

Peter Baum

Ästhetik und formaler Anspruch

zum Werk des Malers Johann Fruhmann

Aufbruch um 1900, Neubeginn nach 1945-50

Der Aufbruch der bildenden Künste zu Beginn des 20. Jahrhunderts im multikulturellen Klima der noch bis 1918 währenden Donaumonarchie und jener nach dem 2. Weltkrieg haben zwar nichts miteinander zu tun, markieren jedoch beide einschneidende und wichtige Kapitel der neueren österreichischen Kunstgeschichte.

Die Leistungen eines Klimt, Schiele und Kokoschka zählen seit einigen Jahrzehnten ebenso zur Weltkunst wie jene der Architekten Otto Wagner, Adolf Loos und Josef Hoffmann. Die mit diesen Namen beschriebene Spitze des Eisbergs basiert auf einem breiten Fundament, das sämtliche Künste innerhalb eines breit gefächerten kulturellen und wissenschaftlichen Spektrums umfasst und mit ganz besonders herausragenden Leistungen in der Musik, im Design (Wiener Werkstätte), der Psychoanalyse und der Medizin Wien bis in die Zwischenkriegszeit hinein zum Zentrum für Innovation, Forschung und weiterführende Erkenntnis machte. Die ganz anderen Bedingungen nach 1945-50, führten dem gegenüber zu einem bescheidenen, doch von beachtlichem Optimismus und zunehmendem Selbstvertrauen getragenen Neubeginn. Im Unterschied zur Monarchie vermochte das kleine, arme Österreich der 2. Republik sukzessive ein Künstlerpotential zu entwickeln, das sich nicht nur auf dem hier beanspruchten Vergleichsfeld der bildenden Kunst zu behaupten verstand, sondern in ähnlicher Weise wie das kaum größere Ungarn auch auf dem Sektor der Literatur Weltklasse und Weltgeltung repräsentiert. Thomas Bernhard, Peter Handke, Ernst Jandl, H.C. Artmann, Peter Turrini, Elfriede Jelinek oder Friederike Mayröcker sind Dichter, Literaten und Dramatiker, die jeder kennt, vergleichbar ihren ungarischen Kollegen Peter Esterhazy, Imre Kertész und Peter Nádas, um nur jene zu nennen, die zuletzt international von sich reden machten.

Aus heutiger, eine breite Vergleichsbasis beanspruchender Sicht kommt der österreichischen Kunst der fünfziger und sechziger Jahre mit Recht erhöhte Aufmerksamkeit zu. Die Gründe dafür liegen nicht nur in den gewohnten, jeweils nach Intervallen von einigen Jahrzehnten einsetzenden Aufarbeitungstendenzen meist jüngerer Kunsthistoriker, sondern vor allem in der tatsächlichen Bedeutung der bildenden Kunst in Österreich nach dem 2. Weltkrieg und der durch sie bewirkten Zäsur.

Sie wird seit längerem durch vergleichende Studien begünstigt und zeigt sich vor allem in einem langsamen Mentalitätswandel mit zunehmendem Selbstvertrauen in die eigene Leistungsfähigkeit und größerem

Selbstverständnis, was Rolle und Bedeutung der bildenden Kunst in unserem Land betreffen. Der auf allen Ebenen des Staates und der Gesellschaft notwendig gewordene Neubeginn in wieder errungener Freiheit führte im zunächst noch klassisch abgesteckten Bereich der bildenden Kunst zu großem Nachholbedarf und völlig neuen Ansatzpunkten künstlerischer Orientierung. Ein Jahre hindurch von der internationalen Entwicklung total isoliertes, durch die Nazi Herrschaft in seiner künstlerischen Entfaltung bevormundetes, ja vielfach gänzlich stranguliertes Österreich hatte nicht nur um die eigene Identität zu ringen, sondern auch um neue, offene Grundlagen für die Entfaltung von Pluralität und Individualität.

Nach dem Wegräumen des Schutts und der Beseitigung ärgster Zerstörungen ging es bis in die beginnenden fünfziger Jahre zunächst vor allem um die Rückgewinnung künstlerischer Arbeits-, Ausbildungs- und Ausstellungsbedingungen. Die Kraft des Geistes und persönlicher Zusammenschluss vermochten da oft mehr als erste finanzielle Hilfen von Bund, Ländern und Gemeinden, die sich in kleinsten und kleinen Schritten zur österreichischen „Subventionitis“ mauserten, jedoch zunächst das Fehlen von Unterrichtsräumen, Ateliers und Materialien nur schwer wettmachen konnten. Punkto Information - Kunstzeitschriften und Kunstbücher zum aktuelleren Geschehen gab es damals kaum - bildeten die in einigen österreichischen Hauptstädten eingerichteten Häuser der Besatzungsmächte trotz ideologischer Färbung wichtige und wertvolle Drehscheiben für Horizonterweiterung und nachahmenswerte kulturelle Praxis (Österreichs Kulturinstitute, heute Kulturforen im Ausland).

Impulse im Art Club

Wichtigster künstlerischer Zusammenschluss und erster, etwas geltender und daher begehrter Ausstellungsort im Wien nach 1945 wurde der Art Club. Seine Gründung fand im Februar 1947 statt, Proponenten waren Albert Paris Gütersloh, der Kunsthistoriker Otto Demus und Gustav Kurt Beck. Nach wechselnden Anfängen im Sinne von Gastausstellungen (Neue Galerie, Grünangergasse, Secession, Rom, Wiener Kunsthalle, Zedlitzgasse) wurde der Keller der Kärntner Bar, unter dem Namen „Strohkoffer“ den Älteren der Wiener Kunstszene noch heute ein Begriff, zum ersten Domizil des Art Clubs.

Aus heutiger Sicht waren alle dabei, als Mitglieder, Aussteller oder Sympathisanten, die es in Österreichs Kunst nach 1945 zu etwas brachten, Aktivitäten und Maßstäbe setzten und somit das mit viel Engagement bewirkten, was zum kleinen, doch tragfähigen Fundament der Weiterentwicklung nach 1950 werden sollte: Gustav Kurt Beck, Werner Berg, Wander Bertoni, Maria Biljan-Bilger, Arik Brauer, Herbert Breiter, Hans Joachim Breustedt, Gerhild Diesner, Paul Flora, Greta Freist, Hans Fronius, Ernst Fuchs, Gottfried Goebel, Albert Paris Gütersloh, Roman Haller, Rudolf Hausner, Rudolf Hoflehner, Wolfgang Hollegha,

Friedensreich Hundertwasser, Wolfgang Hutter, Fritz Janschka, Edgar Jené, Karl Kreuzberger, Alfred Kubin, Maria Lassnig, Anton Lehmden, Heinz Leinfellner, Charles Lipka, Josef Mikl, Kurt Moldovan, Agnes Muthspiel, Arnulf Neuwirth, Claus Pack, Peter Palffy, Josef Pillhofer, Rudolf Pointner, Fritz Riedl, Rudolf C. von Ripper, Johanna Schidlo, Slavi Soucek, Anton Steinhart, Curt Steinwendner (Stenvert), Gerhard Swoboda, Maria Szeni, Rudolf Szyszkowitz, Carl Unger, Kurt Weber, Susanne Wenger, Alfred Wickenburg und Peppino Wiaternik, um die wichtigsten unter den bildenden Künstlern zusammenfassend zu nennen.

Johann Fruhmann, geboren am 22. April 1928, in Weißenstein in Kärnten, wurde 1951 Mitglied des Art Clubs, nachdem er vorher, noch während seines Studiums an der Grazer Kunstgewerbeschule, durch Susanne Wenger und Maria Bilger erstmals Näheres über die von Albert Paris Gütersloh geleitete Künstlervereinigung erfahren hatte. Am 19. Jänner 1952 fand bereits die erste Einzelausstellung von Johann Fruhmann im Art Club statt. Prominenter Eröffnungsredner war Armand Jacob aus Paris der die geometrisch artikulierten Gemälde und Collagen des Zweiundzwanzigjährigen liebevoll und treffend als „mariatheresianische gesellschaft der geometrischen figuren“ bezeichnete.

Armand Jacob hat damals in seiner in eine Parabel gekleideten Eröffnungsrede bereits das anklingen lassen, was Fruhmanns Werk auch später kennzeichnen sollte: eine trotz klaren Konzeptes und formaler Strenge stets vorhandene tänzerische Beschwingtheit, der Elan einer immer evidenten improvisatorischen Handschrift, der der Künstler innerhalb klug abgesteckter stilistischer Grenzen stets ausreichend Freiheit und persönlichen Entwicklungsspielraum gewährte.

Neubewertung eines bedeutenden Oeuvres

Seit Fruhmanns Tod (am 27. Jänner 1985 in Lengenfeld, Niederösterreich) ist es um den Maler, der zu Lebzeiten in der österreichischen Szene stets präsent und im besten Sinne Avantgarde war, merklich stiller geworden. Den Jüngeren unter den Kunstinteressierten ist er weitgehend unbekannt, obwohl Kunst und Design der 50er und 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts inzwischen wieder verstärkt auf internationaler Ebene beachtet und dem Markt entsprechend auch teurer gehandelt werden. Die 2005 in Verbindung mit der Herausgabe der vorliegenden Monographie im Leopold Museum stattfindende Retrospektive soll - 60 Jahre nach Ende des 2. Weltkriegs und 20 Jahre nach dem Tod des Künstlers - für eine auf differenziertem Überprüfen basierende Neubewertung der Position Fruhmanns und eines mit rund 300 Gemälden, etwa 800 unikatnen Papierarbeiten sowie weiteren Druckgraphiken und einigen Auftragswerken großen, aber nicht riesigen Oeuvres dienen.

Was Johann Fruhmann stärker als andere führende Maler seiner Generation interessierte, waren die Eigenschaften der Malerei selbst, die

Entwicklungsmöglichkeiten, Harmonien und Kontraste, der Farbe, ihre Textur und Materialität. Fruhmans Ausloten der Farbe geschieht immer in Verbindung mit den wechselnden formalen Bedingungen seiner Werkgruppen, wobei Flächig-Geometrisches meist sehr differenziert, eher körnig, unter Berücksichtigung von Struktur – und bei den Applikationen aus 1952 - auch anderer Materialien, wie Draht und Holz, behandelt wird. Am Höhepunkt seiner informellen Bilder (1962 bis 1966), einer intensiven, dichten Schaffensperiode, erweist sich Fruhmann als rhythmisch begabter, feinführender Bekenner einer improvisatorischen Handschrift, die im vorgegebenen formalen Kanon die vertikale Richtungsvorgabe seiner Bilder in tänzerischer, nur schwer durchdringbarer Dichte flankiert.

Graz 1944-1948

Bevor Johann Fruhmann – gleich zahlreichen anderen Kollegen seines Alters – nach Wien ging und dort am 21. Oktober 1948 an der Akademie der bildenden Künste inskribierte, studierte er von 1944 an in Graz. Der von ihm stets verehrte und geschätzte Alfred Graf Wickenburg war dort nicht nur sein Lehrer, sondern auch sein geistiger Mentor und jene verstandene, voll akzeptierte Autorität, die Fruhmann in grundlegender Weise zur Kunst brachte. Kunstverständnis und künstlerische Haltung, ja das Wissen um Existenz, Aufgabe und Stellung des Künstlers in der Gesellschaft, hat Wickenburg nicht nur selbst in hohem Masse besessen, sondern auch seinen jungen Schülern in einer extrem schwierigen Zeit vorgelebt und weitergegeben. Als Mitbegründer der Grazer Secession und kosmopolitischer Geist, dem das maßgebende künstlerische Ausland bereits in frühen Jahren aus eigener Anschauung bekannt war, genoss Wickenburg in Graz hohes Ansehen. Sein führender Rang als bedeutender österreichischer Maler der Zwischenkriegszeit und seine Lehrtätigkeit an der in den Nachkriegsjahren außerordentlich wichtigen Grazer Kunstgewerbeschule fordern heute zu einer gewissen Revision eines allzu sehr auf Wien orientierten Geschichtsbildes heraus.

Wickenburg hatte Fruhmans Talent sehr früh erkannt und in richtige, auch im Handwerklich-Technischen solide Bahnen gelenkt, was Fruhmann vor allem bei späteren Auftragsarbeiten (Mosaik und Fresko) zugute kommen sollte. Es war daher nicht verwunderlich, dass der junge, durch Graz doch schon entscheidend geprägte Kärntner enttäuscht war, als er nach Wien kam und die Praxis der Akademie am Schillerplatz kennen lernte. Fruhmans Aufzeichnungen aus dieser Zeit sprechen da eine beredete, offene Sprache und beklagen ebenso sehr die enge Sichtweise der Professoren wie das im allgemeinen niedrige Niveau bei den Studenten.

1948 Aktzeichnungen

Das Umbruchsjahr 1948 brachte freilich nicht nur den Wechsel des Studienortes und die Aufgabe des vertrauten Milieus, sondern zugleich entscheidenden künstlerischen Aufbruch und künstlerische Selbstfindung. In einem – dem junge Schiele vergleichbaren – Alter von nur zwanzig Jahren beschäftigt sich Fruhmann intensiv mit Proportions- und Bewegungsstudien des menschlichen Körpers. Er steht mit diesen Bestrebungen durchaus in der Tradition österreichischer Kunst, geht jedoch dank seines analytischen, formal betonten Weges deutlich über die spätrepressionistische Sichtweise hinaus. In kleinen und mittelgroßen Formaten (Graphit auf Papier) wagt sich der junge Zeichner mit sensiblem Strich an kühne geometrisierende Figurationen heran, ohne deswegen das Fundament genau beobachtenden Aktzeichnens zu verlassen. Fruhmanns Blättern ist eine Lockerheit eigen, die die proportionalen Erkenntnisse, die Gewichte und Massen des menschlichen Körpers berücksichtigt, zugleich aber auch ein offenes zeichnerisches Wechselspiel provoziert, dessen skizzenhafte Linearität von besonderem Reiz ist. Der relativ großen Zahl dieser Aktstudien stehen 1948 nur ganz wenige Landschaftszeichnungen gegenüber. Sie verraten gleichfalls einen erstaunlich reifen Standpunkt. Fruhmann zeichnet mit Vorliebe Bäume und Parkpartien. Die erzielte graphische Verdichtung schließt die Lockerheit einer Sicht und Zeichenweise nicht aus, die stärker umschreibt als beschreibt und sich dazu ebenso rhythmischer Kringel und Umrisslinien wie mehr oder minder dichter Schraffen bedient.

Die vielen, meist nur briefbogengroßen Akte, die Fruhmann 1948, teilweise bereits auch noch an der Grazer Kunstgewerbeschule zeichnete, verraten in ihrer Methodik und ihren Zielsetzungen erstaunlich differenzierte Ansätze formaler Aufschlüsselung und Analyse. In ihnen spiegelt sich ein nicht unwesentlicher Teil grundlegender, mit der Wiedergabe der menschlichen Figur in Verbindung stehender formaler Probleme der Klassischen Moderne wieder. Der Schritt von der kontrollierten Wiedergabe des Gesehenen zur daraus abgeleiteten freien Formfindung und der Autonomie bildnerischer Zusammenhänge beziehungsweise stilistisch identifizierbarer Abwandlungen gelingt dem jungen Fruhmann in erstaunlichem Maße.

1949-1955 Geometrische Abstraktion

In den auf Fruhmanns Aktzeichnungen und Proportionsstudien bereits 1949 einsetzenden geometrischen Gemälden und collageartigen Materialbildern ist die bildnerische Loslösung vom konkreten Gegenstand der Außenwelt dann voll erreicht. In radikaler Abkehr von den klassischen Angelpunkten akademischer Kunstlehre, doch durch sein weit vorangetriebenes nonkonformistisches Exerzitium dieser Art bestens gerüstet, gelingen Fruhmann von Beginn an Kompositionen von erstaunlicher Reife und Ausgewogenheit. Die Jahre von 1950 bis 1952 sind faktisch die Geburtsstunde des Malers Johann Fruhmann, der über die

kompositionelle und formale Vorgangsweise hinaus auch immer den Klang der Farbe, das Zusammenspiel von Strukturen, Texturen und Materialien anderer Art in seinen Bildern vor Augen hat. Die ästhetische Seite der Malerei spielt eine nicht geringere Rolle als die Art der gewählten Materialien selbst und der zumeist sehr malerisch orientierte Umgang mit ihnen. Was der sensible, emotional und überlegt agierende Avantgardist zu Beginn der fünfziger Jahre vorlegt, steht in der damals noch jungen Tradition Konkreter Kunst und Geometrischer Abstraktion, beginnend bei Vorläufern wie Mondrian, El Lissitzky und den Dadaisten über Baumeister und Calder bis zu Magnelli, Tinguely, dem frühen Vasarely sowie diversen Künstlern der Ecole de Paris.

Inwieweit Fruhmann tatsächlich Anregungen dieser Genannten oder einiger von ihnen aufgriff, sei dahin gestellt. Als er 1952 seine „Drahtbilder“ mit geradezu unglaublicher formaler Sicherheit und großem Feingefühl für die verwendeten Materialien schuf, war das Naturtalent gerade erst 24 Jahre und weit entfernt von eventuellen opportunistischen Überlegungen hinsichtlich reeller Chancen auf dem – in Österreich ohnedies noch nicht einmal in Ansätzen vorhanden – Kunstmarkts. Was für Fruhmann spricht und wodurch sich seine mittelgroßen bis kleinen Bilder von denen anderer „Geometriker“ unterscheiden, ist jedoch deren Inspiriertheit, ihr feinsinniger Klang, die sehr persönliche Harmonie einer überlegten Geordnetheit, basierend auf der beziehungsvollen Verwendung geometrischer Grundformen, Linien und einer flächenhaft lockeren Malweise, deren Besonderheit die fein strukturierte Transparenz der Farbe ist. Bei aller Differenziertheit werden viele dieser kammermusikalischen Gemälde und Materialbilder von einem vorherrschenden farbigen Grundton getragen. Ein bildbestimmendes Braun, Grünblau oder Schwarz bildet auch im Falle der mittelgroßen Drahtapplikationen auf Weichfaserplatten gleichsam Ruhezone und statischen Widerpart zur Lebendigkeit der Flächen, Kurven und Konturen.

1955-1960 Kontemplation und Expression

Um die Mitte der fünfziger Jahre tritt in Fruhmanns Bildkonzeptionen eine deutliche Änderung ein. Sie resultiert aus der Verwendung dominanter Grundformen, Halbkreise und Torbogenelemente, die auf annähernd monochromen Flächen meist von den Rändern aus zur Bildmitte streben oder architekturähnliche Verbindungen eingehen. Kosmische Weite, Ruhe und Kontemplation sind Assoziationen, die sich beim Betrachter der 1956 mit Ölfarbe auf Jute gemalten Meditationen einstellt. (ABB. X Y) Mit dem Abgang von der strengen Geometrie tritt über die noch geometrisch bestimmten Rundformen eine immer stärker gestuell bestimmte Konzeption in den Vordergrund, die letztlich für den typischen Fruhmann der sechziger Jahre ausschlaggebend wird.

Es gehört zu den Eigenheiten in der Entwicklung des Künstlers, dass diese – wie er selbst einmal feststellte – in Spiralen verläuft und in neueren

Abschnitten immer wieder auf frühere Erkenntnisse zurückgreift. So wie die Rundbögen in Fruhmanns Malerei der späten sechziger und frühen siebziger Jahre wiederkehren, gibt es auch zu dem sparsamen Formenvokabular der eben erwähnten „Meditationen“ vergleichbare Ansätze in den Landschaftszeichnungen und Baumformationen aus 1948.

Das Aufgreifen und Wiederverlassen persönlichkeitsbedingter formaler Erkenntnisse und Stilmerkmale geschieht zu einem beträchtlichen Teil intuitiv und unbewusst. Intellektuelle Steuerung und Korrekturen kommen immer erst mit der Zeit, wenn der überraschende Beginn einer neuen Periode und die darin zutage tretende glückhafte Selbstfindung Gefahr laufen, einer gewissen Gleichförmigkeit und Wiederholung zum Opfer zu fallen. Fruhmanns Temperament, sein eminent malerischer Grundzug haben sich in derartigen Situationen möglicher Stagnation stets von neuem bemerkbar gemacht und durchgesetzt.

1959-60 löst sich der Art Club auf, 1956 kommt es zum Aufstand in Ungarn. Fruhmann tritt international mit Ausstellungen hervor, fährt in die USA, nach Italien und Frankreich und hat nach finanziellen Durststrecken seine ersten Aufträge hinter sich. Noch vor 1960 beschäftigt er sich neben der Zeichnung und Malerei auch mit anderen, immer stärker forcierten graphischen Techniken: Aquarell, Gouache, Monotypie (meist in Glasdrucktechnik), Radierung und dem mehrfarbigen, händisch mit der Rakel gefertigten Siebdruck.

1961-1968 Informel und Abstrakter Expressionismus

Neue Galerien, ein Museum moderner Kunst und weitere Impulse

Die späten fünfziger und beginnenden sechziger Jahre bedeuten für Österreichs moderne Kunst Aufbruch, Ausweitung, bescheidene Internationalisierung und die Entstehung beziehungsweise Neueröffnung wichtiger Galerien. Mit der von Christa Hauer und Johann Fruhmann 1960 gemeinsam gegründeten Galerie im Griechenbeisl tritt neben die tonangebenden Wiener Galerien Würthle und St. Stephan (damals noch unter der Leitung von Monsignore Otto Mauer) ein ambitionierter Neuling hinzu, der das Wiener Kunstangebot gleich um einige, auch international orientierte Facetten bereichert und dazu beiträgt, ein erstes, meist jüngeres Sammlerpublikum heranzuziehen. 1962 wurde das Museum des 20. Jahrhunderts im Wiener Schweizergarten eröffnet. Werner Hofmann startete mit einer trotz Geldknappheit außergewöhnlich respektablen und qualitätsvollen Sammlung und gab dieser profilierten Linie auch mit einem anspruchsvollen Ausstellungsprogramm statt, das gleichfalls international orientiert war und vieles von dem nachholte, was in den Jahren und Jahrzehnten vorher einer vom ausländischen Geschehen abgekapselten Metropole entgangen war. Paris und immer mehr New York waren die Zentren einer Kunst, deren zunehmende Vielfalt und experimentelle Radikalität permanent für Diskussionen sorgte. Die Auseinandersetzung

um die zeitgenössische Malerei und Plastik wurden in den Medien nicht weniger leidenschaftlich geführt wie die verbalen Meinungsverschiedenheiten bei zahlreichen Kunstgesprächen und Ausstellungseröffnungen. Auf eine faszinierende, sich rasch ausbreitende Kunst folgte eine nicht weniger aufschlussreiche Kunsttheorie und Kunstpublizistik, die in manchem an die Klassische Moderne und deren wegweisende Erkenntnisse anschloss.

Das hier mit einigen Hinweisen angedeutete Klima künstlerischen Aufbruchs und einer deutlich verbesserten Kunstvermittlung hat vor allem in den frühen sechziger Jahren zu einem merkbaren Schub in der österreichischen Malerei, Graphik und Plastik geführt, die zunehmend aus der Isolation einer geographischen und politischen Randlage trat und gleichfalls zunehmend im internationalen Vergleich beobachtet und gemessen wurde. Der Beginn der sechziger Jahre gilt auch im Oeuvre von Johann Fruhmann als wichtige Zäsur und Auftakt zu einer Werkperiode, der man einige der überzeugendsten und schönsten Gemälde verdankt, die im Rahmen von Informel und lyrisch-expressiver Abstraktion in Österreich entstanden.

Fruhmann konzentriert sich in diesem maßgebenden Werkabschnitt, der in seinen markantesten Beispielen 1961/62 einsetzt und in enger vergleichbarer Stilistik bis 1966/67 andauert beziehungsweise anschließend modifiziert fortgeführt wird, auf die Malerei im engsten und reinsten Sinn. Was er schafft, sind sehr persönliche, unverkennbar eigenständige Bilder von großer Kraft und Sensibilität. Der Versuch, so etwas wie absolute Malerei zu bewirken und auf jeden flächigen Kanon im Sinne der sonst dabei bevorzugten Konkreten Kunst zu verzichten, erreicht dank der elanvollen Handschrift des Künstlers eine Verbindlichkeit, wie man sie sonst nur von den besten Beispielen etwa gleichzeitig entstandener Arbeiten von Mathieu, Tobey, Appel und Jorn her kennt.

Fruhmanns, um 1960/61 noch etwas gröbere Duktus, basierend auf der Verwendung breiterer Pinsel, weicht um 1962 einer immer freier und feiner werdenden handschriftlichen Rhythmik. Von einer zentralen Mitte aus und um den die Komposition teilenden und haltenden Strang entwickelt sich Fruhmanns Malerei in feinen Nuancen und zahllosen, vehement gemalten Rhythmen und Kringeln. Der Künstler gelangt zu einer ebenso dichten und verfeinerten wie offenen, in Schichten und Überlagerungen spürbar Tektonik, die in der Regel von einem z. B. rotbraunen oder ockergelben Grundton getragen wird. Die oftmalige Verwendung von Weiß führt zu einer markanten Aktivierung des skripturalen und gestischen Geschehens. Zwischen 1962 und 1965 entstehen – in den verschiedenartigsten Formaten – Gemälde, die die Subjektivität des Malerisch-Handschriftlichen, wie sie in engerem Vergleich bei Mark Tobey auftritt, sowie die Spontaneität einer künstlerischen Sicht, Haltung und Praxis bestätigen, die in der Malerei nach 1945 einen radikalen Freiheitsanspruch im künstlerischen Vollzug beanspruchte. Informel und Abstrakter Expressionismus fußten nicht nur auf kunstgeschichtlicher Folgerichtigkeit, sondern auch auf einem

multikulturellen Fundament unterschiedlichster historischer und aktueller Einflüsse, unter denen die Kalligraphie der Ostasiaten bei nicht wenigen Künstlern des Westens Priorität erlangte (neben den vorhin Genannten auch bei Alechinsky, Degottex oder dem Österreicher Hans Staudacher). Bei Johann Fruhmann, dessen Bilder man durchaus auch in der Tradition der Malerei des österreichischen Barock (und wohl auch des Expressionismus Kärntner Prägung) sehen kann, bilden Freiheit, Lockerheit und gleichzeitige Disziplin der rasanten Pinselführung die solide Grundlage beglückender malerischer Ergebnisse von hoher Noblesse und leiser Dynamik. Der Fluss seiner Malerei unterstreicht den Eindruck des organisch Gewachsenen. Das hohe Maß an malerischer Erfahrung, das der Künstler in den Arbeiten dieser Zeitspanne gewinnt, steht – selbstverständlich – mit den vorhergegangenen, vielfältigen malerisch-graphischen Ansätzen und Praktiken in Verbindung. Für das gegen Ende der sechziger Jahre sich abermals verändernde Oeuvre, ganz besonders jedoch für die letzten Arbeiten Fruhmanns (1980-1984) vor dessen Tod, sollte es eine entscheidende Rolle spielen.

1969-1980 Gestus und Formverfestigung

Es spricht für den Maler, dass er Wandel und Veränderung nie in Frage stellte, zugleich aber auch nicht in eine Hektik und Neuerungssucht verfiel, die statt tatsächlicher Innovation und Weiterentwicklung nur inflationistische Moden und oberflächliche Reize beschert hätte. Johann Fruhmann erkannte die Anzeichen künstlerischer Erschöpfung und Wiederholung selbstkritisch genug. Um diesem Zustand zu begegnen, musste er freilich oft Zeit und Abstand gewinnen, um schließlich zu Veränderung und Erneuerung zu gelangen. Von ihren Ergebnissen her war die soeben skizzierte, eminent malerische Periode von 1961 bis 1968 nicht zu überbieten, damit abgeschlossen und ausgeschöpft. Die Ausschau nach neuen Ufern gegen Ende eines als Höhepunkt seiner Malerei zu bewertenden Jahrzehnts war daher ein ebenso notwendiger wie folgerichtiger Schritt.

Dank überlegt in Angriff genommener formaler Reduktion, die u.a. auf die schon einmal zitierten Rundbögen zurückgreift und auch das für den Maler charakteristische, oftmals wiederkehrende, vaginal assoziierbare Bildelement aufgreift, gelangt Fruhmann zu einer wiederum stärker flächig betonten, großzügigeren Malerei deutlicher Formverfestigung. Zentrale Bildteilung und Verklammerung werden beibehalten, jedoch stärker betont und in tragender Weise stilisiert. Innerhalb und um diese Partien, in den entstehenden Feldern und Räumen, entwickelt sich freilich eine gegenüber früher um nichts weniger subtile Malerei, welche in ihren feinen Übermalungen und ihrer Vielschichtigkeit Transparenz mit partieller Monochromie verbindet.

Das Hauptwerk seiner Malerei der siebziger Jahre, ein breitgestrecktes, von zwei dreidimensionalen Rundbögen getragenes Format von altarähnlicher Ausstrahlung, hat Johann Fruhmann seinem hochgeschätzten Lehrer Alfred Wickenburg (1885-1978) gewidmet. Er begann mit der Arbeit an diesem 250 x 400 cm messenden Großformat im Jahr 1968 und beendete es nach Unterbrechungen 1972. Demzufolge enthält es auch in harmonischer Balance und Übereinstimmung alle wichtigen Merkmale der neueren Malerei des Künstlers, der sich zu dieser Zeit zusammen mit seiner Frau bereits in Schloss Lengenfeld bei Krems, Niederösterreich, einen neuen, ebenso ansprechenden wie anspruchsvollen Arbeits- und Lebensraum eroberte. In der „Hommage für Alfred Wickenburg“ stoßen Kontemplation und malerische Bewegung in symmetrischer Zuordnung, Flächen- und Raumteilung aufeinander. Die vom Künstler in vergleichbarer Form zu früheren wie späteren Arbeiten beanspruchte, nicht zu eng auszulegende Symbolik wird durch die zentral angeordneten dreidimensionalen Holzteile und deren signalartige malerische Ausprägung verstärkt. Bei aller Differenziertheit in der farblichen Behandlung dominieren Blau im Querformat der Leinwand, ein signalartiges an den zentralen Holzteilen und den Bildflanken und ein gedämpftes Gelb, das die Intensität der Komposition an den zuletzt genannten Bildpartien besonders verstärkt. Spannung und Spannungsausgleich halten sich bei der symmetrischen Komposition die Waage.

Macht man von diesem elementaren Werk der Malerei („Für Alfred Wickenburg“) aus eine Rückblende in das Jahr 1964, so stößt man auf jenes 24 Quadratmeter große Glasmosaik, das Johann Fruhmann für den Österreich-Pavillion der Weltausstellung in New York schuf. Zusammen mit einem viel späteren Sgraffito in Lengenfeld (1972) unterstreicht es die in der neueren Kunst eher seltenen, außergewöhnlichen Fähigkeiten Fruhmans für monumentale und trotzdem die nötige Sensibilität wahrende, frei umgesetzte Auftragsarbeiten. Dass sich zur Freude und Genugtuung über diese Werke auch Nachdenklichkeit und Wehmut einstellen, hängt damit zusammen, dass dieser befähigte Künstler (gleich anderen) in einer Disziplin, die sich an eine vergleichsweise breite Öffentlichkeit richtet, sonst faktisch nicht gefordert wurde. Ein Symptom österreichischer Kunstpraxis und nicht vorhandenen kulturellen Selbstverständnisses beim öffentlichen Auftraggeber wird dadurch um so deutlicher.

1981-1984 Manifestation expressiver Lyrik

Fruhmanns Malerei und Graphik verweisen immer wieder auf die Verbindung des Kraftvollen mit dem Zarten, auf ein Aufeinanderstoßen des Expressiven mit dem Lyrischen. Die anziehende Harmonie, die seine Kunst daraus gewinnt, basiert aber auch in gleicher Weise auf der nahtlosen Verbindung malerischer mit graphischen Elementen. Die Tendenz zu Fläche und Monochromie wird durch charakteristische

Rhythmik, den Fluss und die Unruhe einer Handschriftlichkeit ergänzt, der es – bei aller Distanz zum Artefakt und seiner Autonomie – um körperliche Nähe, um die größtmögliche Direktheit und Unmittelbarkeit des künstlerischen Umsetzungsprozesses geht. Bevor Johann Fruhmann überraschend am 27. Jänner 1985 ähnlich alt wie Gustav Klimt stirbt, hat er zwischen 1980 und den Monaten vor seinem Tod eine in sich geschlossene, reiche Werkperiode zu Ende geführt, die in vielen Beispielen an seine stärksten und überzeugendsten vorhergehenden Arbeiten anschließt.

Fruhmanns Spätwerk steht verstärkt im Zeichen der Malerei, 1984 kommt es zu einer Konzentration sehr eigenwilliger Papierarbeiten.

Haltung und Lauterkeit einer mehr und mehr selbstverständlich gewordenen, überprüften Sicht der Dinge führen zu quadratähnlichen, großen Tafeln, die unter Beibehaltung bereits erprobter Ordnungsprinzipien und vorherrschender Bildelemente Beruhigung mit Aktivität verbinden. Fruhmanns neue Bilder vermitteln den Eindruck einer durch das Schicksal provozierten (und ihm zu dankenden) Auferstehung und Vereinigung vieler jener Fähigkeiten, die auch sonst sein Werk begleiten. Man begegnet Freizügigkeit, atmosphärischem Klang und einer vertrauten, trotz neuer Farbigkeit sich bestätigenden Bildtektonik und Symbolik.

In den mit lockeren, freien Pinselstrichen in teils herber, reduzierter, aber auch fröhlicher und verschwenderischer Farbigkeit sicher gezeichneten Arbeiten auf Bütten (1984) gelangt Johann Fruhmann zu Ergebnissen großen Selbstverständnisses. Sie konzentrieren sich in ihrer oft durchbrochenen Balance vertikaler und horizontaler Bildelemente auf die Botschaft einer versierten, durchlebten improvisatorischen Handschrift als Ausfluss des Geistes und Bestätigung einer Befindlichkeit, die in ihrem Naheverhältnis zur Schöpfung Mensch, Tier und Natur in Liebe zugetan war.