FRÜHE PRÄGUNGEN

Das Erlebnis der Apokalypse

Geht man, wie schon erwähnt, davon aus, daß auch das künstlerische Individuum Produkt seiner Zeit ist, so läßt sich dies eingrenzen. Es ist die Periode von der frühen Kindheit bis zum jungen Erwachsenendasein, die die Persönlichkeit in ihren Grundstrukturen formt: Der Zwanzigjährige hat meist schon das Wesentliche erlebt, das sein späteres kreatives Schaffen fundamental prägen wird. In diesem Sinn ist der am 15. Dezember 1928 geborene Friedrich Stowasser ebenso wie etwa seine Generationskollegen aus der „Wiener Schule des phantastischen Realismus" einerseits durch starke, innige Familienbindungen, andererseits in starkem Maße durch das Erlebnis der Weltwirtschaftskrise, des Kriegs, des Schocks der Atombombenangst und des stalinistischen Kollektivismus der frühen Nachkriegszeit geprägt; also durch die Erfahrung einer menschheitsbedrohenden, „apokalyptischen" Epoche, die in besonderem Maße das religiöse Empfinden, aber auch das Bedürfnis nach einem humanen Neu-Beginnen vermittelte. Eine solche Erlebniswelt ist für andere Generationen nur schwer nachempfindbar: Sie steht besonders den in gesichertem Nachkriegswohlstand Aufgewachsenen nicht unbedingt nahe. Aber sie vermittelt Grundimpulse, die auch in anderen Zeitumständen fruchtbare schöpferische Wirkung entfalten können.

Unterschiedliche „Zeitprägungen" können allerdings auch tiefe Gräben aufreißen und weiterwirkende Konflikte generieren: Das ist im 20. Jahrhundert geschehen. Die Generation der jungen Kulturschaffenden um 1900 hatte etwa die gesicherte, (allzu) stabile Gründerzeit als Kind erlebt, und sie hatte einiges - berechtigt - an ihr auszusetzen: Vor allem die „bessere Gesellschaft" lebte damals in überstopften und überladenen Wohnungen, hinter unerträglich überstopften und überladenen Fassaden, bekleidete sich in unnatürlich überladener Form und unterwarf sich rigiden gesellschaftlichen Konventionen wie etwa dem Duell. Die sensibelsten der „Jungen von 1900" rebellierten gegen diese als verlogen, heuchlerisch und rigid empfundene Gesellschaft, in der alles zur Draperie, zur Verkleidung und Dekoration geriet. Sie suchten Klarheit, Redlichkeit: einfache Linien im Hausbau, im Möbelbau, in der Bekleidung. Viele von ihnen begeisterten sich an der funktionalen Ästhetik der Maschine oder für kristalline Kantigkeit bis hin zu einer „kubistischen" Sicht des Organischen. Aus dieser in sich völlig berechtigten und verständlichen Reaktion gegen den erstarrten gründerzeitlichen Prunk ist die Bewegung der Moderne entstanden, und sie hat im Gefolge des 1. Weltkriegs, der als Werk des „verlogenen" Ancien régime erlebt wurde, ihren Siegeszug angetreten.

Die Generation, die um 1945 oder kurz danach ins Erwachsenenalter trat, hatte dagegen ganz andere kulturelle Prägungen, gegen die es zu rebellieren galt. Die Faszination von Maschinen und Technik, die die Generation um 1900 (etwa die Futuristen) beflügelt hatte, war durch einen weitgehend technisierten zweiten Weltkrieg mehr als fragwürdig geworden. Die kühle Glätte der Fassaden, die kurz

nach 1900 noch als ein höchst erwünschter „Magenbitter" nach den „Tortengebirgen" des Gründerzeitprunks angesehen werden konnte, war 1945 bereits zur funktionalen Glätte der Flaktürme und Bunkerfassaden geworden. Ein sensibler Beobachter wie Friedensreich Hundertwasser konnte (wie in einem Brief aus 1954 dokumentiert) zum Rechteck bereits die in „geometrische Rechtecke gepreßten Marschkolonnen" assoziieren – also eine „kollektivistische Geometrisierung" des Menschen, wie sie bereits in den zwanziger Jahren (etwa von Siegfried Kracauer) als „zeitgeistig" erkannt wurde, aber vor allem in den totalitären Inszenierungen der Großdiktaturen gepflegt wurde. Und der kühle Glanz der Maschine hatte sich in Bombenflugzeugen, Tanks und Schlachtschiffen realisiert. Das sind Tatsachen, die Kindern der Wohlstandsepoche nach 1945 mit ihrer ganz anderen Lebenswelt nicht mehr unbedingt auffallen: Für sie ist die Zweckarchitektur des totalen Krieges ästhetisch gleichsam in den Status der Unschuld zurückgerückt und mag sogar dem „Kitschdekor" gehobener Gastronomiebetriebe als erholsame „Augenwäsche" kontrastierbar erscheinen.[1]

Wieland Schmied hat zu Recht auf die zentrale Bedeutung des Kriegserlebnisses und der Maulwurfsmetapher für Hundertwassers „bergende" Architekturvorstellungen hingewiesen und das wichtige Hundertwasser-Wort zitiert: „Ich wäre gerne ein Maulwurf ... würde gerne unter der Erde leben ... Wenn wieder Panzer anrollen, wäre ich geschützt in meiner Höhle".[2]

Die ornamentale Pracht der Gründerzeitfassaden, schäbig geworden durch den Verfall, aufgerissen von Bomben und zum Teil notdürftig repariert, war unterdessen durch die Wirren der Zeit zum Sinnbild und Nachklang einer glücklicheren, befriedeten Epoche vor 1914 geworden, von der Eltern- und Großelterngeneration zuweilen mit sehnsüchtiger Erinnerung sprechen mochten. Kein Wunder, daß Friedensreich Hundertwasser später im „Verschimmelungsmanifest" von den „schönen Häusern mit Stuckfassaden der neunziger Jahre und des Jugendstils" sprach und sie vor der „verantwortungslosen Zerstörungswut" der „konstruktiven funktionalen Architekten" retten wollte.

Dazu kam, daß in die bombendurchpflügten Städte des Kriegsendes und der frühen Nachkriegszeit in ganz eigentümlicher Art wieder die Natur einzog und so den Ruinen einen seltsamen Glanz von Schönheit gab: Birken wuchsen aus den Fensterhöhlen und Gesimsen zerstörter Häuser, Bombentrichter wurden für kurze Zeit zu Biotopen, statt nur auf glattem Asphalt oder hartem Pflaster lernten die Städter auf gestampften Erdpfaden über Schuttberge zu gehen. Die Wiederaufbaustimmung der Nachkriegszeit sollte diesem eigenartigen Reiz des Zerfalls bald ein Ende bereiten: Aber der junge Fritz Stowasser, der ab 1949 beginnt, seinen Namen poetisch umzuinterpretieren (eine Art Selbsterschaffung nach der Katastrophe), zeigte sich für die kargen Schönheiten dieser Ruinenstimmung der frühen Nachkriegszeit empfänglich. Und er bedauerte es, daß sie verschwand. In seinem Text aus 1957 „Meine Augen sind müde" für die Galerie St. Stephan schreibt Hundertwasser sehr bezeichnend: „Da war ein schöner kleiner Bombentrichter noch vor zwei Jahren in der Oberen Donaustraße. Wasser war darin, und man ging um ihn herum. Jetzt komme ich zurück und finde ihn nicht mehr. Die Gemeinde, oder wer es auch immer war, soll sich nichts einbilden auf das glatte Trottoir. Der Krieg hat uns die Erde in der Stadt geschenkt; anstatt sie festzuhalten, hat man sie noch mehr vergewaltigt als je zuvor." Hundertwassers spätere „Baummieter", seine (für ältere und behinderte Menschen nicht immer nachvollziehbare) Vorliebe für unebene Bodenflächen, können auch auf die ungeplanten Baummieter in den zerbombten

1 So etwa von Dietmar Steiner bezüglich der NS-Speicherbauten am Albener Hafen formuliert in: „Jörg Mauthe: sein Leben auf 33 Ebenen". Wien 1994, S. 17a

2 zitiert bei Wieland Schmied im Vorwort zu „Hundertwasser", Köln, 1996, S. 5

Häusern und die Geherfahrung auf den Schuttbergen der Nachkriegszeit zurückgeführt werden – seine Vorliebe für eine Architektur, die im Einklang mit der Natur lebt und untergeht, auch auf den eigentümlichen Reiz der Ruinenlandschaft um 1945.

Die „Jungen von 1945" waren durch eine apokalyptische Epoche gegangen. Diese Endzeiterfahrung hatte ab etwa 1942/43, als für alle Bewohner Mitteleuropas fühlbar wurde, daß der Krieg zu einer Weltkatastrophe werden würde, auch zu einer außergewöhnlichen Verstärkung des religiösen Empfindens geführt, welches bis in die unmittelbare Nachkriegszeit reichte und erst mit dem „Wirtschaftswunder" langsam abflaute. Charismatische Prediger, wie etwa der später in der Kunstszene bedeutungsvolle Monsignore Otto Mauer oder der Jesuitenpater Diego Hanns Götz, scharten in Wien große Gemeinden um sich. Die Kirchen waren zum Bersten voll. Ernst Fuchs, Generationskollege von Friedensreich Hundertwasser, in mancher Hinsicht diesem künstlerisch und biographisch verwandt, sagt bezeichnenderweise zu seinem Bild „Ecce homo" aus 1945: „Überhaupt habe ich mich zu jener Zeit fast ausschließlich der Apokalypse gewidmet, versäumte keine Ansprachen des berühmten Predigers Diego Götz. Es war eine seltsam mystische Zeit, geprägt vom Hunger mitten in der Katastrophe."[3] Die religiöse Intensität, aber auch der humanistische Impuls, wie sie für Friedensreich Hundertwasser ebenso wie für viele seiner Generationskollegen charakteristisch sind, wachsen sicher aus der Jugend in einer solchen Situation des totalen Zusammenbruchs – und Neubeginns.

Hundertwasser selbst sagt zu dieser Epoche: „Für meine Generation, die damals jung war, gab es nichts anderes als Krieg, wir kannten keinen Frieden. Der alltägliche Schrecken war eine Selbstverständlichkeit, anders konnte der Alltag in unseren Augen gar nicht sein, so war das Leben. Tägliches Sterben war völlig normal."[4] Und er resümiert: „Sicher steht der Weg, den ich als Künstler ging, in ursächlichem Zusammenhang mit der Situation, in der ich aufgewachsen bin. Meine Jugend als doppelter Außenseiter – ohne Vater und als Halbjude – hat natürlich dazu beigetragen, daß ich viel nachgedacht und mich besonnen habe. Ich wurde zum Einzelgänger, zum Kämpfer für bestimmte Anliegen, die mir wichtig erschienen. In meiner Kindheit hatte ich keine Gelegenheit, mich einer Gruppe zugehörig zu fühlen, und so blieb ich Einzelkämpfer."[5]

3 Ernst Fuchs: „Fantasia", München 1993, S. 30

4 F. Hundertwasser: „Zwischen HJ und Judenstern", in: G. Markus (Hsg.): „Mein Elternhaus", Düsseldorf 1990, S. 231 ff, 237

5 F. Hundertwasser: „Zwischen HJ und Judenstern", in: G. Markus (Hsg.): „Mein Elternhaus", Düsseldorf 1990, S. 236

Plakat von Hundertwasser gestaltet für seine Ausstellung in der Galerie St. Stephan, Wien, 1957

Als ein Kindheitsfreund Hundertwassers zu diesem sagte, der einzelne Mensch sei nur ein Spielball der Mächtigen, antwortete ihm der kleine Fritz Stowasser: „Ich werde dir beweisen, daß sich auch der einzelne Mensch zur Wehr setzen kann." Er sei damals mit seinen 13 Jahren felsenfest davon überzeugt gewesen, daß er „eines Tages etwas tun, etwas bewegen werde können".[6]

6 ebenda, S. 237

Aufwachsen in der Vorstadt

Wer sich freilich als vollkommen isoliert und von anderen Menschen nur bedroht erlebt, für den wird eine solche Situation wohl kaum zum Impuls für ein konstruktives Tätigwerden nach außen. Und wer sich in schrecklicher Zeit auch nur am Rand mit Schuld bedeckt hat, für den wird das humane Ausgreifen zum Mitmenschen schwierig: Friedensreich Hundertwasser hatte, so wie seine Künstlerkollegen Arik Brauer und Ernst Fuchs, das Glück im Unglück, die Schrecken des Krieges und des nationalsozialistischen Terrors als „privilegiertes Opfer" zu erleben: Die prekäre Situation als Kind eines jüdischen und eines, in der Zeitterminologie „arischen" Elternteils aufzuwachsen, vermittelte diesen jungen Menschen, die Furchtbares durchmachen mußten, dennoch nicht das Gefühl vollkommener Isolation in einer feindlichen Umwelt. 1945 hatten sie nichts zu verbergen, nichts zu verdrängen und nichts zu überkompensieren: Sie waren damit freier als der Durchschnitt der Menschen jener Zeit.

Die ersten Kindheitsjahre vor 1938 hatten sie in den proletarischen Vorstädten im Westen Wiens unter „kleinen Leuten" verbracht: wirtschaftlich wenig gesichert, unter bescheidenen Wohnverhältnissen, aber doch eingebettet in eine integrative, wenn auch harte Lebensumwelt. Hier standen die einfachen Barockkirchen mit ihren Zwiebeltürmen, die Kaiser Josef II. mit den Erträgnissen aufgelöster Klöster auch für die ärmlichsten seiner Pfarreien errichten ließ. Der kleine Fritz Stowasser, der viel später das große „Reich der Zwiebeltürme" zwischen Bayern und Sibirien poetisch verklären sollte, wuchs allerdings in einer ziemlich „zwiebelturmfreien" Gegend auf; im sogenannten „Nibelungen-Viertel" des 15. Bezirks nahe der Schmelz, einem kleinbürgerlichen Wohnviertel mit Mietshäusern aus der Zeit um 1910 und einigen Gemeindebauten. Dessen prominentester Kirchenbau ist die Seipel-Dollfuß-Gedächtniskirche aus den dreißiger Jahren, ein relativ modernistischer Bau. Hier trieben sich die „Bubenbanden" herum, als deren leichtfüßiges Mitglied sich der junge Erich (später Arik) Brauer bewähren sollte – und deren Erkundungsfahrten den kleinen Ernst Fuchs erstmals mit jener Otto Wagner-Villa in der Hüttelbergstraße konfrontieren sollte, die er 1972 erwerben und langsam in ein Privatmuseum ausbauen würde.

Diese Vorstadtwelt, in der die hungernden Bewohner nach 1918 ihre Schrebergärten errichtet hatten, etwa auf der „Schmelz", einem ehemaligen Exerzierplatz, sie war durchaus kein Idyll: Hier wurden nicht nur Kämpfe zwischen den „Märzparkbuam" und den Vertretern benachbarter Parks ausgetragen, hier gab es auch Animositäten zwischen den Bewohnern, meist Sprößlingen von proletarischen Zuwanderergruppen aus den diversen Ländern der Donaumonarchie. Brauer überliefert uns etwa in seinen Jugenderinnerungen nicht nur die Demütigungsrituale, denen die „Hasen", die jüngeren der Kinderbanden, unterworfen wurden,[7] sondern auch einiges vom damals kursierenden antisemitischen „Volkskulturgut".[8]

7 Arik Brauer: „Das Runde fliegt: Texte, Lieder, Bilder". München 1983, S. 24

8 ebenda, S. 25

Dennoch war diese Wiener Vorstadtwelt, Bezirke wie Fünfhaus, Ottakring und Hernals, damals auch eine Schule der Integration – so wie sie es heute wieder ist, wo neue Zuwanderergenerationen, diesmal aus der Türkei und aus dem ehemaligen Jugoslawien in denselben Gründerzeithäusern Wiener Dialekt lernen und ihre Traditionen mit den heimischen vermengen.

Fritz Stowasser, aus dem später Friedensreich Hundertwasser werden sollte, dürfte allerdings von all dem nicht allzu viel mitbekommen haben. Er war ein behütetes, eher ängstliches, schüchternes Kind, das Angst vor körperlichen Bewährungsproben und jugendlichen Raufereien hatte.[9] Die früh verwitwete Mutter, eine Bankangestellte, bemühte sich nach Kräften, die Härten der Zeit von ihrem kleinen Sohn, solange es ging, fernzuhalten.

9 Quelle: Gespräch mit Hundertwasser am 26.11.1996

So hat Hundertwasser auch keine Erinnerungen an den „volkstümlichen" Antisemitismus, dem etwa Brauer in seinen Jugendbanden begegnete. Er wuchs in der kleinen Gemeindewohnung („Zimmer-Küche-Kabinett") der Mutter als Träumer auf. An den wilden Gassenbubenspielen, wie sie der Sohn des jiddischen Schusters Brauer oder Ernst Fuchs gepflegt haben, hat Hundertwasser nicht teilgenommen. Dennoch dürfte die integrative Atmosphäre der Wiener Vorstadt, wie sie bis zum Einbruch des Nationalsozialismus 1938 bestand, Hundertwasser ebenso geprägt haben, wie etwa den Großbürgersohn Bruno Kreisky, der sich als Sozialdemokrat bewußt der Arbeiterjugend angeschlossen hatte, und der, ohne seine Intellektualität zu verleugnen, gern im Dialekt der Vorstadt sprach, in dem etwa auch Arik Brauer später seine erfolgreichen Lieder verfaßte.

Die ungeheure Massenpopularität, die der extreme Individualist Friedensreich Hundertwasser paradoxerweise später erringen sollte, ist ohne dieses letztlich positive Grunderlebnis des Aufwachsens unter „kleinen Leuten" nicht denkbar – und sie erklärt zum Teil auch die Ablehnung, die ihm später als „Populisten" und „Behübscher" zuteil werden sollte. Denn diese Vorwürfe wurden regelmäßig von seiten elitärer, zur breiten Bevölkerungsmehrheit latent angstvoll und ablehnend eingestellter Repräsentanten der „Hochkultur" geäußert.

Die Zwiebeltürme der Vorstadtkirchen, die ärmlichen Gründerzeitbauten, die bunt bemalten Laubenhäuschen auf der Schmelz sind Wahrzeichen des Kindheitsuniversums Hundertwassers, auch wenn er sich selbst dieser frühen Prägungen nicht immer bewußt erinnert. Daß ihm heute die „Massen zulaufen", daß er sich mit den Bauarbeitern besser versteht als so mancher Architekt, daß er in der Massenpresse und in populären TV-Shows immer wieder Unterstützung für seine Anliegen gefunden hat (bis hin zu Aktionen wie jener zur „Rettung" und Verbesserung der schwarzweißen österreichischen Autokennzeichen): All dies ist weniger Ausdruck eines „Reklamegenies" Hundertwasser oder einer zynischen Anbiederung an die Massen, sondern Ausdruck einer natürlichen, von der Kindheitsumwelt geprägten Affinität zu den kleinen Leuten und ihrer Mentalität.

Hundertwasser selbst schreibt über den Gartenzwerg, für den er sich bewußt allerdings erst seit etwa 1960 begeistert, er sei der letzte Erbe der alten Laren, der Hausgötter.[10] Gegenüber der Askese der Moderne, die Hundertwasser als Diktatur der geraden Linie und des Winkelmaßes begreift, ist er ganz bewußt bereit, selbst die Allianz mit dem Kitsch einzugehen. Arik Brauer, dessen Schallplatte „Glaub' nicht an das Winkelmaß" und „Wohn' in einem runden Haus" Hundertwasser während seiner „Nacktdemonstration gegen den Rationalismus in der Architektur" im Jahr 1968 bezeichnenderweise spielte, sieht in ähnlicher

10 Er schätzt allerdings nur den „originalen", naiv-romantischen Gartenzwerg – nicht den karikaturistisch vergröberten „Disney-Zwerg" oder den satirisch verfremdeten, etwa als Sexualsymbol mißbrauchten Zwerg (Quelle: Gespräch mit Hundertwasser am 26.11.1996)

Weise den Kitsch als „mißratenes Kind" aber auch mögliches Substitut von Kunst. „Kitsch", so meint Brauer, erfülle eine „ähnliche Aufgabe wie die große Kunst. Er regt die Phantasie an, nährt und fordert das Verlangen nach Schönheit ... Manch flittergeschmücktes Madonnenbildchen hat schon mehr Emotion ausgelöst als der Isenheimer Altar. Der Flitterhimmel wird dann zum Fenster in eine Welt ewiger Pracht und Schönheit, der klischeehafte, süßliche Gesichtsausdruck der Figur zum Inbegriff jener großen Güte, nach der sich jeder Mensch eigentlich in seiner Seele sehnt".[11]

11 Arik Brauer: „Das Runde fliegt", München 1983, S. 64-65

Nacktdemonstration gegen den Rationalismus in der Architektur im Internationalen Studentenheim, Wien, 25. 1. 1968

Gerade denen, die sich vom „Pöbel" gerne abgrenzen (und die speziell um das Jahrzehnt 1985-95 die „Hochkulturszene" beherrschten) erscheint diese humanistische Sicht, die den „kleinen Leuten" der Vorstadt nahe ist und selbst ihren Kitsch als Sehnsucht nach dem besseren Leben zu begreifen versteht, natürlich als gefährliche Verirrung. Dem „populistischen" Kulturtrend der siebziger Jahre verdanken Friedensreich Hundertwasser und seine Generations- und Schicksalsgefährten andererseits den Durchbruch zu großer Popularität. Das Hausprojekt Löwengasse und seine Realisierung in einem an sich bereits in Wandlung begriffenen, zur elitären Abschottung tendierenden kulturellen Klima der achtziger Jahre, seine Vorbildwirkung, die nahezu im Gleichschritt mit der wütenden Gegnerschaft der „anderen Seite" in einem wechselseitigen Aufschaukelungsprozeß explosiv zunahm, haben Friedensreich Hundertwassers Wirkung multipliziert – ein „Durchbruch", der Arik Brauer mit seinem (zurückhaltenderen und „traditionalistischeren") Hausprojekt und Ernst Fuchs mit seinem sehr aufwendigen „neobabylonischen" Stil (noch) nicht gelungen ist. Aber wir möchten nicht vorgreifen.

Die Gnade der gemischten Herkunft

In einem faszinierenden, zum Teil aber wirklich feindselig anmutenden Artikel über Friedensreich Hundertwasser hat sich der Journalist Robert Buchacher 1988 mit der Biographie des Künstlers auseinandergesetzt.[12] Die tiefe Geborgenheit und enge Bindung des Künstlers an seine Mutter – hier liegt eine Parallele zu Ernst Fuchs vor – wird schnoddrig und beinahe abwertend mit dem Klischee der „jiddischen Mamme" bezeichnet. Hundertwassers Wiedergabe der Ansicht seiner Mutter, die jüdische Minderheit habe sich auch „zu sehr abgeschlossen", wird andererseits als „typische Assimilantenhaltung" abqualifiziert, die der eigenen, verlassenen Gruppe „die Schuld zuschiebt". Hundertwasser selbst wird zuletzt sogar mit den Worten ungenannter Studenten als „Ökofaschist" abgetan.

12 R.Buchacher: „Der Tafelwasser". Profil 5.12.1988. Anlaß war Hundertwassers Stellungnahme zugunsten der österreichischen Tradition schwarz-weißer Automobilkennzeichen

Trotzdem leuchtet aus dem Interview mit Buchacher eine Art Unbefangenheit hervor, die man als die „Gnade gemischter Herkunft" bezeichnen kann, eine Gnade, die auch Hundertwasser mit Brauer und Fuchs verbindet.

Menschen „gemischter Herkunft" sind einer besonderen Gefährdung ausgesetzt, die aber auch zu einem außerordentlichen Vorteil der Persönlichkeitsentwicklung werden kann. Konflikte zwischen ihren Herkunftsgruppen (etwa Kriege zwischen benachbarten Völkern) oder einseitige Verfolgungen setzen eine heranwachsende Person gemischter Herkunft allerdings einer fast untragbaren Belastung aus: einer Belastung, wie sie der junge Fritz Stowasser zu ertragen hatte, als er in HJ-Uniform Mutter und Tante vor der Deportation zu schützen versuchte – und der mit Fähnchen auf der Landkarte die von Deutschland eroberten Gebiete absteckte, obwohl er zugleich ahnen mußte, daß dieses Deutschland im Begriff war, seine nächsten Verwandten zu ermorden. Wer in einer solchen Situation den Ausweg der (Über-)Identifikation mit einer – etwa der überlegenen – Gruppe wählt und das „andere Erbe" neurotisch ausklammert, wird ein seelischer Krüppel fürs Leben.[13]

13 Solche Überidentifikationen sind etwa für die Kinder der slawischen Unterschicht-Einwanderer im Ungarn des 19. Jahrhunderts und in Österreich der Zwischenkriegszeit reich belegt: Der „Deutschnationale mit tschechischem Namen" (der dann oft genug germanisiert wurde) war ein Wiener Klischee der zwanziger- und dreißiger Jahre.

Friedensreich Hundertwasser, aber etwa auch Arik Brauer und Ernst Fuchs sind einen anderen Weg gegangen. Einen Weg, der sie, unabhängig davon, wie man zu ihrer Kunst steht, zu faszinierenden Persönlichkeiten gemacht hat. Die gemischte Herkunft hat sie mit einer Art Wahlfreiheit und schiedsrichterlicher Unabhängigkeit ausgestattet und ihre Individualisierung gestärkt. Die Wege, die sie künstlerisch, aber auch weltanschaulich gegangen sind, waren unterschiedlich. Arik Brauer hat sich für ein – undogmatisches – Bekenntnis zum Judentum ohne Verleugnung seiner Wiener Vorstadtwurzeln entschieden. Ernst Fuchs hat, wohl unter Einfluß seiner katholischen Mutter und des apokalyptischen Glaubensaufschwungs um 1945, den Weg zu einem sehr eigenwilligen, synkretistischen Katholizismus mit starken orientalisierenden Bezügen gewählt. Friedensreich Hundertwasser hat sich aus dem Katastrophenerlebnis von 1945 zu einem „Naturapostel" von quasireligiöser Intensität entwickelt, dessen Botschaft, lange vor der „Ökologiewelle", die Erhaltung dieser Erde vor der Vernichtung durch den Menschen war. Er hat vielleicht auch deshalb, wegen der besonders breiten und zeitnahen Ausrichtung seines spirituellen Impulses besondere Breitenwirkung gefunden.

Alle drei Künstler sind zu überaus „ichstarken" und wirkungsmächtigen Persönlichkeiten gereift – und für alle drei hatte die Hoffnung auf eine als „organisch" definierbare Architektur als Ort menschlicher Geborgenheit, aber auch als potentieller Rahmen eines bildnerischen Gesamtkunstwerks besonderen Stellenwert.

Dieser außergewöhnlichen Ichstärke entspricht auch eine Unbekümmertheit um Cliquen und Tabus, zuweilen eine Grobheit, die befremden mag. Was Hundertwasser über Architekten sagt, ist nicht immer vom feinsten. Die Art, wie Brauer bestimmte korrumpierende Praktiken des internationalen Kunstmarktes (etwa „Geschenke" an wichtige Kritiker) offen ausgesprochen und publiziert hat, hat ihm nicht nur Freunde gemacht. Auch Ernst Fuchs führt zuweilen eine Sprache, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

Aber derlei Individualisierung hat eben ihren Preis, was die Bereitschaft zur Konformität betrifft.

Speziell gegenüber der Architektenschaft der eigenen und der vorherigen Generation hatten Hundertwasser, Brauer und Fuchs, Vertreter der organischen, runden Linie, der bunten Farbigkeit und der „Anti-Askese", dabei einen entscheidenden Vorteil, der nicht zuletzt auch ihrer gemischten Herkunft entspricht: Sie hatten es nicht nötig, die aus den USA reimportierte Architektur der europäischen Moderne als „entnazifizierende" Fortschrittsideologie begeistert zu begrüßen, wie das so mancher junge oder ältere Architekt tat, der eben noch der eigentümlichen nationalsozialistischen Mischform von halber Modernität und heimattümelnder Tradition gehuldigt hatte. Die Profession des Architektenstandes

gehörte im deutschsprachigen Raum zu den stärksten in Komplizität mit dem Totalitarismus verstrickten Berufsgruppen. Umso stärker das Bedürfnis nach 1945 mit dem Rettungsanker „kompromißloser Modernität" die ideologische Flucht nach vorne anzutreten.[14]

Dieser Verlockung war Fritz Stowasser, der der Vernichtungsmaschinerie nur knapp entkommene Künstler, ebensowenig ausgesetzt wie Erich Brauer oder Ernst Fuchs. Die rückhaltlose Kritik der antihumanen Aspekte der Moderne wurde auf diesem persönlichkeitsprägenden Hintergrund leichter möglich. Selbst Gegner müssen dabei heute den Wiener „Malerarchitekten" wenigstens zugestehen, „Gesinnungstäter" zu sein, also aus tiefer Überzeugung zu agieren.

14 Eine solche „Flucht nach vorne" trat etwa Roland Rainer an, den manche den „Waldheim der österreichischen Architektur" nennen. Es entbehrt nicht der paradoxen Logik, daß ausgerechnet der in der NS-Zeit recht profilierte Rainer dem NS-verfolgten Hundertwasser vorwarf, die „Sprache des völkischen Beobachters zu sprechen". Vgl. IKUS-Lectures, Wien Nr.7/1992 und K.v.Beyme: „Der Wiederaufbau", München/Zürich 1987. S. 53 sowie R. Schediwy in: S. Holzer/W.Klier: Essays aus fünf Jahren Gegenwart, Wien 1994, S. 223