenüber der Akademiezeit und als Entwicklungspotential für die Zukunft nur ein flotter und relativ breiter Pinselstrich. Auch in den Zeichnungen von militärischen Stellungen beginnt der Strich ein zaghaftes Eigenleben zu entwickeln und sich vom Gegenstand zu emanzipieren. Welche Kriegserlebnisse Schwarz-Waldegg durchleben musste, ist unbekannt. Für alle Künstler seiner Generation war diese Erfahrung jedoch tief prägend – viele der folgenreichsten Entwicklungen der unmittelbaren Nachkriegszeit gehen unmittelbar auf die künstlerische Bewältigung dieser Traumata zurück. Im Fall Schwarz-Waldeggs scheint der Kriegsdienst zu seiner abrupten Beförderung von einer versinkenden „Welt von Gestern“, wie Stefan Zweig die Wiener Jahrhundertwende nannte, in die eigene Zeit geführt zu haben. Unter Auslassung des nun als „Zwischenstufe“ erscheinenden Jugendstils sprang Schwarz-Waldegg direkt vom Spätimpressionismus in den Expressionismus.

Kristallkunst – Wiener Expressionismus um 1920 im Kontext

Die öffentlich wahrgenommene Laufbahn von Fritz Schwarz-Waldegg beginnt mit seinem Beitritt zur Künstlervereinigung Hagenbund und seiner ersten Beteiligung an einer Ausstellung des Bundes im Juni 1919 in der Wiener Secession. Gemessen an der Vorgeschichte des nunmehr dreißigjährigen Kriegsheimkehrers scheint dieser Schritt zum Hagenbund und damit zur Moderne überraschend, da er ja vor dem Krieg noch im traditionalistischen Milieu des Künstlerhauses verkehrt hatte. Auch in künstlerischer Hinsicht – die Jahre von 1919 bis 1923 bilden den Höhepunkt des Œuvres von Schwarz-Waldegg – ist die jähe Wende von einem gefälligen Spätimpressionismus zum aufwühlenden Expressionismus in seiner speziell kristallinen Ausformung der Zeit um 1920 markant. Zumindest scheint es nicht abwegig anzunehmen, dass das Kriegs-

erlebnis in Verbindung mit der existenzialistischen Zeitstimmung in Künstlerkreisen ganz Europas (die in Wien noch zusätzlich von der lokalen Pathos-Tradition von Symbolismus und Jugendstil aufgeladen wurde) die Annäherung an deren typische Ausdrucksweisen gefördert hat. Um 1920 entstand jedenfalls eine kompakte Gruppe von Allegorien in einem kristallinen, möglicherweise kubistisch inspirierten Expressionismus, der zu dieser Zeit eine größere Gruppe von Künstlern beschäftigte. In inhaltlicher Hinsicht stand dieser Stil für eine pulsierende Erregung, für die nervös durchzuckte, unbestimmte, oft religiös anmutende Aufbruchsstimmung der unmittelbaren Nachkriegszeit, die in Berlin, Wien, Dresden und anderen mitteleuropäischen Kunstmetropolen verbreitet war. Am anschaulichsten drückte der expressionistische Maler und Dichter Johannes Molzahn diese Gemütslage in seinem „Manifest des absoluten Expressionismus“ aus, das 1919 in Herwarth Waldens Berliner Avantgarde-Zeitschrift „Der Sturm“ erschien: „Das Werk – dem Wir – als Maler – Bildhauer und Dichter – verpflichtet – ist gewaltige Energie solchen Geschehens – ist kosmischer Wille – Glut der EWIGKEIT. – Lebendiger Pfeil – auf Euch gerichtet. – Euch soll er sich einbohren – in das Blut glühen – auf daß es schneller und lebendiger fließe – besser in Ewigkeit glühe [...] Wir wollen Oel aufs Feuer gießen – das Fünkchen zum Funken anblasen – und den Funken zur Flamme – die den Erdkreis überzieht – mächtiger schlagen – und beben läßt – lebendigst pulsender – dampfender Kosmos.“

Die Bildsprache, die diese schwärmerische junge Generation der Nachkriegszeit zur Illustration ihrer vorerst ziellosen Sehnsüchte verwendete, kann man als eine Art zweite Welle des Expressionismus bezeichnen. Von der ersten Eruption – den farbintensiven Visionen einer wilden Lebensfreude, wie sie zwischen 1905 und 1909 Braque, Vlaminck und Matisse in Paris, Kirchner, Heckel und Pechstein in Dresden sowie Kokoschka in Wien auch als Rezeption von Gauguin und Van Gogh gemalt hatten – unterschied sich die zweite Welle des Expressionismus durch den Wechsel von organoiden zu kristallinen Formen und eine neue, gedämpfte Farbigkeit in Erdtönen. Von vielen Autoren wird diese kurzlebige Stilvariante des mitteleuropäischen Expressionismus um 1920 mit der Rezeption des Kubismus durch fauvistische/frühexpressionistische Maler erklärt. Der Übergang vom Fauvismus zum Kubismus, den Georges Braque gemeinsam mit Picasso 1907 vollzogen hatte, beweist die Möglichkeit dieser Entwicklung.

Im speziellen Fall des Wiener Expressionismus um 1920 ist die Kubismusrezeption aber wohl nur ein Bestandteil unter mehreren Entwicklungssträngen, die sich hier vermischten. Zudem entstanden die betreffenden Werke in sehr unterschiedlichen Kontexten – das Spektrum reicht in Wien von der transformier-

ten Lichtmalerei der älteren Generation, wie sie etwa Ludwig Ferdinand Graf betrieb, über den Mainstream-Expressionismus des Hagenbundes bei Schwarz-Waldegg, Maximilian Reinitz, Josef Floch, Carry Hauser, Alois Leopold Seibold und Georg Jung bis hin zu den Experimenten des Kinetismus um Erika Giovanna Klien, der gleichermaßen aus den Quellen des Kubismus, Futurismus und Expressionismus schöpfte. Die Vorstufen beginnen bereits im Jahr 1912, als Oskar Kokoschka zwischen zwei organoiden Werkphasen für kurze Zeit die Brechungen und Kristalle des Kubismus rezipierte – davon zeugt etwa das Bild „Heimsuchung“ des Wiener Belvedere. Wesentlich näher am Pariser Kubismus, aber dennoch angereichert mit zahlreichen expressiven Elementen realisierte Josef Capek im selben Jahr eine tschechische Variante des Phänomens. Kurz danach malte Ludwig Meidner 1913 in Dresden sein berühmtes „Eckhaus“, das diesen Rezeptionsprozess des Kubismus innerhalb des Expressionismus für Deutschland vollzog. In Wien wiederum zeigte Max Oppenheimer ebenfalls 1913 in seiner „Geißelung“, dass sich all dies auch mit christlichen und symbolistischen Traditionen verbinden ließ. Zu dieser Zeit hatte Adolf Hölzel in Stuttgart bereits seine farbintensive kubistisch-ornamentale Malerei entwickelt, welche die Euphorie des Fauvismus mit pseudoreligiösen Lebensreformkonzepten und Goethes Farbenlehre verband. 1917 brachte Johannes Itten exakt diese Lehre nach Wien, wo er mit dem Komponisten Josef Matthias Hauer befreundet war, bevor er sie kurz danach am Weimarer Bauhaus sehr erfolgreich seinen eigenen Schülern weitergab. Lyonel Feiningers berühmtes Titelblatt für das Bauhaus-Manifest von 1919 und die Briefe der „Gläsernen Kette“ um die Berliner Architekten Bruno Taut, Max Taut und Hans Scharoun belegen die direkte Verbindung des kubistischen Expressionismus mit den mittelalteraffinen Sozialutopien der Revolutionszeit. Auch Aloys Wach, der sich nach Aufhalten in Paris und Stuttgart in Braunau am Inn ansiedelte und wie Kokoschka für Herwarth Waldens Berliner Avantgarde-Zeitschrift „Der Sturm“ arbeitete, malte 1919 parallel zur Wiener Situation expressiv-kubistische Bilder. „Lebensreformerisch“ wie das Bauhaus war in Wien der Kinetismus um den Kunstgewerbeschullehrer Franz Cizek angelegt, der durch Schülerinnen wie Erika Giovanna Klien stilistisch ähnliche Ergebnisse erreichte wie der Hagenbund-Expressionismus um 1920.

Die Sujets von Schwarz-Waldeggs Bildern um 1920 sind überaus typisch für die pseudoreligiös-pathetische Weltsicht dieser Zeit: „Fruchtbarkeit“, „Das Erwachen“, „Frühling im Paradies“, „Der Erlöser“, „Erwachende Menschheit“, „Bekanntnis“, „Die Quelle“ – alle diese Allegorien haben elementare Situationen zum Thema und drücken die – nach dem Kriegstrauma zweifellos zivilisationskritisch motivierte – Sehnsucht der Zeit nach fundamentalem Neube-

ginn aus. Der Ursprung des Menschen, seine Verdammnis und Erlösung waren geeignete Motive, diese Urthemen aus der exklusiven Interpretation durch die Kirchen in eine weltlich-künstlerische Sphäre zu befördern – ähnlich wie schon die Secessionisten 1898 einen „Heiligen Frühling“ ausgerufen hatten, dessen Unschuld und Lebenskraft alle Konventionen von Tradition und Geschichte machtvoll hinwegfegen sollte. Dass dies nicht noch einmal gelingen konnte und dass dem zweiten Versuch zur Etablierung einer unschuldigen Aufbruchskunst kein langes Leben beschieden sein sollte, wurde im Grunde schon klar, als gleich nach dem Höhepunkt von 1920 die neuesten klassifizierenden Kunstströmungen aus Paris und Italien bekannt wurden. Plötzlich erschien so die spezielle inhaltlich-stilistische Mischung der zweiten Welle des Wiener Expressionismus fast als naive Überreaktion der unmittelbaren Nachkriegszeit, die rasch einer sachlicheren Weltsicht Platz machte. Innerhalb des Hagenbundes lebte der kristalline Expressionismus noch bis 1924 fort, wandte sich in den Arbeiten von Maximilian Reinitz, Josef Floch, Carry Hauser, Alois Leopold Seibold und Georg Jung aber schon bald von den inbrünstigen Erweckungsthemen der Zeit um 1920 zu lebensnäheren Landschaften und Großstadtbildern.

Expressive Abenteuer: Kopenhagen und Gardasee, 1921–1923

Fritz Schwarz-Waldegg arbeitete noch bis 1923 im beschriebenen Stil – allerdings praktizierte er ihn nun auf zahlreichen Reisen, die seine weitere Künstlerlaufbahn bestimmen sollten. Anders als vor 1914, als der Künstler auf das Wiener Soziotop beschränkt schien, begann nun eine wahrhaft kosmopolitische Lebensphase, die ihn nach Kopenhagen, an den Gardasee, nach Paris, Salzburg, Berlin, Spanien und Bosnien führen sollte. Die neue Reiselust des nunmehr durch Mitgliedschaft und Funktionen in der Künstlervereinigung Hagenbund bestens etablierten Malers ist ebenso wie sein abrupter Stilwandel 1918/19 nicht ohne einen letzten Rest an Unsicherheit zu erklären. Auch hier spielt wohl – neben den Hauptantriebsfaktoren der gesellschaftlichen Anerkennung und des künstlerisch/materiellen Erfolgs – auch die individuelle Psychologie eine gewisse Rolle, die Schwarz-Waldegg vor 1914 wegen der nicht unbequemen bürgerlichen Lebensverhältnisse im Elternhaus und Umfeld wenig Anreiz zu außergewöhnlichen künstlerischen und biografischen Anstrengungen geboten hatte. Das Kriegserlebnis und die ersten öffentlichen Anerkennungen seines neuen expressionistischen Stils hingegen zeigten dem Künstler, dass die moderne Kunst gerade mit der Thematisierung und künstlerischen Übersteigerung prekärer aktueller Lebensverhältnisse und Zeitstimmungen ihre durch-

schlagenden Erfolge errang – und nicht mit der belanglosen Dokumentation beschaulicher Szenen. Das erste Reiseabenteuer führte Schwarz-Waldegg nach Kopenhagen zu einer Schau der „Frie Udstelling“. Die Serie von Zeichnungen, Gouachen und Aquarellen, die auf dieser Reise entstand, zählt zu den Höhepunkten expressionistischer Kunst in Österreich. In flottem, oft sogar abstrahierendem Strich, dynamisch gewählten Perspektiven und intensivem Kolorit entstand nun eine Reihe von Hafenszenen, Porträts und Straßenbildern, die das vibrierende Leben der Metropole anschaulich erlebbar macht.

Dieses Vibrato änderte sich aber schon bei der nächsten Reise von Schwarz-Waldegg, die ihn zwei Jahre später nach Italien an den Gardasee führte. Die unregelmäßig und spontan gesetzten Striche und Flecken, die noch den expressiven Modus der Kopenhagener Serie bestimmt hatten, erscheinen nun gleichzeitig intensiviert und beruhigt. Intensiviert, indem sie nun nicht mehr an einzelnen Stellen des Blattes erscheinen, sondern oft das gesamte Format gleichmäßig überziehen, fast mit ornamentalem Charakter. Beruhigt, weil die Einzelelemente jetzt nicht mehr eine nervös-heterogene Struktur aus Strich und Fleck, groß und klein, gerade und gebogen zeigen, sondern viel gleichmäßiger zu einem dichten Striche-Teppich verwoben sind. Man mag darin eine erste Beruhigung der expressionistischen Dauer-Erregung erkennen, einen vorsichtigen Schritt in Richtung Form und Textur. Dass diese Entwicklung in den 1920er Jahren einen gesamteuropäischen Trend repräsentiert, ist offensichtlich und auch aus den unmittelbaren Kunstbegegnungen erklärbar, die Schwarz-Waldegg nun in rascher Folge in mehreren Metropolen erleben konnte.

Paris 1924: Cézanne und die alten Meister

Schwarz-Waldeggs Parisreise des Jahres 1924 steht in der langen Tradition der Pilgerfahrten österreichischer Künstler an den Quell der Moderne. 2007 zeigte das Wiener Belvedere eine Überblicksausstellung zu Verlauf und Auswirkungen dieses intensiven Austauschprozesses, der in vielen Fällen auch zur dauerhaften Etablierung österreichischer Künstler in der Seine metropole führte. In mehreren Generationen bezogen fast alle wichtigen österreichischen Künstler ihre Lektionen moderner Malerei durch direkte Anschauung vor Ort. Alle Phasen moderner Kunst wurden auf diese Weise direkt nach Österreich übertragen, von der Barbizon-Schule und dem Impressionismus, den etwa Theodor Hörmann jahrelang in Frankreich studierte, über den Art Nouveau, den beispielsweise Ferdinand Michl aus Paris nach Wien brachte, bis hin zum Fauvismus, den Helene Funke an seinem Ursprungsort studierte, zum Kubismus,

für den sich Albert Paris Gütersloh und Felix Albrecht Harta 1913 kurzfristig begeisterten, und zur Cézanne-Rezeption, der Herbert Boeckl, Anton Faistauer, Josef Floch und Georg Merkel in den 1920er Jahren folgten.

In einem Tagebuch mit zahlreichen Skizzen hat Schwarz-Waldegg seine Erlebnisse in Paris präzise dokumentiert – dieses wichtige Dokument lässt den Leser den Tagesablauf der typischen Parisreise eines Wiener Künstlers der Zwischenkriegszeit anschaulich nacherleben. Schwarz-Waldegg war meist in Begleitung seiner Schwester Paula Schwarz und des Schriftstellers Franz Blei. Neben den Tagebuch-Schilderungen der Besuche von Cafés und Wiener Freunden, die in Paris lebten oder sich zufällig gerade dort aufhielten, ist aus kunsthistorischer Sicht natürlich Schwarz-Waldeggs Studium der alten und der zeitgenössischen Kunst für die Identifikation von Anregungen zu seiner eigenen Malerei von Bedeutung. Zwar besuchte er auch mehrere Galerien moderner Kunst, den tiefsten Eindruck hinterließ jedoch das Erlebnis der alten Meister in den großen Museen sowie die Begegnung mit Cézanne, den Schwarz-Waldegg in einer Ausstellung bei Bernheim-Jeune und im Palais des Industriellen und ersten großen Cézanne-Sammlers Auguste Pellerin (1852–1929) studieren konnte. Zahlreiche Skizzen von Werken der alten Meister und von Cézanne, die er in seinem Tagebuch festhielt, geben nicht nur Aufschluss über die exakte Beschaffenheit der berühmten Bilder (Schwarz-Waldegg notierte gewissenhaft auch Farbtöne und Details), sondern auch über ihre Rezeption und Interpretation durch den österreichischen Maler. So interpretierte er etwa die Arbeitsweise Cézannes sowie dessen Bedeutung für die aktuelle Kunstproduktion der Gegenwart: „Diese logischen, fast mathematischen Ergebnisse seines Gestaltens lassen zwingend [auf] das empfindlichste Studieren eines Naturerlebnisses [schließen], aus dessen Quelle ihn sein schöpferischer Trieb immer wieder fortreibt zu seiner gesetzlichen An- und Einordnung in die für sich bestehende Organität des geschlossenen Bildes. Dieses Wollen, das ihm wie keinem – ohne in's problematische und all zu Gewollte abzuirren – gelang, ist der ihm nachdrängenden Kunst [der] Jugend, die [...] einen unangenehmen Cezannismus creierte – meist zum Verhängnis geworden.“ Schwarz-Waldegg selbst rezipiert Cézanne in seinem künstlerischen Œuvre nur punktuell, am deutlichsten in einem verlorenen Bild mit Badenden und in einem Stilleben des Belvedere aus der Zeit um 1927. – Das Pariser Tagebuch erwähnt noch zahlreiche weitere Kunsterlebnisse und Begegnungen mit Künstlern wie Moise Kislring, Viktor Tischler, Walter Bondy und Heinrich Kulka sowie Händlern wie Lea Bondi Jaray, der Besitzerin der Wiener Galerie Würthle.

Die eigene Kunstproduktion während der zwei Monate, die Schwarz-Waldegg in Paris verbrachte, musste wohl bei der Fülle der Eindrücke und der

Intensität der Tagesabläufe zwischen Hotels, Restaurants, Museen und Ausflügen – etwa nach Versailles – zwangsläufig bescheiden bleiben. Bislang ist nur ein einziges Blatt mit einer gewissen Sicherheit diesem Aufenthalt zwischen 4. Februar und 4. April 1924 zuzuordnen. Es zeigt aus erhöhtem Blickwinkel einen Pariser Boulevard. Der Stil des Aquarells entwickelt jenen der Gardasee-Blätter des Vorjahres weiter zu einer leichteren, luftigeren Variante, in der die vielen kleinen Pinselstriche nicht mehr gleichmäßig das Blatt bedecken, sondern wieder viel Freiraum dazwischen die Komposition mitbestimmt. Das Vibrato hat sich zu einer leichten, etwas melancholischen Schwingung entwickelt. An Ölbildern kann derzeit kein erhaltenes Werk diesem Parisaufenthalt eindeutig zugeordnet werden, zweifellos existierte jedoch eine Anzahl davon, wie es die Präsentation des Bildes „Die Seine bei Auteuil“ in der 50. Hagenbund-Ausstellung im Frühjahr 1925 beweist.

Tanz, Theater und Musik: Salzburg und Berlin 1925–1928

Schwarz-Waldeggs Kontakte mit dem Literaten- und Schauspieler-Milieu, wie sie durch die Aktivitäten seiner Schwester Vilma und die Freundschaft mit dem Schriftsteller Franz Blei belegt sind, führten ihn bald zu den Salzburger Festspielen, die damals seit fünf Jahren existierten. Die eigentlichen Motoren der Festspiele, der Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal und der Regisseur Max Reinhardt, brachten nach dem durchschlagenden Erfolg ihres – ohne Unterbrechung bis heute jährlich gegebenen – „Jedermann“ nun das Tanzspiel „Die grüne Flöte“ heraus. Eine Gruppe von Kohlezeichnungen, die teilweise koloriert sind, dokumentiert Schwarz-Waldeggs Auseinandersetzung mit dieser Inszenierung. Obwohl die Motivation zur Anfertigung dieser Serie nicht klar ist (Schwarz-Waldegg wirkte an der Produktion selbst nicht mit), zeigt sie dennoch die Wende zu einem mitunter etwas modischen Kosmopolitismus an, der kultiviert und dynamisch aus der eleganten Welt berichtet. Dieser Eindruck wird auch von den übrigen Salzburg-Blättern unterstützt, die Schwarz-Waldegg 1925 schuf – Porträts von Max Reinhardt und eine „Impression“ des pittoresken Stadtbildes unter dem Festungsberg.

Die Jahre 1926 und 1927 sind wieder kaum dokumentarisch und mittels Werken fassbar. Schwarz-Waldegg scheint weiterhin viel zu reisen, belegbar sind für beide Jahre Aufenthalte in Prag, von denen auch ein Ölbild zeugt, das allerdings verschollen ist. Die Perspektive über die Moldau mit der Karlsbrücke und dem Hradschin im Hintergrund ist „klassisch“, stilistische Aussagen lassen sich hier erstmals seit der kristallin-expressionistischen Bilderserie

anhand eines Ölbildes treffen. Gemeinsam mit dem Porträt der Schwester Melanie und einer Landschaft, die vermutlich noch vorher in Dalmatien entstand, ergibt sich das Bild einer Tendenz zu größerer Kompaktheit und einer flächigeren, dennoch intensiven Verwendung der Farbe. Will man das nicht ausschließlich dem Wirken einer allgemeinen Zeitströmung zuordnen, die ja gerade in diesen Jahren erste Höhepunkte der Neuen Sachlichkeit brachte, dann bietet sich als „Erklärung“ dieses Stils wohl die mittlerweile gefestigte, auf kultivierte und intellektuell verfeinerte Seh-Erlebnisse hin orientierte Weltsicht des Künstlers an. Mit diesem Blick ging Schwarz-Waldegg durch die Welt, psychologische Befragungen, weltanschauliche Mitteilungen oder gar eine fundamentale Zivilisationskritik blieben ihm stets fern.

Die schwierigste Rekonstruktion in Leben und Werk Schwarz-Waldeggs betrifft seine Berliner Zeit. Obwohl er in einer autobiografischen Kurznotiz 1936 angab, von 1928 bis 1932 in Berlin gelebt zu haben, sind für diese Zeit auch längere Aufenthalte des Künstlers in Spanien und in Wien nachweisbar. Umgekehrt spricht die Angabe einer Berliner Wohnadresse im Jahr 1931 und die Beteiligung an Ausstellungen in Berlin und Hamburg zumindest für einen weiteren Lebensschwerpunkt in den norddeutschen Metropolen. Am wahrscheinlichsten ist der abwechselnde Aufenthalt in Wien und Berlin, wie ihn Schwarz-Waldegg auch im Katalog der 60. Hagenbund-Ausstellung 1930 angab. Das Interesse für ein kultiviertes Großstadtleben, das schon in den Jahren zuvor einen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit Schwarz-Waldeggs gebildet hatte, scheint ihn um 1930 zunehmend beschäftigt zu haben. Die Beteiligung 1929 an einer Tanz-Ausstellung der Lipperheide-Bibliothek in Berlin mit dem verschollenen Bild „Jazztanz in der Bar“ (1928/29) gibt erstmals Gelegenheit, den ungewöhnlichen Figurenstil Schwarz-Waldeggs jener Jahre anzusprechen. Zeigen die Porträts der Zeit um 1930 durchaus subtile und fein modellierte Halbfiguren, so bedient sich der Künstler in den vielfigurigen Genrebildern eines skizzenhaften Stils, der die Gestalten „nur“ in angedeuteten Konturen und offenen Farbflecken schildert.

Baskenland und Spanien: Ethnographie und soziales Engagement um 1930

Das Triptychon „Baskisches Leben“ und das Bild „Gigantenzug“ – Schwarz-Waldegg malte beide Werke im Zuge seiner ausgedehnten Spanienreise des Jahres 1929 – zeigen in der Schilderung der Genreszenen den gleichen offenen Stil wie das Berliner Jazztanz-Bild. Und das „Selbstporträt mit Baskenmüt-

ze“, das ebenfalls in der nordspanischen Provinz entstand, belegt in seinem offensichtlichen Kontrast die oben geäußerte Vermutung, dass der Künstler nun für jeden Bilder-Typ einen eigenen „Spartenstil“ erarbeitet hat. Die feine Modellierung des Antlitzes und der fast schon pastose Farbauftrag in lockeren Parallelstrichlagen repräsentieren dabei den Modus „Porträt“, der offen-fleckige Farbauftrag wird im Genrebild verwendet, die Landschaften in Öl sind in flockig-tonigem Duktus ausgeführt, während jene auf Papier meist ein dominierendes Lineament zeigen. Die besten Bilder der Spanienreise sind interessant komponierte Landschaften und Genrestudien, die zwar stilistisch keinerlei avantgardistische Ambition besitzen, aber in ihren ethnographischen Interessen doch so etwas wie eine sachte Zivilisationskritik vermitteln. Schwarz-Waldegg engagierte sich in der Zeit um 1930, als der Kunstmarkt in Wien schon auf Naturalientausch angewiesen war – Otto Kallir-Nirenstein, der Besitzer der „Neuen Galerie“ und wichtigste Händler moderner Kunst jener Jahre, beriet den Hagenbund dabei –, auch stark für Künstler-Sozialprojekte. In einer „Künstler aufs Land“-Aktion veröffentlichte er 1933 Aufrufe an Gutsbesitzer, arme Künstler aus der Stadt gegen Überlassung von Kunstwerken zeitweise bei sich aufzunehmen. Dieses soziale Engagement spiegelt sich wiederum in Schwarz-Waldeggs ethnographischen Interessen, die sein Werk bis zum Ende bestimmen sollten. In der Wiener Zeitschrift „Die Kunst und ihre Welt – Organ der Künstlerhilfe“ veröffentlichte er im Januar 1930 einen Reisebericht aus dem Baskenland, in dem er begeistert die Distanz zu Europa und den autochthonen Charakter der baskischen Kultur schildert: „Man bleibt gern unter diesem Volke, das einem die Baskenmütze auf den Kopf stülpt und gleich am ersten Tage Amigo nennt und weiß bald, daß es keine Lebensanschauung ergründen will oder um Probleme bemüht ist und auch in keinen Wettkampf der sogenannten europäischen Nationen treten will, sich selbst aber genug ist und auch weiter alle Einflüsse des ganz anders gearteten Spaniens wie des übrigen Europas zurückweist.“ Neben der zeittypischen Kritik am „Intellektualismus“ der europäischen Metropolen – der sich offensichtlich nicht einmal ein Anhänger dieser angeblich übermäßig „verfeinerten“ Lebensart der Großstädte entziehen konnte – demonstriert Schwarz-Waldegg auch großes Interesse für das lokale Brauchtum, das er in Wort und Bild dokumentiert. Nach der Rückkehr der Männer von monatelangen Fischzügen beginnt im Baskenland ein faszinierendes Ritual: „Kaum, daß sie ihre Frauen und Kinder begrüßen, stürzen sie freudeohnmächtig in die dunklen Verließe ihrer Kirche, holen alte hundertjährige Uniformen, die sie noch aus den Franzosenkämpfen haben, schlüpfen je vier bis fünf in einen unheimlichen Giganten und im Augenblick zieht unter mystischen Trommeln und flackernden Lichtern ein wilder freudig überschäumender

Gigantenzug durch die engen dunklen Gassen. Drei Tage wird unaufhaltsam zu Ehren des heiligen Schutzpatrons gefeiert.“

Land und Leute: Bosnien, Burgenland und Bregenz 1932–1938

Die letzte Werkgruppe Schwarz-Waldeggs befasst sich noch intensiver mit ethnographischen und historischen Themen als jene der Zeit um 1930. Auf mehreren Erkundungen in heimischen Regionen und am Balkan scheint sich Schwarz-Waldegg zunehmend einem Künstlerbild zuzuwenden, das – wie er es schon 1930 in seiner Reisebeschreibung aus dem Baskenland formulierte – „keine Lebensanschauung ergründen will oder um Probleme bemüht ist“. Obwohl aus dieser Periode nicht allzu viele Werke erhalten sind, zeichnet sich dennoch eine Tendenz zur skizzenhaften Reportage etwa von Brauchtum und Geschichte ab, die kaum kritische oder gar emotional aufwühlende Inhalte erkennen lässt. Die Landschaften zeigen weiterhin kultivierte Malerei. Wie schon auf der Spanienreise kreisen die Bildthemen um die Pole des Genres und des pittoresken Motivs, tiefer gehende strukturelle Überlegungen, wie sie sich etwa bei den Landschaften in Bezug auf deren Tektonik angeboten hätten, stellt Schwarz-Waldegg nicht an. Bei den Landschaften überzieht Schwarz-Waldegg das Motiv mit einem Film an kurzen, meist parallelen Strichen in Aquarellfarbe oder farbiger Kreide, die mit Federstrichen kombiniert und strukturiert werden. Zwischen den Strichen bleibt viel weißer Freiraum, sodass die Arbeiten auf Papier merkwürdig atektonisch erscheinen. Bei den Landschaften in Öl tritt weiße Farbe an die Stelle des Blattgrunds. Im Gegensatz zu den viel kompakteren spanischen Landschaften, die mit teilweise sogar pastosen Farbfeldern kräftige „Malerei“ zeigten, bedient Schwarz-Waldegg sich nun auch in den Ölbildern eines im Grunde graphischen Stils. Diese Tendenz zur Zeichnung in allen Medien könnte es auch erklären, warum aus den 1930er Jahren nur mehr wenige Ölbilder erhalten sind. Schwarz-Waldegg scheint nun immer weniger gemalt und immer mehr gezeichnet und aquarelliert zu haben. Zudem divergieren die erhaltenen Ölbilder stark: In den Porträts bedient sich Schwarz-Waldegg weiterhin einer kompakteren, pastoseren und modellierenden Verwendung der Farbe, während die Landschaften in Öl – beispielsweise die beiden erhaltenen Bilder von der Bosnienreise 1933 – fast wie „geschriebene“ Bilder wirken. Die Genrebilder, etwa vom Markt in Sarajewo oder von „türkischen“ Mädchen dort, bleiben – egal ob in Öl oder Wasserfarben gemalt – völlig in der Auffassung eines Aquarells.

In dieses Bild passen auch die übrigen Themen, die Schwarz-Waldegg in den späteren 1930er Jahren verfolgt. Ausflüge von Wien ins nahe Burgenland – damals eine stark unterentwickelte Gegend – boten Schwarz-Waldegg jene visuell und inhaltlich kontemplativen Motive, die seinem Charakter entsprachen: Man sieht die staubigen Dorfstraßen ruhig daliegen, ab und an tauchen unverbindliche Figuren der Landbewohner auf. Genres – wie etwa eine Wallfahrt beim Marienheiligtum Frauenkirchen – erwecken ein gewisses Interesse des Künstlers, der die Szene routiniert aufs Blatt wirft. Insgesamt dominiert eine eher träge Stimmung. Diese auffallende Spannungslosigkeit ist auch bei Skizzen von Heiligenbildern und von einem Trachtenfest in Bregenz zu spüren, das Schwarz-Waldegg 1937 besuchte. Auch die ebenfalls 1937 entstandenen Entwürfe für eine unbekannte Illustration der Türkenbelagerung Wiens von 1683 zeigen die beschriebene Leidenschaftslosigkeit. Aus kulturgeschichtlich-soziologischer Sicht ist dieses kunsthistorisch wenig relevante Phänomen jedoch ebenso aufschlussreich wie der Umstand, dass Schwarz-Waldegg schon seit den 1920er Jahren offensichtlich auch manchmal nach Postkartenmotiven arbeitete, obwohl er diese Orte nachweislich selbst besucht hatte. Bei Aquarellen vom Gardasee und beim Ölbild des Wiener Belvedere vom Jüdischen Friedhof in Prag ist diese Übertragung sogar durch die im Nachlass erhaltenen Postkarten dokumentierbar. Wohl ging es dem Künstler dabei um Erinnerungsstützen des Gesehenen, die er mitunter scheinbar nicht vor Ort notiert hatte. Das Pariser Tagebuch zeigt den hohen Detaillierungsgrad, den Schwarz-Waldegg für seine Erinnerung an gesehene Bilder benötigte, neben den Hauptlinien der Komposition von Werken Cézannes und Velazquez' notierte er in diesen Skizzen auch sehr nuancierte Farbbeschreibungen. Natürlich hätte der Maler all diese Informationen in Prag, Paris und am Gardasee auch mithilfe eines kleinen Reise-Aquarellkastens dokumentieren können – „effizienter“ war jedoch das Einsammeln von Postkarten.

1938–1942: Epilog

Nach dem „Anschluss“ Österreichs an NS-Deutschland im März 1938 konnte Schwarz-Waldegg am Kunstbetrieb nicht mehr teilnehmen. Seine jahrelang genutzte Plattform, der Hagenbund, wurde aufgelöst, sein Atelier an der Rosauer Lände musste er an den „arischen“ Malerkollegen Karl Gunsam abtreten und die Aufnahme in die Reichskunstkammer, die nun Bedingung für die Berufsausübung war, wurde ihm wegen seiner jüdischen Herkunft verwehrt. Seine letzten vier Lebensjahre vor seiner Deportation und Ermordung 1942

verbrachte Schwarz-Waldegg bei seiner Schwester, die seit 1926 in einer „geschützten Mischehe“ lebte und so seinem Schicksal entgehen konnte. Wenige Bekannte unterstützten ihn nach Kräften mit Porträtaufträgen, sogar ein sicherer Unterschlupf wurde ihm geboten. Seine gefährdeten Geschwister flüchteten nach Frankreich und England. Natürlich muss es im Dunkeln bleiben, warum Schwarz-Waldegg trotz guter Vernetzung und sehr weit gehenden Ahnungen keine der immerhin vorhandenen Gelegenheiten nutzte, der NS-Todesmaschinerie zu entgehen. In erhaltenen Gästebucheinträgen jener Jahre spielt der Künstler nur in sehr metaphorischer Form auf seine Lage an, innerlich scheint er keinen Widerstand dagegen aufgebracht zu haben. Auch die schwer zu übersehende künstlerische Spannungslosigkeit seiner Arbeit der späten 1930er Jahre kann man als Indiz für eine gewisse Resignation interpretieren. Jedenfalls war die kultivierte bürgerliche Welt und die dezente, kontemplative Auffassung von der Funktion der bildenden Kunst in der Gesellschaft, der Schwarz-Waldegg zeit seines Lebens anhing, spätestens 1938 für immer verloren. Zwischen den Großmächten der künstlerischen Avantgarde der 1920er Jahre und der NS-Barbarei der 1930er Jahre war längst jeder Spielraum dieses alten kulturellen Konzepts zerdrückt worden.