

OSKAR KOKOSCHKA UND DIE ALTEN MEISTER

Theoretische und künstlerische Auseinandersetzung mit der europäischen Kunsttradition



Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur en sciences humaines

par Annette Windisch

Acceptée sur proposition du jury:

Prof. Dr. Régine Bonnefoit, directrice de thèse
Prof. Dr. Pascal Griener, rapporteur
Prof. Dr. Keith Holz, rapporteur
Ruth Häusler, rapporteur

Soutenue le 12 avril 2013

**Université de Neuchâtel
2013**

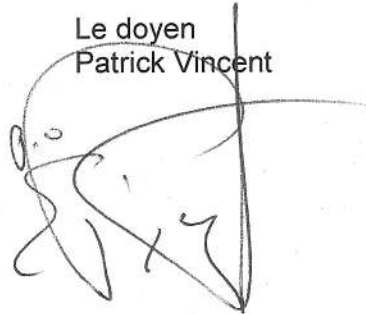
Titelbild: Oskar Kokoschka beim Zeichnen im Augustinermuseum Freiburg, 1964.
Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar-Kokoschka-Zentrum

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Régine Bonnefoit, directrice de thèse, professeure à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie à Université de Neuchâtel ; M. Pascal Griener, professeur à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie à l'Université de Neuchâtel ; Mme Ruth Häusler, collaboratrice scientifique, Zentralbibliothek, Zurich ; M. Keith Holz, professeur, Western Illinois University, USA, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Annette Windisch en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 12 avril 2013

Le doyen
Patrick Vincent



Mots clés: Oskar Kokoschka, anciens maîtres, tradition, histoire de l'art, art moderne, peinture du 20e siècle, correspondances, essais, visites de musées, réception, copies, croquis

Key words: Oskar Kokoschka, old masters, tradition, art history, modern art, 20th century painting, letters, essays on art, museum visits, reception, copies, sketches

Abstract

The subject of this thesis is Oskar Kokoschka's interest in the old masters and his perception of the heritage of European art tradition. As many artists of his generation, Kokoschka studied the works of the old masters of European art throughout his life. While this aspect of his career is not unknown, the extent and the significance of his interest have not been studied in detail before. They are discussed here both on a theoretical level and within the framework of his own artistic work.

To examine Kokoschka's different approaches of art history and the old masters, a large number of letters and manuscripts, his vast library and an extensive collection of postcards preserved in his estate as well as his published writings on art have been analysed. His sketches and numerous letters documenting his journeys and his visits to museums and exhibitions provide important additional sources.

The thesis highlights artists and time periods that represent the main aspects of Kokoschka's interest in art. It is shown how he perceived certain oeuvres by the old masters and how he approached questions about art theory. In his essays he expresses his opinions about theoretical problems, about the European art tradition and the role of art and artists in society. The essays also reveal that Kokoschka's thinking about the art of the past was closely linked to his view of contemporary art and his own position within the contemporary art scene.

In addition to the analysis of the aforementioned sources, Kokoschka's oeuvre has been studied closely to comprehend how the interaction with the old masters' works has marked his own artistic creation. In many cases it is possible to identify concrete sources that have inspired his works. With great liberty he used certain

elements, single motifs, compositional models or a specific iconography, transferring them into new contexts, giving them a new meaning and adapting them to his own style and ideas.

The thesis shows that Kokoschka's aesthetic and theoretical references to the old masters are an essential part of his artistic work. From his writings it becomes evident how important a role they played for his perception of his artistic identity. He used them as a means to reposition himself. A strict opponent of abstract art, predominant in the years after World War II, Kokoschka tried to justify his own, figurative, work by referring to the European art tradition. He saw himself as the last representative of this tradition and thus as a direct descendent of the great old masters.

DANKSAGUNG

An erster Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Professor Régine Bonnefoit bedanken, die mir nicht nur die Möglichkeit geschaffen hat, mit einem Stipendium des Schweizer Nationalfonds eine Forschungsarbeit über Oskar Kokoschka zu erarbeiten, sondern mich auch in den vier Jahren, die zu dieser Dissertation geführt haben, mit einer bemerkenswerten Mischung aus Vertrauen in mein selbständiges Arbeiten und spontaner, selbstverständlicher Verfügbarkeit bei Fragen oder Gesprächsbedarf betreut hat. Ich habe diese Form des Umgangs und ihre humorvolle, pragmatische Art als ausgesprochen angenehm empfunden. Ihre umfassende Kenntnis von Kokoschkas Werk und ihre Begeisterung für mein Forschungsthema hat sie zu einer idealen Betreuungsperson gemacht. Ihre Bereitschaft, meine Texte für Publikationen kritisch zu lesen, mit Korrekturen, Anmerkungen und weiterführenden Anregungen zu versehen und dies stets in erstaunlich kurzer Zeit, hat mir sehr geholfen. Ich danke ihr sehr für Ihre Unterstützung und möchte an dieser Stelle auch dem Schweizer Nationalfonds für die großzügige, vierjährige Förderung meiner Doktorandenzeit meinen Dank aussprechen.

Den weiteren Mitgliedern der Prüfungskommission, Professor Pascal Griener von der Université de Neuchâtel und Professor Keith Holz von der Western Illinois University, möchte ich ebenfalls für ihre Mühe und ihr Interesse und für ihre konstruktive Kritik kurz vor Abschluss der Arbeit bestens danken. Insbesondere freut es mich, dass Keith Holz den Zeitaufwand und die weite Reise aus den Vereinigten Staaten nicht scheute, um an meiner Verteidigung teilzunehmen.

Ein besonders herzlicher Dank geht außerdem an Ruth Häusler von der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich, die mir ihre umfassenden Kenntnisse des schriftlichen Nachlasses von Kokoschka selbstlos und unermüdlich zur Verfügung gestellt hat. Ihre Begeisterung, ihre Ideen und ihre Bereitschaft, mir alle nur denkbaren Bestände auf unbürokratische Weise zugänglich zu machen, waren mir von Anfang an eine unschätzbare Hilfe. Ihre Energie und Ausdauer bei der Suche nach bestimmten Dokumenten und Informationen hat mich immer wieder beeindruckt. Ich danke ihr ebenso für ihre Bereitschaft, an meiner Prüfungskommission teilzunehmen und meine Arbeit – wie auch schon frühere Aufsätze – vorab zu lesen und mit wertvollen Korrekturen zu versehen.

Neben Frau Häusler gilt mein Dank auch ihren Kolleginnen von der Handschriftenabteilung, die mir mit ihrer freundlichen Hilfsbereitschaft den Lesesaal zu einem sehr angenehmen Arbeitsplatz gemacht haben. Weiterhin möchte ich mich bei den Mitarbeiterinnen des Oskar-Kokoschka-Zentrums an der Universität für angewandte Kunst in Wien bedanken, vor allem Bernadette Reinhold für ihren herzlichen und unkomplizierten Empfang, die bereitwillige Aufnahme in ihrem Büro während meiner beiden Forschungsaufenthalte, für ihre Hilfsbereitschaft und ihre Ideen zur Kokoschka-Recherche sowie für ihr Interesse an meiner Arbeit. Auch Gertrud Held sei für ihr Interesse, ihre Hinweise und freundliche Hilfe sehr herzlich gedankt.

Francine Vuillème war mir als zweite Doktorandin im Kokoschka-Forschungsprojekt eine wertvolle Mitstreiterin, der Austausch und die gegenseitige Ermunterung auch bei Durststrecken ein schöner Ausgleich zu der doch manchmal auch einsamen Forschungsarbeit im Archiv. Ein großer Dank für anregende und hilfreiche Gespräche und für ihre kritische Lektüre meiner Arbeit in verschiedenen Stadien, für Anmerkungen und Vorschläge geht an meine ehemalige Kollegin Katharina Siegmann. Nicole Roth danke ich ebenfalls herzlich für ihre Korrekturen, ihre Anregungen und kritischen Nachfragen, die ich sehr zu schätzen weiß.

Schließlich gilt mein Dank meiner Familie, meinem Freund Nicolai und meinen Freunden, die nicht nur den Plan zu meiner Promotion von Anfang an unterstützt haben, sondern auch durch die vier Jahre hindurch immer für mich da waren.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	1
Fragestellung.....	3
Forschungsstand	10
<i>Werkverzeichnisse.....</i>	<i>11</i>
<i>Literatur zum Thema Kokoschka und die alten Meister</i>	<i>12</i>
Kokoschkas Einflussnahme auf Literatur über sein Werk.....	14
Quellenmaterial.....	19
II. WEGE DER BESCHÄFTIGUNG MIT DEN ALTEN MEISTERN	22
1. Hinterlassenschaft aus Kokoschkas Atelier – Instrumentarium seiner Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit	22
Die Bibliothek	24
<i>„Lesespuren“ in Kokoschkas Büchern</i>	<i>27</i>
<i>Autoren- und Widmungsexemplare in Kokoschkas Bibliothek</i>	<i>33</i>
<i>Kontakte zu Verlegern.....</i>	<i>36</i>
Die Postkartensammlung.....	39
Systematik.....	40
Schwerpunkte der Sammlung.....	41
<i>Die Postkarten als Zeugnisse von Reisen und Museumsbesuchen.....</i>	<i>45</i>
2. Geschichte und Gegenwart der Kunst – Kokoschkas Kunsttheorie in seinen Schriften	46
Entstehungszeitpunkte der Texte	49
Kunst als Ausdruck ihrer Zeit.....	52
Kokoschkas „Humanismus“ in der Kunstbetrachtung	58
Bild versus Sprache	63
Ablehnung der gegenstandslosen Kunst	65
Kunstbetrachtung mit Bezug zur Lage der Gegenwart	69
Wandel in Kokoschkas Verhältnis zum zeitgenössischen Kunstdiskurs und sein Begriff von Abstraktion	73
3. Die Bedeutung der Kunst der Vergangenheit in weiteren publizierten Texten – Erzählungen und Autobiographie	80
Erzählungen	81
Die Kunst der alten Meister in Kokoschkas Lebensgeschichte	83
<i>Exkurse mit Reflexionen zur Kunst</i>	<i>87</i>
<i>Kokoschka und das „geistige Licht“</i>	<i>88</i>

4. Kokoschkas Austausch mit Kunsthistorikern.....	92
Frühe Bekanntschaften mit Wiener Kunsthistorikern: Hans und Erica Tietze und Karl Maria Swoboda	94
Bekanntschaften aus der Dresdner Zeit: Hans Posse und Carl Georg Heise	99
Der Kunsthistoriker und Verleger Ludwig Goldscheider	102
Kontakte im Londoner Exil	106
Weitere langjährige Verbindungen: Fritz Novotny und Fritz Schmalenbach.....	111
Die Hamburger Kontakte: Lise Lotte Möller und Heinz Spielmann.....	116
Die Bedeutung der Kontakte zu Kunsthistorikern.....	120
5. Begegnung mit Werken der europäischen Kunst – Reisen, Museums- und Ausstellungsbesuche.....	122
Frühe Museumseindrücke	122
Kokoschkas Kunstreisen.....	125
Der direkte Kontakt mit der Kunst – Dialog und Erlebnis	130
6. Kokoschkas Skizzen nach Kunstwerken – künstlerischer Dialog und Motivsammlung	132
Zur Auswahl der Motive und ihrer Verarbeitung in den Skizzen.....	134
Die Skizzen als Fundus für weitere Bildschöpfungen	137
Die Bedeutung der Skizzen für Kokoschkas Auseinandersetzung mit den alten Meistern.....	140
III. SCHWERPUNKTE DER THEORETISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN AUSEINANDERSETZUNG	144
1. Die Bedeutung der altdeutschen Malerei für Kokoschka.....	146
Kokoschkas Verhältnis zu seinen altdeutschen „Vorläufern“	147
Kokoschkas Aufsatz über altdeutsche Malerei	150
Albrecht Dürer	152
Die <i>Alexanderschlacht</i> von Albrecht Altdorfer	159
Motive und Themen in Anlehnung an die altdeutsche Malerei	166
Religiöse Darstellungen.....	168
Kokoschkas Illustrations-Zyklen	170
2. Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts – Rembrandt, Rubens, Vermeer und Hals	172
Rembrandt als Inbegriff einer „menschlichen Kunst“	174
Rembrandt in Kokoschkas Comenius-Drama.....	180
Kokoschka über Rubens und Vermeer – die Kraft von Licht und Farbe	181
Visuelle Annäherung bei Ausstellungs- und Museumsbesuchen und über Reproduktionen	184
Impulse für Kokoschkas künstlerisches Schaffen	188
Die Dresdner Jahre – eine Periode intensiver Auseinandersetzung.....	197

3. Kokoschkas Blick auf Chardin	198
4. Kokoschka und der österreichische Barock	201
Kokoschkas Sicht auf den Barock anhand seiner Schriften	203
Franz Anton Maulbertsch	206
Hinweise aus dem Nachlass	208
Matthias Braun	210
Die Bedeutung des Barock für Kokoschka	211
5. Die Bilder Pieter Bruegels in Wien	214
6. Meister der spanischen Malerei – El Greco, Velazquez und Goya.....	218
Die Bedeutung El Grecos für Kokoschkas frühe Werke.....	218
Exkurs: Vielfalt der Anregungen in Kokoschkas religiösen Bildern von 1911.....	221
Theoretische Auseinandersetzung mit El Greco	223
Kokoschkas Haltung zu Goya und Velazquez.....	225
Im Dialog mit Goya.....	227
7. Das Erlebnis der Kunst Michelangelos	232
Der „heilige Michelangelo“	232
Studium der Werke Michelangelos in Italien	237
Der Austausch mit Ludwig Goldscheider und die Beschäftigung mit der Michelangelo-Literatur.....	240
Die Rolle Michelangelos in Kokoschkas künstlerischem Werk.....	241
Einzelne Beispiele für Kokoschkas Interesse an Michelangelos Zeitgenossen.....	243
8. Kokoschka und die Größen der venezianischen Malerei – Tintoretto, Tizian und Tiepolo	244
Reisen nach Venedig.....	244
Künstlerische Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts	246
Tiepolo, „der letzte große Barockmaler“	250
Das Erlebnis der Bilder Tizians	251
9. Christliche Motive in Kokoschkas Werk	255
Individuelle Interpretation christlicher Ikonographie	255
Religiöse Bildmotive als Träger humanistischer Inhalte	260
Aspekte der Verarbeitung christlicher Motive bei Kokoschka	264
10. Vielfalt und Kombinationsreichtum	267
Anlehnung an die alten Meister in der <i>Prometheus-Saga</i>	268
Bunte Vielfalt in Kokoschkas Bühnenausstattungen.....	270

IV. KONKLUSION	275
Phasen in Kokoschkas Auseinandersetzung mit den alten Meistern.....	276
Umgang mit dem künstlerischen Erbe und Kampf gegen die „Einflussriecherei“ .	280
Kokoschkas Stellung in der Kunstdebatte der Nachkriegszeit	283
Kunstgeschichte als Instrument der Selbstpositionierung	286
V. VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR	290
VI. ABBILDUNGEN	307

I. EINLEITUNG

Oskar Kokoschka (1886–1980), *enfant terrible* der Wiener Moderne und in späteren Jahren beständiger Verfechter der figurativen Malerei im Zeitalter der Abstraktion, sah sich selbst als letzten Nachfahren der in der Antike wurzelnden europäischen Kunsttradition. Der in Österreich geborene Maler beschäftigte sich in seiner langen Schaffenszeit kontinuierlich mit der Kunst der Vergangenheit. Diese Auseinandersetzung findet ihren Niederschlag sowohl in seinem künstlerischen als auch in seinem schriftstellerischen Werk sowie in zahlreichen Äußerungen in Gesprächen oder Briefen.

Der junge Kokoschka begann seine Karriere als „Oberwildling“¹ der Wiener Moderne. Bei seinen ersten Ausstellungsbeteiligungen an den Wiener Kunstschauen von 1908 und 1909 schockierte er das Publikum mit seinen unkonventionellen künstlerischen Arbeiten und seinem expressionistischen Theaterstück *Mörder, Hoffnung der Frauen*. Seine frühen Porträts brachten ihm den Ruf eines „Seelenaufschlitzers“² ein. In Berlin arbeitete er intensiv für die 1910 von Herwarth Walden gegründete Zeitschrift *Der Sturm*, einen der wichtigsten Sammelpunkte der künstlerischen Kräfte der Avantgarde dieser Jahre. Trotz einer Unterbrechung durch Kokoschkas Militärdienst und seine Verletzung im Ersten Weltkrieg stellte sich bald der Erfolg ein, 1919 erfolgte die Berufung zum Professor an der Kunstakademie in Dresden. Das sesshafte Leben gab Kokoschka jedoch nach vier Jahren bereits wieder zugunsten einer intensiven Reisetätigkeit auf. Nach einem Aufenthalt in Prag zwischen 1934 und 1938 und dem anschließenden Exil in London während des Zweiten Weltkriegs ließ er sich 1953 in einem Haus in Villeneuve am Genfer See nieder, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1980 lebte, immer wieder unterbrochen von zahlreichen, zum Teil sehr ausgedehnten Reisen.

Kokoschka hatte sich einen Namen gemacht, vor allem als Porträt- und Landschaftsmaler, aber auch als Graphiker, Bühnenbildner und Lehrer, insbesondere

¹ Hevesi 1909, S. 313.

² Ehrenstein 1926, S. 111.

durch seine 1953 als „Schule des Sehens“ gegründete Salzburger Sommerakademie. Bis ins hohe Alter war er künstlerisch und schriftstellerisch sehr produktiv. Nach unterschiedlichen frühen Entwicklungsstufen hatte er seinen persönlichen Stil gefunden, dem er im Wesentlichen treu blieb. Er blieb immer ein Verfechter der figürlichen Malerei, während sich in seiner Umgebung die Abstraktion als Motor der modernen Kunstentwicklung erwies. So fühlte er sich als letzter Vertreter der europäischen Kunsttradition und stellte sich gern in eine Reihe mit den alten Meistern, während er seine Zeitgenossen größtenteils ablehnte und sich in seiner Rolle als Bewahrer der Tradition zu ihrem Gegenspieler stilisierte. Eine sehr typische Äußerung, die insbesondere seine tief empfundene Konkurrenz zu Pablo Picasso deutlich macht, stammt schon aus den unmittelbaren Nachkriegsjahren. Kokoschka berichtet stolz von der Präsentation seines Doppelporträts von Hans und Erica Tietze: „Im Virginia museum ist das Ehepaar Tietze neben Rembrandts, Hals, flämischen Meistern, Cranach und ältern Franzosen ausgestellt. Kein moderner Franzose dabei, nicht einmal Herrrrr Pickasssinoo!!“³

Obwohl Kokoschka zu Beginn seiner Karriere vor allem als revolutionärer Avantgarde-Künstler auftrat, der sich mit seinen Arbeiten von der vorherrschenden akademischen Kunstrichtung absetzte, faszinierten ihn schon früh die Werke der alten Meister. Im Denken wie in seinem künstlerischen Werk sollte Kokoschka sich zeitlebens mit ihnen auseinandersetzen. Dies äußert sich zum Teil schon in recht frühen Briefen oder auch in seinen Bekanntschaften während der Wiener Studienjahre, als er unter anderem mit dem Kunsthistoriker-Ehepaar Hans und Erica Tietze und mit dem Sammler Oskar Reichel befreundet war. Während der Jahre in Dresden hielt er sich oft in den Sammlungen der Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts auf, um die alten Meister zu studieren. Auch im Londoner Exil bildeten die Kunstsammlungen der National Gallery und des Victoria & Albert Museums für ihn wichtige Rückzugsorte aus den turbulenten Ereignissen der Kriegsjahre. In der Nachkriegszeit intensivierte Kokoschka seine Reisetätigkeit und begab sich nun immer wieder in wichtige Kunstzentren wie Florenz, Venedig, Rom, Paris oder Madrid, zum Teil mit dem vorrangigen Ziel, dort die wesentlichen Museen zu besich-

³ Brief von Kokoschka an Walter Feilchenfeldt vom 21. [wahrscheinlich August 1947]; Zentralbibliothek Zürich [im Folgenden abgekürzt ZBZ], Nachl. O. Kokoschka 32.2 (Fotokopie nach Manuskript) und Nachl. O. Kokoschka 44 (Typoskript).

tigen. Auch die wichtigen Ausgrabungsorte der griechischen Antike wurden für Kokoschka zu bevorzugten Reisezielen.

Fragestellung

Die vorliegende Dissertation geht den verschiedenen Wegen der theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzung Kokoschkas mit den alten Meistern nach. Auf welche Weise setzte er sich mit der Thematik auseinander, was waren die verschiedenen Zugänge? Dies soll im ersten Teil der Arbeit erläutert werden, in dem die verschiedenen Herangehensweisen und die Materialien, auf die er sich stützte, aufgezeigt werden. Dabei ist zunächst zu beleuchten, mit welchen Werkzeugen sich der Künstler für die sowohl visuelle Beschäftigung als auch theoretische Auseinandersetzung mit Fragen der Kunst in seinem Haus in Villeneuve umgab. So besaß er beispielsweise eine umfangreiche Bibliothek mit einem großen Anteil kunsthistorischer Literatur und legte über die Jahre eine Postkartensammlung mit Reproduktionen nach Kunstwerken von der Antike bis zum 20. Jahrhundert an. Die Annäherung fand auch über seine Reisen statt, auf denen er Museen, Kunststätten und Ausstellungen besuchte. Dabei studierte er intensiv die Werke der alten Meister, immer wieder auch in Form von Farbstiftzeichnungen in Skizzenbüchern. Oft tauschte er sich über seine Eindrücke und Überlegungen zu Künstlern oder bestimmten Werken mit verschiedenen Personen aus, wie aus seinen zahlreichen erhaltenen Briefen hervorgeht. Zu seinem weitläufigen Bekanntenkreis gehörte eine ganze Reihe von Kunsthistorikern, die ihm gerade in dieser Hinsicht wertvolle Gesprächspartner waren. Auch einige Verleger von Kunstbüchern zählten zu seinen Freunden und brachten ihm über ihre Publikationen bestimmte Gebiete der Kunstgeschichte besonders nahe. So eignete er sich ein umfangreiches Wissen über einzelne Künstler, Epochen oder Kunstlandschaften, über Bildtypen, Motive und Ikonographie sowie über kunsttheoretische Ansätze an. In mehreren Aufsätzen zu Themen der Kunst äußerte Kokoschka sich über Künstler, die ihm am Herzen lagen, aber auch über seine Auffassung von den Grundlagen der Kunst und der Aufgabe des Künstlers. Auch sie zeugen von seiner lebendigen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst. In einem theoretischen Kapitel sollen diese Schriften beleuchtet werden, um die Grundzüge von Kokoschkas Gedanken zur Kunst aufzuzeigen und zu untersuchen, inwieweit er mit den kunsttheoretischen

Überlegungen seiner Zeit vertraut war und sich mit diesen identifizierte. Dabei stellt sich auch die Frage nach Kokoschkas Art der Kunstbetrachtung, danach, was ihn besonders bei den Werken der alten Meister interessierte. Welche waren die Kriterien, nach denen er Künstler oder Werke als Gegenstand der Betrachtung auswählte, ablehnte oder besonders schätzte? Auch die Gründe für Kokoschkas intensive Auseinandersetzung mit den alten Meistern und die Frage, wie sie sein künstlerisches Selbstverständnis prägte, sollen uns im Rahmen dieser Betrachtungen interessieren.

Es sei vorausgeschickt, dass Kokoschka mit den bildlichen Zeugnissen der Geschichte der Kunst sehr frei umging und in seinen theoretischen Reflexionen teils eigenwillige Ansichten entwickelte, die er mit einer gewissen Skrupellosigkeit vertrat, ohne sie im Einzelfall an den Werken oder an publizierten kunstwissenschaftlichen Erkenntnissen zu überprüfen. Er ist keinesfalls als Kunsthistoriker anzusehen, auch wenn die theoretische Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst für ihn eine wesentliche Rolle spielte. Er war kein Wissenschaftler, sondern pflegte seine eigene Art der Auseinandersetzung, auch wenn er durchaus von kunsthistorischen Ansätzen Kenntnis hatte und davon geprägt wurde. Es war oft der subjektive Eindruck von der Ausdruckskraft bestimmter Gemälde, der ihn zu Begeisterungstürmen hinreißen konnte, ihn interessierte kaum die systematische Einordnung von Einzelwerken in ein historisches Gerüst. Seine kunsttheoretischen Texte gehen nicht stringent argumentativ vor. Viele von ihnen dienten in erster Linie der Vergewisserung der eigenen menschlichen und künstlerischen Identität angesichts der zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung. So kam es bisweilen vor, dass er Sachverhalte verfälschend darstellte, insbesondere wenn es um die Bewertung seiner Zeitgenossen ging, und sich damit ein Bild der Kunst schuf, in dem er selbst mit seinem Werk den ihm gebührend erscheinenden Platz finden sollte. Diese recht willkürliche Sicht diente ihm als Instrument der eigenen Positionierung. So stellte er die europäische Kunsttradition als Basis seines eigenen Schaffens dar, um sich von der gegenstandslosen Kunst der Gegenwart abzusetzen und sich eine eindrucksvolle Ahnengalerie zu schaffen. Gleichzeitig wehrte er sich jedoch dagegen, wenn Kunsthistoriker in seinem Werk Vorbilder aus vergangenen Epochen fanden, da er damit seine eigene Originalität in Frage gestellt sah. Er versuchte gezielt, seinen Einfluss auf Autoren geltend zu

machen, die über sein Werk schrieben, um die Darstellung seines Schaffens nach seinem Ermessen lenken zu können. Dabei geriet er in einen eigenartigen Konflikt. Auf der einen Seite versuchte er sich als Vertreter der künstlerischen Tradition zu positionieren, um sein Werk im Rahmen der künstlerischen Produktion der Gegenwart zu rechtfertigen. Andererseits beanspruchte er für sich den Status des modernen, nur aus sich selbst schaffenden Künstlers.⁴

Im zweiten Teil der Arbeit sollen schlaglichtartig die inhaltlichen Schwerpunkte von Kokoschkas Auseinandersetzung mit den Meistern der Vergangenheit aufgezeigt werden. Ziel ist es, ein Bild davon zu entwerfen, welche Epochen oder Regionen, welche Künstler oder Thematiken ihn besonders fasziniert haben. Zu seinen „Heiligen“, wie er vor allem Michelangelo bisweilen nannte,⁵ gehörten unter anderen auch Rembrandt und Rubens, Grünewald, Dürer und Altdorfer, Tizian und Tintoretto oder der österreichische Barockmaler Franz Anton Maulbertsch.⁶ Seine Vorlieben lassen sich anhand seiner Äußerungen und Reflexionen in Briefen und Gesprächen, seiner Texte und Aufsätze sowie der Bestände seiner Bibliothek und seiner Postkartensammlung ermitteln. Dabei wird zu untersuchen sein, was er an diesen besonders schätzte und wie er mit den entsprechenden Werken umging – sowohl auf einer theoretischen, das heißt betrachtenden und dabei intellektuell reflektierenden Ebene, die in seinen sprachlichen Äußerungen ihren Niederschlag findet, als auch auf einer praktischen Ebene. Letztere äußert sich in der künstlerischen Umsetzung mehr oder weniger konkreter Vorbilder, sei es von einzelnen Werken bestimmter Künstler oder von Bildtraditionen, die Kokoschka aufgriff und für eigene neue Bildfindungen adaptierte. Kokoschka studierte in seinem Leben zahlreiche Werke, die er sich einprägte, von denen er Kompositionsmuster, thematische oder ikonographische Aspekte oder motivische Details im Gedächtnis behielt. Diese setzte er mit großer Freiheit in seinem eigenen Œuvre ein. Bei der Untersuchung von Vorlagen für sein Werk sollen auch die Methoden der Aneignung, wie er beispielsweise Motive zitierte, veränderte oder in seine eigene Bildsprache

⁴ Vgl. zu diesem Dilemma bereits bei früheren Künstlergenerationen Bauer 1986, S. 7.

⁵ Zum Beispiel in einem Brief aus Rom an Peter Lufft in Braunschweig am 11. Februar 1960: „[...] bleiben wir einige Zeit hier um den hlg. Michelangelo anzubeten.“ ZBZ, Ms. Briefe: Kokoschka, Oskar.

⁶ Tintoretto erwähnt er in diesem Sinne in seiner Autobiographie: „Tintoretto gehört zu meinen Heiligen.“ (Kokoschka, *Mein Leben*, S. 198).

übertrug, Beachtung finden. Er verwendete bisweilen recht genaue Zitate aus seinem Bildgedächtnis oder aus dem Fundus seiner Skizzenbücher und stellte sie in einen neuen Kontext, wobei er Motive formal oder farblich neu gestaltete. In anderen Werken lehnte er sich an bestimmte Bildtraditionen an und stellte sie in neue Bedeutungszusammenhänge. So übertrug er zum Beispiel Motive aus der religiösen Ikonographie auf andere Themenkomplexe. Er war demnach in einem ständigen aktiven Austausch mit den alten Meistern, indem er ihre Werke dekonstruierte und Versatzstücke in der ihm eigenen Weise – sowohl formal als auch inhaltlich – transformierte, unterschiedliche Quellen vermischte und neu zusammensetzte und daraus eigene neue Kunstwerke schuf. Er entwickelte den Formen- und Motivschatz seiner Vorläufer weiter und reihte sich auf diese Weise in die von ihm vielbeschworene Tradition der europäischen Kunst ein.

Mit der Frage nach Kokoschkas Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit nimmt die vorliegende Arbeit einen Aspekt seines Lebens und Werks in den Blick, dem bislang in der Kokoschka-Literatur nur punktuell Beachtung geschenkt wurde. Das Studium der alten Meister spielte für seine Kunst und sein Selbstverständnis als Nachfahre einer großen Kunsttradition eine wesentliche Rolle. Mit dieser Auseinandersetzung führte er ebenfalls eine alte Tradition fort. Über Jahrhunderte hinweg stellte das Studium der Werke vorangegangener Meister einen grundlegenden Bestandteil der künstlerischen Ausbildung dar und war darüber hinaus eine auch bei etablierten Künstlern gängige Praxis.⁷ Der von Kokoschka verehrte Barockkünstler Peter Paul Rubens malte zahlreiche Kopien nach Gemälden der italienischen und nordalpinen Renaissance, insbesondere nach Werken Tizians, die ihm die Herausforderung zu einem Dialog auf Augenhöhe zu bieten schienen. In zahlreichen Zeichnungen spürte er Skulpturen, Gemälden und Druckgraphik nach, auch nachdem er bereits internationale Anerkennung gefunden hatte. Sie zeugen von seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Vorbild, aber auch von dessen selbstbewusster Aneignung, indem der Künstler in das Vorbild eingriff und es bewusst veränderte, neu interpretierte oder gar zu übertreffen

⁷ Vgl. Kat. Ausst. New York 1988.

suchte.⁸ Rubens' im Louvre ausgestellte Gemälde wurden im 19. Jahrhundert wiederum von Eugène Delacroix kopiert, später von Paul Cézanne, bevor Kokoschka selbst 1957 nach zwei Rubensbildern in den Uffizien in Florenz skizzierte.⁹ Die Künstler der beginnenden Moderne, Edgar Degas oder Cézanne, auch Henri Matisse, kopierten im Louvre, um aus dem Studium der alten Meister zu lernen und gleichzeitig ihre eigene, neue Bildsprache zu entwickeln.¹⁰ Der Louvre ist ein herausragendes Beispiel dafür, dass im 19. Jahrhundert neben der akademischen Ausbildung die direkte, selbständige Auseinandersetzung mit den im Museum ausgestellten Werken der alten Meister zu einer wesentlichen Grundlage der künstlerischen Weiterbildung wurde, die von den Künstlern intensiv und in großer Zahl genutzt wurde.¹¹ Auch in Deutschland forderten die Künstler im Zuge der Ablehnung des Historismus am Ende des 19. Jahrhunderts statt der akademisch reglementierten Auseinandersetzung mit der alten Kunst den direkten Dialog mit ihr im Sinne eines neuen, unmittelbaren Blicks nicht auf die historischen, sondern auf die dauerhaft gültigen Qualitäten der Werke. Ziel war es, sich durch das Kopieren der alten Meister selbst zu entdecken und weiter zu entwickeln. Damit ging eine freiere Auswahl der rezipierten Vorbilder einher, die sich vom akademischen Kanon löste, aber weiterhin aus der Tradition der europäischen Kunst schöpfte.¹² Wenn Kokoschka noch in den fünfziger und sechziger Jahren Skizzen nach Kunstwerken in Museen zeichnete, stand er damit am Ende einer Entwicklung, an deren Beginn

⁸ Vgl. Victoria Sancho Lobis: „Rubens, the Antique, and Originality Redrawn“, in: Bartsch u. a. 2010, S. 249–268; Kat. Ausst. München 2009.

⁹ Während Rubens die Werke der Renaissance-Meister kopieren konnte, weil seine Beziehungen ihm den Zugang zu fürstlichen und königlichen Sammlungen ermöglichten, wurden zahlreiche Werke in den Museen des 19. Jahrhunderts einer viel breiteren Künstlerschaft zugänglich gemacht. Eine Ausstellung des Louvre im Jahr 1993 beleuchtete diese Praxis und präsentierte eine umfangreiche Zusammenstellung der nach Werken im Louvre entstandenen Kopien und Arbeiten, die Objekte des Louvre zitieren oder auf andere Weise verwenden; Kat. Ausst. Paris 1993; zu Delacroix vgl. ebd., S. 93, 242–245, zu Cézanne S. 107–115.

¹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Paris 1993, S. 34. Vgl. zu Degas auch S. 302–331, zu Matisse S. 332–333, 348–355. Vgl. auch Kat. Ausst. New York 1988.

¹¹ Vgl. Kat. Ausst. Paris 1993, S. 42–48; Kat. Ausst. Dresden 1970, S. 139

¹² Vgl. hierzu Stückelberger 1996, S. 9–20. Gerade die Suche nach neuen Werten, aus der Unzufriedenheit mit der derzeitigen offiziellen Kunst heraus, trieb Künstler oft dazu an, den Blick auf weiter zurückliegende Epochen zu richten und daraus Inspiration für Neues zu schöpfen; vgl. Kat. Ausst. Dresden 1970, S. 9.

dieser direkte Dialog mit den Arbeiten der alten Meister als Gegengewicht zur akademischen Ausbildung eingeführt wurde.¹³

Bei der Untersuchung der Schwerpunkte in Kokoschkas Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf den Bereich der europäischen Kunst ab dem späten Mittelalter bis etwa zum Ende des 18. Jahrhunderts, wie es sich im Titel *Oskar Kokoschka und die alten Meister* äußert. Der Künstler berief sich selbst immer wieder auf die europäische Kunsttradition und sah sich fest im europäischen Kulturkreis verankert. Insofern wurde sein Interesse an der außereuropäischen Kunst aus der Themenstellung ausgeschlossen. Wenn entsprechende Einflüsse auch in seinem Werk (gerade in den frühen Arbeiten) vorhanden sind, spielen sie doch eine untergeordnete Rolle. An anderer Stelle wurde der Versuch unternommen, die wesentlichen Aspekte der Auseinandersetzung mit der außereuropäischen Kunst bei Kokoschka zusammenzufassen.¹⁴ Des Weiteren wurde die Frage nach Kokoschkas Auseinandersetzung mit der antiken Kunst ausgespart, in diesem Fall nicht aufgrund ihrer untergeordneten Bedeutung, sondern weil sie im Gegenteil einen so wichtigen Bezugspunkt gerade im späteren Werk des Künstlers und in seiner Gedankenwelt bildet, dass eine entsprechende Darstellung im vorliegenden Rahmen nicht geleistet werden kann. Es sei auf mehrere Studien verwiesen, die einzelne Aspekte dieses Themenbereiches untersuchen.¹⁵

Die Kunst des 19. Jahrhunderts wird ebenfalls nur am Rande berücksichtigt, und dies aus mehreren Gründen. Wie in der Besprechung seiner Schriften zu zeigen sein wird, fand für Kokoschka das, was er als Abkehr von der auf der Antike

¹³ Im 20. Jahrhundert hatte die Auseinandersetzung mit den alten Meistern bereits zunehmend an Freiheit gewonnen: nun galt es nicht mehr in erster Linie, dem Werk des verehrten Malers nachzuspüren und von ihm zu lernen, wie Kokoschka es in seinen Skizzen weiterhin praktizierte. Bei anderen Künstlern wurde die Verarbeitung vielmehr ausgesprochen spielerisch, basierend auf einer gewissen Sorglosigkeit im Umgang und einer zunehmenden Distanz zu den Vorbildern, die zitiert, bewusst verfremdet, als Verweise in neue Werke eingebaut, variiert und neu interpretiert wurden; vgl. Kat. Ausst. Paris 1993, S. 35–38, 332–411; vgl. hierzu auch Robic 2008; Bauer 1986.

¹⁴ Annette Windisch: „Kokoschkas Interesse an aussereuropäischer Kunst und fremden Kulturen / L'intérêt de Kokoschka pour l'art extra-européen et les cultures étrangères“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 91–125.

¹⁵ U. a. in Schneider/Lehmann 2010; Francine Vuillème: „Schätze aus Kokoschkas Atelier / Les trésors de l'atelier de Kokoschka“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 15–74; Kat. Ausst. Altenburg 2010; Peter Vergo: „Kokoschka and Greece“, in: Frodl/Natter 1997, S. 132–140; Kat. Ausst. München 1987; Leshko 1969.

fußenden europäischen Kunsttradition verstand, spätestens mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert und mit den Entwicklungen des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Seinem Empfinden nach gingen in dieser Zeit die menschlichen Grundlagen der Kunst verloren, während er selbst wieder den Anschluss an diese suchte. Wenn wir uns also die Untersuchung von Kokoschkas Auseinandersetzung mit der Kunsttradition und den alten Meistern zur Aufgabe gesetzt haben, so ist es folgerichtig, zu diesem Zeitpunkt einen Schnitt zu machen. Das heißt nicht, dass Kokoschka nicht einzelne Künstler des 19. Jahrhunderts sehr schätzte, darunter Anton Romako, Henri de Toulouse-Lautrec, James Ensor oder Edvard Munch, aber sein Umgang mit ihnen war ein anderer. Sie standen ihm zeitlich so nahe – manche von ihnen waren noch Zeitgenossen seiner künstlerischen Anfänge –, dass sie auf sein Schaffen in anderer Weise eingewirkt haben als die Kunst der alten Meister. Maler wie Klimt, van Gogh, Munch oder Romako prägten Kokoschkas frühe künstlerische Entwicklung in hohem Maße. Auch der Bildhauer Georg Minne war für Kokoschkas frühe Zeichnungen von großer Bedeutung. Sie boten Anregung und führten mögliche Methoden vor Augen, um sich von der akademischen Ausrichtung, die ihm in seiner Ausbildung vermittelt worden war, zu lösen und zu seiner eigenen Ausdrucksform zu gelangen. Er setzte sich insofern direkt künstlerisch mit ihnen auseinander. Für seine Vorstellung von der europäischen Kunsttradition, die den theoretischen Bezugsrahmen für seine künstlerische Identität bildete, hatten sie jedoch nicht die gleiche Bedeutung wie die alten Meister, die diese Tradition exemplarisch verkörperten.

Selbst bei der Beschränkung auf die nachantike europäische Kunst bis zum 19. Jahrhundert ist eine erschöpfende Darstellung kaum möglich. Dies hängt einerseits mit der Menge des zugrundeliegenden Materials zusammen, andererseits damit, dass auch in Zukunft noch Dokumente entdeckt beziehungsweise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden dürften, die neue Aspekte eröffnen. Die vorliegende Arbeit hat also weniger eine Darstellung, die alle Details von Kokoschkas Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte zusammenträgt, als vielmehr die Untersuchung der oben entwickelten Fragestellungen unter Verwendung der bereits gewonnenen und publizierten Erkenntnisse sowie neuer Funde und Überlegungen zum Ziel – basierend auf dem gründlichen Studium von Kokoschkas schriftlichem und künstlerischem Werk und dem vorhandenen Quellenmaterial.

Forschungsstand

Publikationen über das Werk Oskar Kokoschkas gibt es in großer Zahl, angefangen mit dem Erscheinen der ersten Monographie über ihn von Paul Westheim im Jahr 1918.¹⁶ Es folgten zahlreiche Aufsätze, Ausstellungskataloge und andere Veröffentlichungen in den zwanziger und dreißiger Jahren. Nach einer durch den Zweiten Weltkrieg bedingten Pause setzte die Auseinandersetzung mit dem Werk Kokoschkas mit der 1947 in London erschienenen Monographie *Oskar Kokoschka. Life and Work* von Edith Hoffmann wieder ein und wurde in den folgenden Jahrzehnten durch eine große Zahl von Ausstellungskatalogen und anderen Publikationen fortgesetzt. Gerade in jüngerer Zeit ist eine hohe Intensität in der Auseinandersetzung mit Kokoschkas Leben und Werk festzustellen. In einem 1998 anlässlich der Einrichtung des Oskar-Kokoschka-Zentrums an der Wiener Universität für angewandte Kunst erschienenen Text fasste Patrick Werkner die Aktivitäten der neunziger Jahre zusammen.¹⁷ Dabei stellte er neben vorrangig monographischen Bemühungen einerseits eine verstärkte Beschäftigung mit Kokoschkas Wirkung auf nachfolgende Generationen fest, andererseits eine internationale Auseinandersetzung mit dem Thema „Wien um 1900“, das in zahlreichen Ausstellungen behandelt wurde. Im vergangenen Jahrzehnt war eine ganze Reihe von Ausstellungen bestimmten Aspekten von Kokoschkas Schaffen oder einzelnen Lebensabschnitten gewidmet. So veranstalteten die Hamburger Kunsthalle und die Neue Galerie in New York 2002 eine Schau zu Kokoschkas frühen Porträts bis 1914. 2003 befasste sich eine Ausstellung mit Kokoschkas Wirken in Salzburg, während zwei Jahre später seine Beziehungen zur Schweiz in einer Ausstellung in Pfäffikon bei Zürich beleuchtet wurden und in Hamburg eine Schau ausschließlich Aquarelle und Zeichnungen des Künstlers zeigte.¹⁸ Bereits 1996 war sein Wirken während der Jahre in Dresden thematisiert worden.¹⁹ Die Ausstellungen der Jahre 2007 und 2008 thematisierten einerseits Kokoschkas junge Jahre sowie das späte Schaffen seit den Exiljahren ab 1934, andererseits rückten sie Einzelaspekte wie Kokoschkas Bezug zur Musik, sein illustratives Schaffen zu Werken der Weltliteratur oder

¹⁶ Westheim 1918.

¹⁷ Patrick Werkner: „OK – aktuelle Perspektiven?“, in: *Aktuelle Perspektiven* 1998, S. 9–16.

¹⁸ Kat. Ausst. New York 2002; Kat. Ausst. Salzburg 2003; Kat. Ausst. Pfäffikon 2005; Spielmann 2005.

¹⁹ Kat. Ausst. Dresden 1996.

sein Wirken in Zusammenhang mit der Stadt Linz in den Mittelpunkt.²⁰ Die jüngsten Schweizer Ausstellungen gingen von der Fondation Oskar Kokoschka und dem Bemühen um Aufarbeitung der Bestände von Kokoschkas Nachlass in der Schweiz aus.²¹ Eine Ausstellung in Halle widmete sich speziell Kokoschkas Bezug zur Antike, während ein Gemeinschaftsprojekt des Dresdner Kupferstichkabinetts und des Rupertinums in Salzburg die Kokoschka-Bestände einer bedeutenden Privatsammlung präsentierte.²² Ein etwas neuerer Themenschwerpunkt ist der politische Aspekt von Kokoschkas Leben und Werk,²³ der zunehmend auch im Zusammenhang mit der Forschung über deutsche Künstler im Exil während des Dritten Reiches beleuchtet wird.²⁴ Das Thema „Wien um 1900“ beziehungsweise in erster Linie das Dreigestirn Klimt, Schiele und Kokoschka, bisweilen in Verbindung mit weiteren Künstlern wie Alfred Kubin, erfreut sich weiterhin ungebrochener Beliebtheit.²⁵

Werkverzeichnisse

Zu Kokoschkas 70. Geburtstag im Jahr 1956 erschien das Werkverzeichnis seines malerischen Œuvres von Hans Maria Wingler, ein Verzeichnis seiner druckgraphischen Arbeiten folgte im Jahr 1975, fortgesetzt durch einen Ergänzungsband im Jahr 1981.²⁶ Neue Werkverzeichnisse zum malerischen und zeichnerischen Werk Kokoschkas sind in Arbeit. 1995 publizierten Katharina Erling und Johann Winkler das Verzeichnis der frühen Gemälde bis zum Jahr 1926, 2008 erschien der erste Band des Katalogs der Zeichnungen und Aquarelle von Alice Strobl und Alfred Weidinger, der die Arbeiten bis 1916 enthält.²⁷ Die Folgebände stehen noch aus. Weitere Publikationen enthalten Verzeichnisse einzelner Werkgruppen. So erschien anlässlich einer Ausstellung in Hamburg 1986 eine Publikation über Kokoschkas

²⁰ Kat. Ausst. Vevey 2007; Spielmann 2007; Kat. Ausst. Wien (Albertina) 2008; Kat. Ausst. Wien (Belvedere) 2008; Kat. Ausst. Linz 2008.

²¹ Bonnefoit/Häusler 2010; Bonnefoit/Scotti 2010.

²² Kat. Ausst. Halle 2010; Kat. Ausst. Dresden 2011.

²³ Sultano/Werkner 2003.

²⁴ Barron/Eckmann 1997; Etlin 2002; Holz 2004; Chandler/Stokłosa/Vinzent 2006; Malet 2008.

²⁵ Vgl. Natter 2003; Kat. Ausst. Linz 2004; Kat. Ausst. Frankfurt 2005; Kat. Ausst. Paris 2006; Kat. Ausst. Rovereto 2006; Kat. Ausst. Heilbronn 2006; Kat. Ausst. Riehen 2010.

²⁶ Wingler 1956; Wingler/Welz 1975 und 1981.

²⁷ Winkler/Erling 1995; Weidinger/Strobl 2008.

Bühnenbilder und Literaturillustrationen und 2001 eine Dissertation über Kokoschkas Zeichnungen in Skizzenbüchern.²⁸

Literatur zum Thema Kokoschka und die alten Meister

Das Interesse Kokoschkas an der Kunst der europäischen Geschichte und die Tatsache, dass bestimmte Epochen oder Künstler für sein Werk von Bedeutung waren, werden in der vorhandenen Literatur immer wieder erwähnt. Eine intensive Beschäftigung mit den diversen Facetten dieses Austauschs sowie eine umfassende Würdigung der Bedeutung der Kunsttradition für Kokoschka, wie sie sich in seinen theoretischen Äußerungen und in seinen praktischen künstlerischen Arbeiten niederschlägt, steht jedoch noch aus. Einen ersten Ansatz in dieser Richtung hat 1997 Almut Krapf-Weiler in ihrem Aufsatz über „Oskar Kokoschka als Kunsthistoriker“ unternommen.²⁹ Darin gibt sie einen Einblick in Kokoschkas Interesse an der Kunstgeschichte an verschiedenen Stationen seiner Biographie und nennt Beispiele für seine Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlern oder bestimmten Lieblingswerken der Vergangenheit. Diesen Ansatz zu erweitern und vorhandene Erkenntnisse durch neues, bislang nicht erschlossenes Material zu ergänzen, ist Ziel der vorliegenden Arbeit.

Einige vorhandene Studien widmen sich einzelnen Aspekten von Kokoschkas Auseinandersetzung mit seinen Vorläufern. So beschäftigte sich zum Beispiel Edith Hoffmann in zwei Aufsätzen mit der Rolle des Symbolismus für einige von Kokoschkas Werken.³⁰ 1997 befasste sich ein Symposium mit Kokoschkas Verhältnis zu den Künstlern des frühen Expressionismus.³¹ Bei beiden Themen handelt es sich allerdings um künstlerische Phänomene, die Kokoschka wenigstens zum Teil selbst miterlebte. Auf die Bedeutung des Barock wurde immer wieder in übergreifenden Publikationen hingewiesen, so beispielsweise mehrfach in Josef Paul Hodins Biographie von 1968 oder in Heinz Spielmanns 2003 erschienener

²⁸ Kat. Ausst. Hamburg 1986; Andrade 2001.

²⁹ Almut Krapf-Weiler: „Ich sah ein, wie wichtig ein Museum für den Einsamen sein kann...‘ Oskar Kokoschka als Kunsthistoriker“, in: Frodl/Natter 1997, S. 112–120.

³⁰ Edith Hoffmann: „The Symbolist legacy in the work of Kokoschka“, in: Kat. Ausst. London 1976, S. 18–22. Ausführlicher in ihrem Symposionsbeitrag: „Kokoschka – ein später Symbolist“, in: *Symposion* 1986, S. 72–81.

³¹ Frodl/Natter 1997; zu diesem Themenkomplex auch Erling 2000.

Kokoschka-Monographie.³² Nur Krapf-Weiler untersuchte jedoch in einer eigenen Studie die besondere Wirkung der österreichischen Barockmalerei auf den Künstler.³³

Ein konkretes Beispiel für Kokoschkas Studium von Werken der alten Meister und ihre künstlerische Weiterverarbeitung behandelte Spielmann in seiner Publikation *Lebensspuren* von 1992, in der er Kokoschkas Auseinandersetzung mit Fresken Giottos und deren Verarbeitung über die Anfertigung von Skizzen thematisierte.³⁴ Dieser Aneignung von Werken der Vergangenheit in den Skizzenbüchern und der folgenden Weiterentwicklung von Einzelmotiven in seinen Werken widmete Susana de Andrade in ihrer Monographie über Kokoschkas Skizzenbücher ein eigenes Kapitel.³⁵ Sie zeigt die Aneignung anderer Kunstwerke über das Zwischenstadium der Skizzen auf und beleuchtet dabei auch die Auseinandersetzung des Künstlers mit der europäischen Kunsttradition.

Was die Untersuchung von konkreten Vorbildern aus der Kunstgeschichte für bestimmte Werke, motivische, thematische oder auch stilistische Übernahmen bei Kokoschka angeht, so sind neben den genannten Einzelstudien zu einem Teil seines Werkes bereits wichtige Arbeiten von den Bearbeitern des Werkverzeichnis der Handzeichnungen und Aquarelle sowie bereits zuvor in einer Dissertation von Jaroslaw Leshko geleistet worden.³⁶ In beiden Publikationen, die allerdings nur die Frühzeit bis 1915 beziehungsweise 1916 abdecken, werden für einzelne Bilder spezifische Vorlagen bestimmt. Eine Untersuchung möglicher Anregungen anderer Künstler in Kokoschkas Werk wurde auch bereits von Edith Hoffmann in ihrer Monographie von 1947 unternommen. Der Versuch blieb jedoch cursorisch und nimmt in ihrer biographisch angelegten Studie, die zudem einen großen Teil von Kokoschkas Schaffen noch nicht berücksichtigen konnte, nur einen untergeordneten Stellenwert ein.

³² Hodin 1968; Spielmann 2003, S. 254–257, 261–265, 352.

³³ Krapf-Weiler 1987.

³⁴ Spielmann 1992.

³⁵ Vgl. Andrade 2001, S. 475–504.

³⁶ Weidinger/Strobl 2008; Leshko 1977.

Kokoschkas Einflussnahme auf Literatur über sein Werk

Ein Grund für die mangelnde Forschung auf diesem Gebiet ist, dass Kokoschka selbst, der auf viele der zu seinen Lebzeiten publizierten Arbeiten über sein Werk dezidiert Einfluss nahm, direkte Vergleiche zu anderen Künstlern nicht gerne hörte, wie explizit aus der Korrespondenz mit Edith Hoffmann bezüglich ihrer Monographie in den vierziger Jahren hervorgeht. So schrieb er ihr während der Arbeit an ihrem Text einen Brief, in dem er heftig kritisiert, dass sie bei seinen Werken Einflüsse und Vorbilder untersuchte: „Nach Deiner Beschreibung hätte ich zumindest mein Leben lang in Museen und Bibliotheken und Akademien vegetieren müssen, statt das zu tun was ein jeder origineller Künstler einzig und allein treibt – sich vom Leben der Gegenwart treiben zu lassen und die Augen dort aufzumachen wo es ihn und nicht den Kunstberichterstatter zwingt hinzuschauen, hinzuhören.“³⁷ Insbesondere in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, nach den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft, in denen seine Werke beschlagnahmt und verkauft, wenn nicht zerstört wurden, und in denen er kaum in Ausstellungen an die Öffentlichkeit treten konnte, war die erste umfangreiche Monographie über sein Werk für ihn ein wichtiges Mittel, um seinen Namen international bekannt zu machen. In diesem Zusammenhang konnte er sich seiner Ansicht nach keinesfalls den Ruf des original schaffenden Künstlers streitig machen lassen, galt es doch, seiner Zukunft den Weg zu bereiten. Wie weitgehend und mit welcher Vehemenz er auf die publizierte Fassung von Hoffmanns Text einwirkte, hat Bonnefoit detailliert nachgezeichnet.³⁸

Auch später behauptete Kokoschka immer wieder, in seiner Jugend niemals in Museen oder Ausstellungen gewesen zu sein, daher habe sein Frühwerk auch nicht von anderen Künstlern beeinflusst gewesen sein können. 1956 schreibt er an den Kunsthistoriker Fritz Novotny: „[...] ist man gewöhnt, daß jetzt jeder bekannte Maler in seinem Frühwerk von dem Stil oder der Manier der, zur Zeit des ‚Frühwerks‘ tonangebenden, Maler abhängig war. Warum dies bei mir nicht zutraf, ist reiner Zufall, weil ich einfach nichts davon wusste, was zu meiner Jugendzeit gemalt

³⁷ Kokoschka an Edith Hoffmann im November 1943; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuw. 2000; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 125–126.

³⁸ Vgl. Bonnefoit [2013].

worden ist. Ich hatte kein Geld für Museen oder Ausstellungen.“³⁹ Kokoschka benutzte im Rahmen seiner Selbstdarstellung gern den Topos des armen Künstlers, der aus einfachen Verhältnissen stammte und sich hocharbeiten musste. Auffällig ist dabei, dass er in diesem Fall behauptet, aufgrund seiner finanziellen Situation in seiner Jugend nicht im Museum gewesen zu sein. An anderer Stelle dreht er die Argumentation um: „als Kind war meine einzige Erholung das Museum. Ich bin aus einer armen Familie [...]“⁴⁰ Je nach gewünschter Darstellung verwendete er also diesen Mythos, der ihm zur Inszenierung seiner künstlerischen Leistungen diente, mit unterschiedlichen Schlussfolgerungen. Dass er mit der Realität jedoch nichts zu tun hatte, geht aus einem Brief seiner Schwester Berta hervor, in dem sie ihn bittet, er möge mit diesen Geschichten aufhören, die sie als erniedrigend empfand. Sie durchschaute die Beweggründe ihres Bruders, sich mit seinem „Märchen vom Hungern“ in Szene zu setzen und konnte nicht verstehen, daß er es trotz seines bekannten Namens für nötig hielt, „diesem Ruhm noch einen letzten Glanzfunken aufzusetzen“: „Bist Du ein großer Mensch wirst Du durch solche Märchen nicht größer.“⁴¹

Ein weiterer Brief an Novotny zeugt davon, dass Kokoschka gern selbst auf den Inhalt der über ihn erscheinenden Werke Einfluss nahm und entsprechende Vorschläge machte: „[...] Ich bitte Sie auch mir den Text Ihres Buches über mich zu schicken und hoffe, dass Sie darin besonders mein frühestes graphisches Werk

³⁹ Brief von Kokoschka an Fritz Novotny vom 11. August 1956; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 34.34 (Fotokopie nach Manuskript).

⁴⁰ Kokoschka im Gespräch mit Remigius Netzer, in: Netzer 1956, S. 13.

⁴¹ Berta schreibt, vermutlich als Reaktion nach der Lektüre der 1947 erschienenen Kokoschka-Monographie von Edith Hoffmann: „Der Text hat mich lange nicht schlafen lassen. Abgesehen davon, daß gerade in einem Land wie England, man kaum Intimitäten goutieren dürfte, kann ich es nicht verstehen, daß Du bei Deinen vielen guten Gaben die Du von Vater geerbt und durch sein Beispiel entwickelt hast, trotz Deines glänzenden Ruhmes es immer noch für nötig findest, diesem Ruhm noch einen letzten Glanzfunken aufzusetzen auf Kosten Deines Vaters und Deiner Geschwister. Wenn ich das Märchen vom Hungern lese muß ich immer an Hitler denken wie er tausendmal erzählte was er für ein ‚armer unbekannter namenloser Soldat‘ war. Du wirst das Märchen vom Hungern so lang erzählen bis Du es selbst glaubst. Ich weiß nur daß ich es was Essen und Kleidung und die anderen Dinge des äußeren Lebens betrifft immer ebenso gut oder so sorgfältig bereitete hatte und auch Du und Bohi wie die Kinder von ‚wealthy‘ Eltern und daß mein Vater ein Aristokrat bis in die feinsten Nerven war, der stolz uneigennützig edel sanft und aufopfernd bis zum Äußersten war. Nach Außen also war ich und Du und Bohi gut gepflegt [...] Dein Nest ist auch meines und ich will nicht, daß man über mich, die ja kein großer Künstler, sondern nur die Frau eines gewöhnlichen ‚Čechen‘ wie Du so schön in der Biografie sagst, ist, daß man über mich die Achseln zuckt, weil ich aus einem (laut Biografie) pauvren Nest komme.“ Undatierter Brief von Berta Patočka-Kokoschka an Kokoschka; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuwachs 1997.

behandelt haben, welches einem breiteren Kreis kaum zugänglich gemacht wurde bisher. Die Wahrheit sickert langsam [sic] durch, dass gerade die frühen Zeichnungen von mir aus dem Sturm und aus den beiden Lithographienmappen ‚Gefeselter Kolumbus‘ und ‚Bachkantate‘ so wie Hiob und mein erstes Buch ‚Die Träumenden Knaben‘ und die Illustrationen zum Tubutsch richtungsgebend für den Zeitstil in Deutschland und anderswo wurden. Auch meine berühmten Kollegen in Frankreich haben weidlich davon profitiert, ohne jemals meine Vaterschaft anzuerkennen. [...] Der Hinweis auf dieses Frühwerk von mir in einem Buch, das meine Graphik behandelt, ist mir deshalb unentbehrlich, weil die Albertina Dinge besitzt, die mir fälschlich zugeschrieben werden [...]. Ich werde mich besonders über Ihr Buch freuen, wenn Sie diesen Abschnitt meines Wirkens mit besonderem Interesse behandeln, weil dafür zu wenig Raum geboten war in der Monographie von Faber und Faber ebenso wie in der arnetinischen [sic] Monographie im Poseidon [sic] Verlag.“⁴²

Den Kunsthistoriker Hans Maria Wingler, der 1956 den Werkkatalog der Malerei Kokoschkas publizierte, wies der Künstler darauf hin, dass er mit seinen Vergleichen nicht einverstanden war. Im Zusammenhang mit einem Aufsatz Winglers von 1950 schreibt er: „Der fundamentale Unterschied zu der Auffassung bei den ‚Fauves‘ scheint mir doch gerade darin zu liegen, daß Matisse und sein Kreis die zweidimensionale Fläche bevorzugen, nachdem sie in ihren Anfängen den Spuren der Impressionisten gefolgt waren. Ich konnte aber nie anders denken als räumlich.“⁴³ Einen besonders deutlichen Hinweis auf diese Problematik bietet auch ein Brief von Kokoschkas Frau Olda, die im Sinne ihres Mannes an Wingler schreibt: „Worin zum Beispiel Frau Hoffmann in dieser Beziehung versagt, ist gerade dass sie die Originalität seines Schaffens verkennt, Beziehungen und Einflüsse vermutet, die bei genauerem Studium der gegebenen Situation gerade das Gegenteil ergäben, wie im Fall der immer wieder vorgebrachten und trotzdem nicht weniger falschen

⁴² Kokoschka meint Hoffmanns Publikation von 1947 und eine 1946 in Buenos Aires, Argentinien, im Poseidon Verlag erschienene Kokoschka-Monographie von Hans Platschek; Brief von Kokoschka an Fritz Novotny vom 29. Januar 1948; Kunsthistorisches Institut Wien, Nachlass Novotny, Schachtel 8.

⁴³ Brief von Kokoschka an Hans Maria Wingler vom 6. Dezember 1950; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka, Zuw. 2000, Teilnachl. H. M. Wingler. Es geht um Winglers Aufsatz „Oskar Kokoschkas neue Bilder. 1947–1950“, der 1950 in der Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim* erschien.

Behauptung der Abhängigkeit Kokoschka's von wiener [sic] Literaten und Klimt-Kreis.“⁴⁴

Kokoschka befürchtete offenbar, dass seine Originalität in Frage gestellt würde. Er betonte seine Einzigartigkeit und Unabhängigkeit von Vorbildern, um seine Sonderstellung im Vergleich zu anderen Künstlern deutlich zu machen. Edith Hoffmann gegenüber bemerkt er, dass das kunsthistorische Verfahren, ein Werk auf seine Quellen hin zu untersuchen, „natürlich für Leute vom Kaliber Deines Schiele recht und billig“, für ihn aber ‚unter seinem Selbstkostenpreis‘ sei. „Mein Leben ist ja nur einmalig, während es der Eintagsfliegen Myriaden gibt, wie Du ja am Englischen Kunsthimmel beobachten müßtest [...]“⁴⁵ Kokoschka sah sich gern als einzigen originalen Künstler, der frei von allen Kunsteindrücken sein ganz eigenes, individuelles Werk schuf. So schreibt er 1958 an Hodin aus Anlass der großen Kokoschka-Retrospektive im Haus der Kunst in München: „Sie müssen dieses gigantische Werk gesehen haben um später, wenn die menschliche Gesellschaft zu den Sputniks versammelt sein wird, sagen zu können, Sie hätten den letzten Maler mit schöpferischer Kraft und ohne Diebstahl bei archaischen, exotischen Kulturen, der kein Einbrecher in der Steinhöhlenzeit, noch Parasit an aborigines Australiens gewesen ist und der nie ein Dogma der Kunstschreiber befolgt hat [...]“ „[Ich sprach], als der Einzige meiner Generation in der ganzen Welt, meine eigene Sprache und die genügte um jetzt z.B. in Deutschland die ganze ‚gegenstandslose‘ Gesellschaft zu revolutionieren!“⁴⁶ Auch Hodin gehörte zu den Kunstschriftstellern, die Kokoschka dazu nötigte, bei Publikationen über sein Werk seiner Sicht der Dinge zu folgen. Das Manuskript von Hodins Monographie *Oskar Kokoschka. Sein Leben. Seine Zeit*, die im wesentlichen auf Aussagen Kokoschkas basiert, wurde vom Künstler vor der Veröffentlichung einer intensiven Überarbeitung unterzogen.⁴⁷ Um das Bild seines Werkes, das er der Öffentlichkeit vermitteln wollte, nicht zu stören, war Kokoschka sogar in der Lage, die Autorschaft von Gemälden, die er in

⁴⁴ Brief von Olda Kokoschka an Hans Maria Wingler vom 25. Mai 1952; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka, Zuw. 2000, Teilnachl. H. M. Wingler.

⁴⁵ Kokoschka an Edith Hoffmann im November 1943; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuw. 2000; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 125–126.

⁴⁶ Brief von Kokoschka an Josef Paul Hodin vom 22. März 1958; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 33.1 (Fotokopie nach Manuskript).

⁴⁷ Vgl. die Postkarten von Kokoschka an Josef Paul Hodin vom 30. April und 13. Mai 1963; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 33.1 (Fotokopie nach Manuskript) bzw. 46 (Typoskript).

seiner Jugend gemalt hatte, retrospektiv zu leugnen. Vor der Drucklegung des 1956 publizierten Œuvrekatalogs von Hans Maria Wingler erschien er in der Wagner-schen Universitäts-Buchdruckerei in Innsbruck, um das Werk einer letzten Kontrolle zu unterziehen und strich dabei das Porträt von Natalie Baczewski von 1907, das er nicht als sein Werk publiziert wissen wollte.⁴⁸

Kokoschka verbat sich vehement die Untersuchung der Vorbilder für sein Werk, die er boshaft als „Einflussriecherei“⁴⁹ bezeichnete. Aufgrund seiner Eingriffe in die kunstwissenschaftliche Arbeit über sein Werk gibt es in diesem Bereich großen Nachholbedarf, da die Forschung erst seit den späten siebziger Jahren zunehmend die Frage nach möglichen Vorbildern für seine Bildschöpfungen stellt. Wie seit jeher in der Kunst haben jedoch auch in Kokoschkas Schaffensprozess die von anderen Werken empfangenen Eindrücke eine wesentliche Rolle gespielt, und dies umso mehr bei einem Künstler, der sich so intensiv mit der Kunst vorangegangener Jahrhunderte befasst hat. Die Auseinandersetzung mit den alten Meistern bildete einen integralen Bestandteil seiner schöpferischen Arbeit. Das Aufnehmen und Verarbeiten von Vorbildern war Teil eines kreativen Prozesses, aus dem eigenständige Kunstwerke entstanden – bei Kokoschka wie bei Generationen von Künstlern vor ihm. Es wurde bereits auf die Bedeutung des Kopierens nach den alten Meistern in der Geschichte der Kunst hingewiesen. Noch die Vorreiter der Moderne im 19. Jahrhundert setzten diese Tradition bewusst fort und die Wertschätzung der alten Meister galt keineswegs als altmodisch, als Zeichen von mangelnder Kreativität oder Ideenlosigkeit. Bis ins 19. Jahrhundert war der Begriff der Kopie zudem keineswegs negativ besetzt.⁵⁰ Erst im 20. Jahrhundert erhielt er eine abwertende Konnotation, nur das „Original“ wurde als Wert anerkannt. Die Problematik liegt in der Unschärfe des Begriffs „Kopieren“. Inzwischen wurde in

⁴⁸ Mündliche Mitteilung von Hedwig Wingler, der Witwe von Hans Maria Wingler, an Régine Bonnefoit. Vgl. Bonnefoit [2013]. Sie weist darauf hin, dass eine Postkarte von Adolf Loos an Kokoschka vom 24. April 1910 eindeutig beweist, dass das Porträt von Kokoschka stammt. In einem Brief vom 1. August 1981, der sich im Archiv von Hedwig Wingler (Österreich) befindet, wird diese Postkarte von Heinz Spielmann zitiert. Zum Porträt vgl. Winkler/Erling 1995, S. 3–4, Nr. 8.

⁴⁹ Diese warf Kokoschka 1943 der Kunsthistorikerin Edith Hoffmann vor, als er deren Manuskript für ihre 1947 erschienene Kokoschka-Monographie las; vgl. Typoskript von Kokoschka mit Korrekturen und Einschüben zu Hoffmanns Buchmanuskript von 1943; ZBZ, Nachl. Oida K E 2004.

⁵⁰ Vgl. Kat. Ausst. München 2009, S. 12; Kat. Ausst. Bregenz 2001, S. 22–23. Kopien machten im Gegenteil in Frankreich einen großen Anteil der staatlichen Aufträge aus; vgl. Kat. Ausst. Paris 1993, S. 47.

verschiedenen Publikationen der Frage nachgegangen, inwieweit Kopien nicht ebenso als eigenständige Kunstwerke zu gelten haben wie ihre Vorlagen, da eine künstlerische Kopie niemals nur reine Reproduktion ist, sondern originären Charakter besitzt.⁵¹ Es wurde der Begriff des „Dialogs“ eingeführt, der die Auseinandersetzung auf Augenhöhe beschreibt, indem der kopierende Künstler in einen aktiven Austausch tritt, im Gegensatz zum passiven Rezipieren von Vorbildern.⁵² Dieser Begriff kennzeichnet auch Kokoschkas Auseinandersetzung mit den alten Meistern, die er selbst offenbar genau so empfand: „Anschauen ist ein Zwiegespräch – ich kriege doch eine Antwort“, so beschrieb er einmal, was bei seinen Museumsbesuchen zwischen ihm und den betrachteten Werken vor sich ging.⁵³

Quellenmaterial

Wichtige publizierte Quellen stellt die vierbändige Ausgabe von Kokoschkas Briefen zur Verfügung, auch wenn diese von seiner Frau Olda und dem Kunsthistoriker Heinz Spielmann zusammengestellte Edition von Vollständigkeit weit entfernt und durch zahlreiche Kürzungen und Auslassungen in den abgedruckten Briefen nicht zuverlässig ist.⁵⁴ Dennoch bietet sie einen umfangreichen Einblick in Kokoschkas Gedanken, wie er sie in unmittelbarer Form den unterschiedlichsten Bezugspersonen mitteilte. Wesentlich ist auch die Ausgabe seines schriftlichen Werkes, die ebenfalls vier Bände umfasst und sowohl seine Erzählungen und Dramen als auch Sachtexte zu unterschiedlichen Themen aus Philosophie, Politik und Kunst beinhal-

⁵¹ So hinterfragte beispielsweise eine Tagung zum Thema *Das Originale der Kopie* den Begriff der Kopie und versuchte die vielschichtigen Transformationsprozesse aufzuzeichnen, die über Jahrhunderte hinweg das Kopieren nach der Antike charakterisierten; Bartsch u. a. 2010. Bereits 1970 wurde in Dresden eine Ausstellung gezeigt, die unter dem Schlagwort *Dialoge* die Auseinandersetzung von Künstlern des 15. bis ins 20. Jahrhundert mit Werken vorangegangener Künstler bzw. mit der antiken Kunst beleuchtete; Kat. Ausst. Dresden 1970. Jean-François Robic befragt in seinen Texten den eigenständigen Charakter von Kopien und die Praxis von Zitaten oder Referenzen zu bekannten Kunstwerken im Zusammenhang der Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere unter dem Gesichtspunkt der vielfältigen neuen Reproduktionsmöglichkeiten, die bisweilen in der Kunst explizit thematisiert werden; Robic 2008.

⁵² Im Titel der Dresdner Ausstellung von 1970 geprägt, wurde er später immer wieder im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung von Künstlern mit den Werken der Antike oder der alten Meister verwendet; z. B. im Zusammenhang mit Rubens in Kat. Ausst. München 2009, S. 14–16; mit Rembrandt in der Publikation *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900* (Stückelberger 1996).

⁵³ Kokoschka im Gespräch mit Hans Kinkel, in: Kat. Ausst. Stuttgart 1966, S. 26.

⁵⁴ Kokoschka, *Briefe*. Zur Problematik der Edition s. Leo A. Lensing: „Kokoschka lesen! Nörgelnde Anmerkungen eines Literaturhistorikers“, in: *Aktuelle Perspektiven* 1998, S. 46–49.

tet.⁵⁵ In unserem Zusammenhang sind vor allem Kokoschkas Schriften zu Themen der Kunst von Bedeutung. Die Texte, die auf Reden, Zeitschriftenartikeln oder Vorwörtern zu Publikationen basieren, wurden von Spielmann unter Mithilfe Kokoschkas und seiner Frau zusammengetragen und erschienen 1975 als dritter Band des schriftlichen Werks. In der Sekundärliteratur wurden nur einzelne davon untersucht, eine systematische Aufarbeitung fehlt ganz, was daran liegen mag, dass sie zum Teil aufgrund ihrer Sprache und Argumentationsweise schwer zugänglich sind. Dennoch vermitteln sie wichtige Einblicke in Kokoschkas Ansichten, auch wenn sie zum Teil kaum auf die im Titel angegebenen Themen eingehen. Sie drehen sich vielmehr häufig um den immer wiederkehrenden Themenkomplex der modernen Kunst und Kokoschkas Stellung darin im Gegensatz zur abstrakten Malerei, während Überlegungen zu eigentlich kunsthistorischen Themen eine untergeordnete Rolle spielen. Eine weitere publizierte Quelle ist Kokoschkas Autobiographie aus dem Jahr 1971, in der er unter dem Titel *Mein Leben* nicht nur seine Lebensgeschichte anhand von Episoden erzählt, sondern in Einschüben auch seine Gedanken zu historischen, politischen oder künstlerischen Fragen mitteilt.⁵⁶

Neben der Auswertung der genannten publizierten Quellen und der Sekundärliteratur basiert die vorliegende Arbeit als Teil eines vom Schweizer Nationalfonds geförderten Forschungsprojektes über Kokoschka auf dem intensiven Studium verschiedener, zum Teil zuvor noch nicht erschlossener Bestände aus dem Nachlass des Künstlers, die in drei Institutionen in der Schweiz und in Österreich aufbewahrt werden. In der 1988 von Kokoschkas Witwe Olda gegründeten Fondation Oskar Kokoschka mit Sitz in Vevey, Schweiz, wird neben einer umfangreichen Sammlung von Werken des Künstlers ein Teil seiner Bibliothek aufbewahrt, eine Reihe von graphischen Werken anderer Künstler sowie eine Sammlung von Objekten, die sich in seinem Atelier in Villeneuve befanden. Die Bestände umfassen weiterhin Karteien und Dokumentationen über sein Werk, die von seiner Frau Olda angelegt und über Jahre hinweg ergänzt wurden, Aufzeichnungen über Fälschungen nach seinen Werken, Korrespondenzen und andere Dokumente. Die Zentralbibliothek in Zürich verwahrt den schriftlichen Nachlass Kokoschkas, der über 30.000 Archiva-

⁵⁵ Kokoschka, *Schriften*.

⁵⁶ Kokoschka, *Mein Leben*.

lien umfasst, dabei in erster Linie Korrespondenzen mit den unterschiedlichsten Adressaten, von Familienmitgliedern, engen Freunden und Gefährten über mit ihm bekannte Wissenschaftler, Verleger, Galeristen und Sammler bis hin zu Musikern, Schriftstellern und anderen Bekannten oder beruflichen Kontakten. Diese umfangreiche Korrespondenz beinhaltet zahlreiche Äußerungen, die Kokoschkas Auseinandersetzung mit den Werken der alten Meister deutlich machen. Die Wahl seiner Briefpartner, unter denen sich eine ganze Reihe von Kunsthistorikern befand, zeugt von seinem lebhaften Interesse an Fragen der Kunst. Aber auch die intensiven Briefwechsel mit seinen Geschwistern, seinem Bruder Bohuslav in Wien und der in Prag lebenden Schwester Berta, geben lebhaftes Zeugnis von seinen vielseitigen Interessen. Außerdem befinden sich in Kokoschkas schriftlichem Nachlass Manuskripte und andere Dokumente sowie eine vom Künstler angelegte Sammlung von über 2.000 Kunstpostkarten. Besonders interessant ist unter anderem das in mehreren Mitschriften festgehaltene umfangreiche, mehrtägige Interview, das Nicole Milhaud 1966 mit dem Künstler führte und in dem er zu einer großen Bandbreite von Themen Stellung nahm.⁵⁷ Neben zahlreichen Fragen zu seinem eigenen künstlerischen Schaffen geht es darin um seine Vorlieben unter den alten Meistern, sein Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst und sein Unterrichtsverständnis im Rahmen seiner Salzburger Sommerakademie, aber ebenso um Musik, Theater und Literatur sowie um seine Auffassung von der griechischen Antike als kulturelles Fundament Europas, um außereuropäische Kulturen, um religiöse und philosophische Fragen, so dass sich ein umfassendes Bild von Kokoschkas Persönlichkeit und seinen Ansichten ergibt. Dieses mehrteilige Interview ist nie in Gänze publiziert worden, lediglich einige Auszüge zu bestimmten Themen.⁵⁸ Es erlaubt demnach zahlreiche neue Einblicke in Kokoschkas Gedankenwelt. Im Verlauf der Arbeit wird immer wieder auf die Äußerungen des Künstlers in diesen Gesprächen Bezug genommen. Besonders wertvoll für die Forschung ist weiterhin eine Reihe von Taschenkalendern (Agenden), die Olda Kokoschka seit dem Jahr 1938 führte und

⁵⁷ Es gibt mehrere Fassungen dieses Interviews: zunächst eine erste getippte Mitschrift mit handschriftlichen Anmerkungen von Kokoschka; außerdem zwei gestraffte Fassungen mit Streichungen und Verbesserungen in Satzstruktur und Ausdrucksweise; schließlich eine französische Version aller Entretiens von Nicole Milhaud, die ebenfalls gestrafft und in (vom ursprünglichen Typoskript) abweichender Reihenfolge thematisch zusammengestellt wurde; Entretiens, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁵⁸ Auszüge zu den Themenbereichen *Musik und Musiker*, *Theater* und *Kunst und Kunstunterricht* publiziert in Spielmann 1992, S. 9–33 und in Spielmann 1996, S. 37–41.

anhand deren Einträgen sich die Reisen und Termine ihres Mannes sowie zahlreiche Bekanntschaften nachvollziehen lassen. Im Oskar-Kokoschka-Zentrum an der Universität für angewandte Kunst in Wien befindet sich unter anderem der Hauptteil von Kokoschkas Bibliothek, die über 4.000 Bände umfasst, ein umfangreicher Bestand an Fotos aus seinem Besitz sowie zahlreiche Zeitungsausschnitte mit Berichten über den Künstler, die Kokoschka und seine Frau gesammelt haben.

Über die Auswertung der Bibliotheksbestände und der Postkartensammlung, die beide bislang noch nicht vollständig erschlossen sind, lassen sich viele neue Erkenntnisse bezüglich Kokoschkas Interesses an kunsthistorischen Themen gewinnen. Des Weiteren finden sich neben den in der Ausgabe des schriftlichen Werks publizierten Äußerungen auch zahlreiche Aussagen des Künstlers zu diesen Fragen in seinen Korrespondenzen – publizierten ebenso wie bislang unveröffentlichten. Über Oldas Agenden lässt sich in vielen Fällen feststellen, welche Museen oder Ausstellungen Kokoschka besucht hat. Die Ausstellungs- und Museumsbesuche Kokoschkas sind zwar zum Teil durch die Entstehung von Skizzenbüchern dokumentiert, die bereits in der Arbeit von Susana de Andrade⁵⁹ untersucht wurden. Nicht bei allen Besuchen hat Kokoschka jedoch Skizzen angefertigt und so sind anhand der Agenden wie auch aus den Korrespondenzen wertvolle Ergänzungen möglich.

II. WEGE DER BESCHÄFTIGUNG MIT DEN ALTEN MEISTERN

1. Hinterlassenschaft aus Kokoschkas Atelier – Instrumentarium seiner Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit

Die genannten Bestände von Kokoschkas Nachlass lassen die Praxis seines Umgangs mit Werken der alten Meister sowie mit theoretischen Überlegungen zu Fragen der Kunst erahnen. Mit den Werkzeugen dieser Praxis umgab er sich in seinem Haus in Villeneuve, wo er in seinem Atelier, das er gern als seine Bibliothek

⁵⁹ Andrade 2001.

bezeichnete, arbeitete – zeichnete und malte wie auch schrieb –, wenn er sich nicht gerade auf Reisen befand und die Auseinandersetzung mit den alten Meistern direkt vor den Originalen betrieb. Wesentlich sind hier zum einen seine umfangreiche Bibliothek und seine Postkartensammlung mit Reproduktionen nach Kunstwerken quer durch die Epochen, Gattungen und Regionen, zum anderen seine Sammlung von Objekten, die die Vielfalt einer traditionellen Kunst- und Wunderkammer besitzt.⁶⁰ Neben Fundstücken aus der Natur sind dort Objekte der Volkskunst, kunstgewerbliche Gegenstände, Spielzeug und Reiseandenken, antike Ausgrabungsstücke, Gebrauchs- und Kultgegenstände aus exotischen Kulturen, sowie eine Münzsammlung und eine Graphiksammlung zu finden. Der Graphikbestand umfasst eine Reihe japanischer Holzschnitte sowie fünfzehn Werke aus der europäischen Kunst, darunter eine 1825 datierte Lithographie von Eugène Delacroix, die antike Münzen und Kameen zeigt, ein Exemplar von Dürers Kupferstich der *Melancholie* sowie eine Radierung Rembrandts von 1636 mit sechs Kopfstudien von Saskia und einer unbekannt Person.⁶¹ Zwei Radierungen stammen von Edvard Munch und eine Mappe mit acht Originaldrucken von Henri de Toulouse-Lautrec.⁶² Mit diesen verschiedenen schriftlichen und bildlichen Materialien schuf Kokoschka sich in seinem Atelier seine eigene Welt, einen „intellektuellen Kosmos“,⁶³ der ihm auf sprachlicher wie visueller Ebene literarische, historische und künstlerische Anregungen bot und damit den kulturellen Rahmen für sein eigenes Schaffen bildete.

⁶⁰ Diese Bestände wurden erstmals 2010 in einer Ausstellung im Museum Liner in Appenzell präsentiert. Ihre Zusammensetzung und die Bedeutung für Kokoschkas Schaffen war Thema der Begleitpublikation (Bonnefoit/Scotti 2010).

⁶¹ Eugène Delacroix, *Monnaies grecques antiques et camées*, 1825, Lithographie, 27,5 x 23,5 cm; FOK; Rembrandt, *Sechs Kopfstudien. Saskia und eine unbekannt Person*, 1636, Radierung, 15,6 x 13,1 cm, Musée Jenisch Vevey (Inv.-Nr. 2004-012), Nachlass Olda Kokoschka. Vgl. Francine Vuillème: „Schätze aus Kokoschkas Atelier / Les trésors de l’atelier de Kokoschka“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 15–74, hier S. 27.

⁶² Diese Auskunft verdanke ich Régine Bonnefoit, Kuratorin der Fondation Oskar Kokoschka. Bei der Mappe handelt es sich um: *Yvette Guilbert*, drawn by H. de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert described by Arthur Byl*, London 1848 (sie enthält den handschriftlichen Vermerk: „KB Palkovsky“, gehörte also ursprünglich Kokoschkas Schwiegervater).

⁶³ Dieser Begriff wird von Mirjam Neumeister in Zusammenhang mit der Kunstsammlung geprägt, die Peter Paul Rubens sich zu seinem eigenen Gebrauch anlegte; Mirjam Neumeister: „Rubens und seine gemalten Kopien – Eine Einführung in die Ausstellung“, in: Kat. Ausst. München 2009, S. 11–27, hier S. 14.

Die Bibliothek

Die Bestände von Kokoschkas Bibliothek sind heute auf drei Forschungsstätten verteilt: der Hauptteil befindet sich im Oskar-Kokoschka-Zentrum an der Universität für angewandte Kunst in Wien, während einige Bücher in der Zentralbibliothek Zürich sowie in der Fondation Oskar Kokoschka in Vevey aufbewahrt werden.⁶⁴ Sie umfassen insgesamt über 4000 Bände, die zum Teil noch nicht systematisch erschlossen sind.⁶⁵ Bei diesen Büchern handelt es sich nicht um eine rein kunsthistorische Bibliothek. Der Bestand verdeutlicht vielmehr die breite Vielfalt von Kokoschkas Interessenspektrum und dem seiner Frau Olda. Es lässt sich nicht trennen, wer welche Bücher erwarb, aber man kann davon ausgehen, dass ein Großteil von beiden gemeinsam angeschafft wurde. Zudem wurde die Bibliothek durch zahlreiche Geschenke von Autoren, Verlegern oder anderen Bekannten Kokoschkas bereichert. Die Bestände der drei Forschungszentren stammen aus dem Haus in Villeneuve am Genfer See, in dem der Künstler mit seiner Frau seit 1953 lebte. Sie beinhalten vor allem die Bücher, die das Paar seit 1938, ab dem Exil in London und in den Londoner Nachkriegsjahren sowie während der Zeit in Villeneuve sammelte. Bücher, die Kokoschka davor angeschafft hatte, gingen zum Teil bei seinen zahlreichen Umzügen verloren, viele davon befanden sich im Haus seiner Eltern im Liebhartstal in Wien, in dem sein Bruder Bohuslav bis zu seinem Tod 1976 lebte.⁶⁶ Zahlreiche Bücher sind nach 1980 erschienen, also nach dem Tod des Künstlers, und wurden demnach von seiner Witwe erworben. Diese Titel wurden für die folgenden Ausführungen nicht ausgewertet.⁶⁷

Es ist ein Glücksfall, dass sich Kokoschkas Bibliothek erhalten hat. Künstlerbibliotheken können für die kunsthistorische Forschung wertvolle Hinweise liefern oder

⁶⁴ Da der weitaus größte Bestand sich im Oskar-Kokoschka-Zentrum in Wien (OKZ) befindet, wird im Folgenden nur bei Publikationen, die nicht dort aufbewahrt werden, der entsprechende Standort angegeben.

⁶⁵ Vgl. Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold: „Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 35–61, hier S. 36, Anm. 11–12.

⁶⁶ Vgl. Olda Kokoschka: „Grußworte“, in: *Aktuelle Perspektiven* 1998, S. 5. Sie sind wahrscheinlich in den privaten Besitz von dessen Sohn Roman übergegangen. Ob sie sich dort noch befinden, ist nicht bekannt.

⁶⁷ Ihr Vorhandensein zeugt allerdings davon, dass Olda viele Bücher erwarb und dies sicher nicht erst seit dem Tod ihres Mannes. Diese Erkenntnis mahnt zur Vorsicht, wenn es darum geht, von der Präsenz von Büchern in der Bibliothek auf eine Lektüre durch Kokoschka zu schließen.

Erkenntnisse bestätigen, die sonst nur auf wahrscheinlichen Annahmen beruhen.⁶⁸ So lässt sich ein Einblick in die Lektüren des Künstlers gewinnen, auch wenn durchaus die Frage zu stellen ist, ob Kokoschka alle Bücher, mit denen er sein Haus in Villeneuve füllte, auch tatsächlich las. In manchen Fällen ist durch Anstreichungen, Randnotizen oder durch Erwähnungen in Briefen das Studium der Bücher belegbar. Andere Lektüren lassen sich aus den Gedanken erschließen, die in Kokoschkas eigenen Schriften eine Rolle spielen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass seine ersten Gedanken zu Kunstgeschichte und Kunsttheorie aus den Jahren stammen, die vor dem Beginn der Zusammenstellung der heute noch erhaltenen Bücherbestände liegen. Wenn man aus Kokoschkas Schriften auf bestimmte Quellen schließen kann, aus denen er Gedanken in seine eigenen Überlegungen aufnahm, bleibt unklar, ob der Künstler die entsprechenden Bücher damals besaß oder sie zumindest leihweise zur Verfügung gestellt bekommen hatte, um sie zu lesen, oder ob er möglicherweise lediglich über Gespräche mit anderen über ihren Inhalt Kenntnis erhalten hatte. Neben den Lektüren, die man durch die Bestände der Bibliothek erschließen kann, lassen sich durch die zahlreichen Bücher mit Widmungen auch Kontakte des Künstlers rekonstruieren. Bei den Widmungsexemplaren ist wiederum nicht vorauszusetzen, dass Kokoschka die Bücher las, da er sie nicht selbst ausgewählt hatte. Ob die Geschenke seinen eigenen Wünschen entsprachen, lässt sich schwer feststellen, es sei denn, es finden sich konkrete Hinweise auf eine Lektüre in den Büchern oder in schriftlichen Erwähnungen.

Olda berichtet in einem 1998 erschienenen Text von der Bücherkauflust des Paares in London, wo sie zeitweise einem Antiquariat gegenüber wohnten und wo sie außerdem viele günstige Taschenbücher erwarben. Sie spricht darin von der Vielfalt der Bücher: „Alles gemischt: Griechen, Archäologie, Kunstgeschichte, Klassiker, Romane, Philosophie, Detektivgeschichten.“⁶⁹ In der Tat sind in der Bibliothek die unterschiedlichsten Themengebiete vertreten. Besondere Schwerpunkte bilden die Publikationen zur antiken Kunst und Kulturgeschichte, zur Kunstgeschichte und zur Literatur in ihrer ganzen Bandbreite von der Antike bis zur

⁶⁸ In einer Tagung 2006 in Paris haben sich Forscher mit dem Phänomen der Künstlerbibliotheken und ihren Möglichkeiten für die kunsthistorische Forschung befasst; vgl. Levaillant 2010.

⁶⁹ Olda Kokoschka: „Grußworte“, in: *Aktuelle Perspektiven* 1998, S. 5.

Gegenwart, von Klassikern und neueren Romanen über Erzählungen, Gedichte und Dramen bis hin zu Kriminalgeschichten. Auch Bücher über Erziehungswesen, Politik, Geschichte und Philosophie sind zahlreich vertreten. Eine umfassende Analyse von Kokoschkas Bibliothek könnte neben seinen kunsthistorischen Interessen auch die historischen, pädagogischen, literarischen, politischen oder philosophischen Themenbereiche untersuchen und der Frage nachgehen, inwieweit sie sich in seinem schriftlichen und künstlerischen Werk oder in seinen Briefen und Texten widerspiegeln. In unserem Zusammenhang werden schwerpunktmäßig die Bestände zu kunsthistorischen Themen Gegenstand der Untersuchung sein.

Der Bereich der Kunstgeschichte umfasst Überblickswerke, Monographien und Ausstellungskataloge ebenso wie Kunst- und Museumsführer sowie Kataloge zu einzelnen Stätten und Sammlungen. Etwa 1500 Bände lassen sich diesem Bereich zuordnen. Dabei liegt der Hauptschwerpunkt – insbesondere bei den Ausstellungskatalogen – auf der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, also den unmittelbaren Vorläufern und Zeitgenossen Kokoschkas. Außerdem bilden die Publikationen zu Kokoschkas eigenem Werk eine große Gruppe von etwa 500 Bänden, darunter viele Mehrfachexemplare, die dem Künstler wahrscheinlich als Belegexemplare zur Verfügung gestellt wurden. Zudem war Olda bestrebt, das Werk ihres Mannes umfassend zu dokumentieren und sorgte für einen möglichst lückenlosen Bestand entsprechender Publikationen.

Insgesamt ist in der Bibliothek weniger Literatur zu den alten Meistern vorhanden als zur Moderne, doch ist die Anzahl groß genug, um Kokoschkas Interessen zu dokumentieren. Innerhalb dieser Gruppe lassen sich Vorlieben für bestimmte Epochen oder für einzelne Künstler feststellen. Besonders viele Publikationen gibt es zur Kunst des Barock, darunter insbesondere solche zur Malerei der Niederlande, aber auch zur barocken Malerei Österreichs, Italiens und Spaniens. Auch zur Architektur und Skulptur in Österreich und Deutschland sind einige Titel vorhanden. Einen weiteren Schwerpunkt bilden Bücher über die Meister der altdeutschen und der altniederländischen Malerei, außerdem über die Malerei der italienischen Renaissance. Die Präsenz einer Reihe von Publikationen über die Romantik, darunter drei Monographien über Caspar David Friedrich, zeugt von Kokoschkas Wertschätzung dieser Epoche. Auch die Kunst des Mittelalters ist gut vertreten mit

Werken über Buchmalerei, Wandteppiche, Wand- und Tafelmalerei, Skulptur und Architektur. Bei den Künstlermonographien ist insbesondere Michelangelo stark präsent, ebenso wie Rembrandt und Dürer, aber auch Namen wie Albrecht Altdorfer, Matthias Grünewald, Frans Hals oder Piero della Francesca tauchen mehrfach auf. Über El Greco, der so oft mit Kokoschkas Werk in Verbindung gebracht wird, findet sich dagegen nur eine einzige Monographie.

Die meisten Bücher beinhalten zahlreiche Reproduktionen nach Kunstwerken. Reihen wie *Die Blauen Bücher* oder *Klassiker der Kunst (Classici dell'Arte)*, von denen er mehrere Bände besaß, zeichnen sich durch ihre umfangreiche Bebilderung aus.⁷⁰ Zusammen mit der Postkartensammlung boten die Illustrationen Kokoschka einen reichen Fundus an Bildern, die er immer wieder zur Hand nehmen und anschauen konnte.

„Lesespuren“ in Kokoschkas Büchern

Viele der Bücher in Kokoschkas Bibliothek zeugen von einer intensiven Lektüre, die sich anhand von Anstreichungen oder Randbemerkungen nachvollziehen lässt. Kokoschka studierte manche Bücher besonders genau in Vorbereitung eigener Aufsätze, die zum Teil in der Ausgabe seines schriftlichen Werks publiziert wurden. Generell sind mehr Anmerkungen und Unterstreichungen in philosophischen, historischen oder politischen Texten zu finden als in kunsthistorischen Publikationen. Möglicherweise las Kokoschka in diesen Werken nicht so sehr die Texte als dass er die Abbildungen anschaute. Die Bilder spielten für Kokoschka sicher eine wesentliche Rolle. Insgesamt scheint der Zugang zur Kunst der Vergangenheit bei ihm sehr stark auf visuellem Wege vor sich gegangen zu sein. Darauf weist auch der Umstand hin, dass in Ausstellungskatalogen bisweilen solche Katalognummern angestrichen sind, zu denen Abbildungen enthalten sind. Dies gilt zum Beispiel für den Katalog einer Ausstellung in Schaffhausen, die Kokoschka 1947 besuchte und über die er im Anschluss einen Aufsatz zur altdeutschen Malerei verfasste.⁷¹ Der Katalog mit dem Titel *Meisterwerke altdeutscher Malerei* enthält Anstreichungen

⁷⁰ Zur Bedeutung der Illustration in Kunstbüchern vgl. den Katalog zur Ausstellung *Bilderlust und Lesefrüchte* 2005 im Mainzer Gutenberg-Museum (Kat. Ausst. Mainz 2005).

⁷¹ Oskar Kokoschka: „Altdeutsche Malerei. Rückblick auf die Schaffhauser Ausstellung“, 1947, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 59–84.

bestimmter Katalognummern, unter anderem Gemälde von Altdorfer, Dürer, Grünewald, Holbein d. Ä., Stephan Lochner und Wolf Huber.⁷² Sie entsprechen zum Teil denjenigen Werken, die Kokoschka in seinem Aufsatz herausgreift. Beim Schreiben des Textes machte er von dem Katalog sicher als Gedächtnisstütze Gebrauch. In einem Buch über die romanische Kunst in Frankreich liegen Blätter, die von Olda mit Listen von Ortsnamen mit bedeutenden Kirchen in Burgund beschriftet wurden. Wahrscheinlich bediente sie sich der Publikation, um eine Reise im Jahr 1972 vorzubereiten.⁷³ Die Bestände der Bibliothek wurden von Kokoschka und seiner Frau also intensiv genutzt.

Die meisten kunsthistorischen Publikationen, in denen Unterstreichungen zu finden sind, behandeln die neueste Kunstgeschichte und beinhalten Passagen über Kokoschka. Die Hervorhebungen kennzeichnen meist entsprechende Seiten im Inhaltsverzeichnis und im Text die Sätze, in denen von Werken Kokoschkas die Rede ist. In Klaus Lankheits Buch über *Das Triptychon als Pathosformel* strich Kokoschka beispielsweise neben einem Abschnitt über Picassos *Guernica*-Bild vor allem die Passagen an, in denen es um sein *Thermopylen*-Triptychon geht.⁷⁴ In Werner Haftmanns *Malerei im 20. Jahrhundert* finden sich im Text immer dann Anstreichungen, wenn es um Kokoschka geht, jeweils mit einem Verweis auf die folgende relevante Stelle.⁷⁵ Zwei Bücher über moderne Kunst von Sheldon Cheney zeugen ebenfalls von der intensiven Lektüre Kokoschkas beziehungsweise vor allem von dem Interesse an Passagen, die seine Werke behandeln.⁷⁶ Diese vor allem in Cheneys 1939 erschienenen *Primer of Modern Art* recht zahlreichen Abschnitte sind angestrichen und die entsprechenden Seiten durch eingelegte Papierstreifen markiert. In einem Brief an den Kunsthistoriker Fritz Schmalenbach aus dem Jahr 1940 berichtet Kokoschka stolz: „Ich sah ein Buch von einem

⁷² *Meisterwerke altdeutscher Malerei*, Kat. Ausst., Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 1947. Neben den Anstreichungen finden sich bei den Katalognummern auch Verweise auf Abbildungen im hinteren Katalogteil.

⁷³ Joseph Gantner / Marcel Pobé: *Romanesque Art in France*, London 1956.

⁷⁴ Klaus Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959, S. 73 (über Picasso), 74–75 und 83 (zu Kokoschkas *Thermopylen*).

⁷⁵ Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954.

⁷⁶ Sheldon Cheney: *A Primer of Modern Art*, New York 1939; ders.: *The Story of Modern Art*, New York 1941. Im ersteren ist vorn die Abschrift eines Zeitungsausschnitts (aus *Der Angriff*) zu Kokoschkas Beteiligung an der Londoner Ausstellung *Twentieth Century German Art 1938* eingeklebt, auf der nächsten Seite eine Postkartenreproduktion von Kokoschkas Porträt Robert Freunds, das von der Gestapo zerschnitten worden war und in der Ausstellung gezeigt wurde.

amerikanischen Kunsthistoriker (12. edition) ‚Primer in Modern Art‘ [von] Sheldon Cheney, von der ersten bis zur letzten Zeile voll mit ganz unerwarteten Lobpreisungen über meine Arbeit [...].“⁷⁷ Die Praxis der Lesezeichen und Anstreichungen Kokoschka betreffender Passagen findet sich auch in zwei weiteren Publikationen zur Kunst der frühen Moderne: *Die bildende Kunst der Gegenwart* von Wilhelm Hausenstein und ein Führer durch die Abteilung des 19. Jahrhunderts in der Berliner Nationalgalerie.⁷⁸ All dies zeigt, wie genau Kokoschka die Resonanz seines Werkes in der Öffentlichkeit verfolgte, und ist vielleicht auch der Akribie seiner Frau Olda geschuldet, die das Werk ihres Mannes mit großer Sorgfalt dokumentierte. Der umfassende Bestand von Veröffentlichungen über Kokoschkas Werk zeugt ebenso von diesem Anliegen wie die umfangreiche Sammlung von Zeitungsausschnitten über den Künstler, die im Oskar-Kokoschka-Zentrum in Wien aufbewahrt wird. Gleichzeitig ist diese Praxis auch Ausdruck seiner ausgeprägten Eitelkeit und seiner Eifersucht auf die Erfolge anderer, die dazu führte, dass er ständig um die Anerkennung seines Werks in der Öffentlichkeit und insbesondere um die angemessene Würdigung seiner Leistungen gegenüber zeitgenössischen Künstlern besorgt war. Dies geht ebenfalls aus zahlreichen Äußerungen in Briefen hervor, in denen er seine Position unter den Zeitgenossen hervorzuheben versucht und die von seinem ausgeprägten Konkurrenzempfinden, vor allem gegenüber Picasso, beredtes Zeugnis ablegen.⁷⁹ Grund dafür war sicher Kokoschkas Bewusstsein dessen, wie viel Macht neben Galeristen und Ausstellungsmachern dem Urteil des Publikums, der Kunstkritik und der Presse für die Karriere, die künstlerische Anerkennung und damit auch für den finanziellen Erfolg des modernen Künstlers zukommt.⁸⁰ Er bediente sich daher entsprechender Strategien – der Präsentation seiner Werke in von ihm sorgfältig ausgewählten Ausstellungen, der gezielten Einflussnahme auf schriftliche Äußerungen über seine Kunst, öffentlicher Auftritte

⁷⁷ Kokoschka an Fritz Schmalenbach am 6. März [1940]; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 99–100.

⁷⁸ Wilhelm Hausenstein: *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1920; Ludwig Justi: *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie*, Berlin 1920. In dem 1953 erschienenen Werk Bernard Myers: *50 Great Artists. Six centuries of art from Giotto to Picasso*, New York 1953, ist der Abschnitt über Kokoschkas Gemälde *Die Windsbraut* rot angestrichen und mit einer Büroklammer markiert.

⁷⁹ Vgl. Sultano/Werkner 2003, S. 253–260.

⁸⁰ Die Entwicklung dieses Phänomens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und seine Wirkung auf die künstlerische Arbeit wie auf das Selbstverständnis der Künstler hat Oskar Bätschmann in seiner Schrift *Ausstellungskünstler* einer ausführlichen Analyse unterzogen (Bätschmann 1997).

sowie prestigeträchtiger Aufträge mit entsprechender Wirkung in der Presse –, um aktiv sein Bild in der Öffentlichkeit zu formen und damit über die eigentliche künstlerische Arbeit hinausgehend zum Gelingen seiner Karriere beizutragen.⁸¹

Mit großer Aufmerksamkeit verfolgte Kokoschka die Diskussionen um die abstrakte Kunst, deren Vertreter er in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu seinen Gegnern stilisierte. Dies schlägt sich in weiteren Randbemerkungen in Büchern seiner Bibliothek nieder. Eine 1947 anlässlich einer Ausstellung in Zürich erschienene Publikation über die Guggenheim Foundation mit einem Text von Hilla Rebay zur gegenstandslosen Kunst enthält besonders boshafte Kommentare.⁸² Das Thema der gegenstandslosen Kunst beschäftigte Kokoschka in dieser Zeit zunehmend – auch in seinen Schriften –, da er sich ins Abseits beziehungsweise in die Rolle des konservativen Reaktionärs gedrängt sah. Die intensive Auseinandersetzung mit der modernen Kunst war vor allem unter dem Aspekt seiner eigenen Positionierung für ihn von großer Bedeutung. Seine Bibliothek spiegelt dies in mehreren – vor allem gegen die gegenstandslose Kunst gerichteten – Titeln wider, unter anderem in der Abhandlung Niels von Holsts über *Moderne Kunst und sichtbare Welt* oder in Alois Melichars polemischer Schrift *Überwindung des Modernismus. Konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker*, die gleich in zwei Exemplaren vorhanden ist.⁸³ Im Wissen um Kokoschkas Haltung und vermutlich auch in Erinnerung an Diskussionen zu diesem Thema sandte ihm der britische Kunstkritiker John Thwaites, den

⁸¹ Bättschmann weist darauf hin, dass auch die vermehrte Präsentation von Selbstbildnissen als Teil der von den Künstlern genutzten Strategien zur Selbstdarstellung gegenüber Publikum und Kunstkritik und damit der Mitgestaltung des Künstlerkultes zu verstehen ist; Bättschmann 1997, S. 115–123. Auch Kokoschka betrieb diese Art der Selbstinszenierung sein ganzes Leben hindurch. Zahlreiche seiner Selbstporträts sind als deutliche Botschaften an die Öffentlichkeit konzipiert.

⁸² Solomon R. Guggenheim Foundation. *Zeitgenössische Kunst und Kunstpflege in U.S.A.*, Zürich 1947. Vgl. hierzu Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold: „Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 35–61, hier S. 45–46. Eine weitere Publikation, die für die gegenstandslose Kunst spricht, Clement Greenbergs Aufsatz „Eine Lanze für die abstrakte Kunst“ (in: *Abenteuer des Geistes*, Gütersloh 1961, S. 87–95), zeugt mit zahlreichen Unterstreichungen ebenfalls von Kokoschkas intensiver Lektüre.

⁸³ Niels von Holst: *Moderne Kunst und sichtbare Welt*, Berlin 1957; Alois Melichar: *Überwindung des Modernismus. Konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker*, Frankfurt am Main 1954 (ein zweites Exemplar befindet sich im Besitz der Fondation Oskar Kokoschka [im Folgenden abgekürzt FOK]). Zum gleichen Themenkomplex: Wolfgang Stadler: *Was sagt uns die moderne Malerei?*, Freiburg i. Br. 1964; Max Picard: *Die Atomisierung in der modernen Kunst*, Hamburg 1956; W. Tank: *Zerstörte Kunst – Empörte Zeitgenossen*, Essen 1965 (enthält eine Widmung des Autors für Kokoschka; Bestand der ZBZ); Hans Münch: *Die gegenstandslose Kunst – ein Denkfehler*, Wien 1960 (Bestand der FOK).

Kokoschka in London kennen gelernt und der sich im Nachkriegsdeutschland niedergelassen hatte, sein Buch „*Ich hasse die moderne Kunst!*“ mit der folgenden Widmung: „Dear O. K., I know that there will be things in this little book with which you will not agree. But I hope [sic] that you will not be too dissatisfied with the [?] about your own work. With my warmest regards to you and to Holda [sic] John Thwaites [...]“⁸⁴ Später überreichte einer seiner Salzburger Schüler, Rudolf Kortokraks, ihm die Abhandlung Curt Schweichers zur Kunst der Gegenwart unter dem Titel *Die Kunst ist tot es lebe die Kunst*, versehen mit der Widmung: „Hoffentlich freuen Sie sich ein bisschen daran. Da ich ja eine Weile mit Ihnen an diesem Strang ziehen durfte, meine ich Sie sollten in dieses Buch mal reinschauen Ihr Kraks“.⁸⁵ Nach zweimaliger Teilnahme als Student hatte Kortokraks von 1957 bis 1963 als Assistent unter Kokoschka an der Salzburger Schule gewirkt. Mit „diesem Strang“ sind demnach die gemeinsamen Anstrengungen zu einem Unterricht gemeint, der auf die Aufwertung der gegenständlichen Kunst abzielte. In dem Buch gibt es eine Reihe von Anstreichungen, die Zeugnis davon ablegen, dass Kokoschka es in der Tat las und sich gedanklich damit auseinandersetzte. Insbesondere strich er Passagen an, in denen kritisiert wird, dass Kunst in der heutigen Zeit zu einem Geldwert verkommen sei und als solcher nur noch dem Zweck der gesellschaftlichen Repräsentation diene. Gleichmaßen werde die Bedeutung eines Künstlers an seinem Marktwert gemessen. Diese Passagen müssen Kokoschka, der der Gegenwartskunst in manchen Briefen ähnliches zum Vorwurf machte, aus der Seele gesprochen haben. Der Erfolg eines Künstlers werde heutzutage „mit Propaganda und Handel“ erreicht wie im Falle Picassos, „der ein Millionär ist“,⁸⁶ während Kokoschka selbst sich als Opfer einer Verschwörung des internationalen Kunsthandels sah, obwohl er selbst einer der teuersten Künstler seiner Zeit war und die Strategien der Positionierung in der Öffentlichkeit durchaus beherrschte.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs befasste sich Kokoschka angesichts der Kriegszerstörungen besonders mit der identitätsstiftenden Funktion der österreichischen Kunst und Kultur, über die er 1945 einen Aufsatz mit dem Titel *Das Wesen*

⁸⁴ John Anthony Thwaites: „*Ich hasse die moderne Kunst!*“, Krefeld/Baden-Baden 1957.

⁸⁵ Curt Schweicher: *Die Kunst ist tot es lebe die Kunst*, Krefeld 1960 (Bestand der ZBZ).

⁸⁶ Kokoschka in einem Brief an Berta Patočka-Kokoschka vom 17. Februar 1955; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.5; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 41–42.

der österreichischen Kultur verfasste. Die Zerstörung wertvoller Kunstwerke beschäftigte ihn und so überrascht es nicht, dass er in einem anlässlich einer Ausstellung im Wiener Kunstgewerbemuseum 1948 erschienenen Buch über den Stephansdom einige Passagen über dessen Zerstörung und Wiederaufbau anstrich.⁸⁷ Auch eine Publikation mit dem Titel *Lost Treasures of Europe* zeigt Kokoschkas Interesse an dieser Thematik.⁸⁸

Die zahlreichen Sammlungs- und Ausstellungskataloge in der Bibliothek zeugen von Kokoschkas häufigen Besuchen von Museen und Ausstellungen auf seinen Reisen. In manchen Ausstellungskatalogen finden sich Randnotizen, die auf Kokoschkas intensives Studium der Kataloge hinweisen. So zum Beispiel in einem Katalog einer Ausstellung zur Lombardischen Kunst von 500 bis 1800, die Kokoschka im Dezember 1948 im Kunsthaus Zürich gesehen haben dürfte.⁸⁹ In diesem Katalog strich er zahlreiche Werke an, unter anderem von Antonio Pisano, Lorenzo di Credi, Correggio, Raffael, Fra Bartolomeo, Tizian und Palma Vecchio. In einem Ausstellungskatalog der Royal Academy of Arts in London über holländische Malerei von 1952 markierte er Gemälde unter anderem von Bosch, Heemskerck, Rembrandt, Frans Hals, Saenredam oder Vermeer.⁹⁰ Auch ein Sammlungskatalog des Prado zeugt von der intensiven Nutzung durch Kokoschka und seine Frau.⁹¹ Zahlreiche eingeknickte Seitenecken dienten der Orientierung, eine Vielzahl von Anstreichungen, vor allem von Werken Goyas, El Grecos und Velazquez' kennzeichnen Objekte, die Kokoschka besonders interessierten. Olda notierte auch einmal Ablehnung, so im Katalog zu einer 1950 in London gezeigten Ausstellung über Holbein und andere Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. In diesem sind Werke von Titian und Tintoretto, Giorgione, Veronese, Rubens, van Dyck, Raffael und Michelangelo

⁸⁷ *Der Stephansdom. Geschichte, Denkmäler, Wiederaufbau*, Wien 1948; Das Buch enthält eine Widmung von Dr. Richard Ernst, dem Direktor des österreichischen Museums für angewandte Kunst: „Herrn Prof. Oscar Kokoschka / in Verehrung / Dr Ernst“. In der Bibliothek befindet sich auch die Publikation von Alois Kieslinger: *Die Steine von St. Stephan*, Wien 1949.

⁸⁸ *Lost Treasures of Europe*, hg. von Henry LaFarge, New York 1946.

⁸⁹ *Kunstschätze der Lombardei. 500 vor Christus bis 1800 nach Christus*, Kat. Ausst., Zürich, Kunsthaus, 1948. Kokoschka hielt sich vom 17. bis 21. Dezember 1948 in Zürich auf, wie aus Oldas Agenda hervorgeht; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁹⁰ *Dutch Pictures 1450–1750*, Kat. Ausst., London, Royal Academy of Arts, 1952.

⁹¹ *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*, Madrid 1952.

angestrichen, während Michelangelos Werk *Il Silenzio* von Olda mit der Bemerkung bedacht wurde: „OK does not like it“.⁹²

Autoren- und Widmungsexemplare in Kokoschkas Bibliothek

Zahlreiche Bücher in Kokoschkas Bibliothek sind freundschaftlichen Verbindungen zu Verlegern, Herausgebern oder Autoren zu verdanken, die Kokoschka ihre Werke sandten, angeregt vermutlich durch einen vorangegangenen gedanklichen Austausch. In unserem Zusammenhang sind dabei insbesondere solche von Kunsthistorikern oder Kunstschriftstellern von Bedeutung, die Kokoschka während unterschiedlichen Phasen seines Lebens begleitet haben. Aus Gesprächen mit ihm wussten sie um sein Interesse und seine beständige Auseinandersetzung mit der Kunst der alten Meister. So wie Kokoschka sich mit Kunsthistorikern umgab und den intellektuellen Austausch mit ihnen pflegte, waren auch Verleger in der Kunstbranche für ihn willkommene Gesprächspartner, die ihm durch ihre Publikationen neue Anregungen für seine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst verschafften.

Der Kunsthistoriker Karl Maria Swoboda schenkte Kokoschka beispielsweise sein 1935 erschienenes Buch *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte* mit einer persönlichen Widmung, auf die an anderer Stelle genauer einzugehen ist.⁹³ 1949 sandte er ihm eine Publikation des Kunsthistorikers Fritz Novotny, der Kokoschka später weitere eigene Schriften zur Verfügung stellen sollte, einige davon versehen mit persönlichen Widmungen für den Künstler.⁹⁴ Auch Josef Paul Hodin, mit Kokoschka gut bekannt und Autor mehrerer Publikationen über das Werk des Künstlers, sandte ihm seine Schriften über Edvard Munch und Fragestellungen zur modernen

⁹² *Exhibition of Works by Holbein & other Masters of the 16th and 17th Centuries*, Kat. Ausst., London, Royal Academy of Arts, 1950, Kat. Nr. 276. Vgl. Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold: „Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 35–61, hier S. 44.

⁹³ Vgl. Kapitel II.4, S. 97.

⁹⁴ Fritz Novotny: *Adalbert Stifter als Maler*, Wien 1941; Swoboda schickte Kokoschka das Buch, wie aus einem Brief vom 26. April 1949 von Swoboda im schriftlichen Nachlass Kokoschkas hervorgeht: „In Erinnerung an unser Gespräch sende ich Ihnen Nowotnys [sic] Buch über Stifter.“ ZBZ, Nachl. Olda K E 2004; weitere Publikationen schickte Novotny selbst an Kokoschka, wie aus mehreren Briefen oder auch persönlichen Widmungen hervorgeht. Vgl. Kapitel II.4, S. 112–113.

Kunst.⁹⁵ Carl Georg Heise, den Kokoschka 1919 zusammen mit Hans Mardersteig in einem Doppelbildnis porträtiert hatte und der ihm sein Leben lang freundschaftlich verbunden blieb, versorgte den Künstler ebenfalls mit Publikationen, deren Autor oder Herausgeber er war.⁹⁶ Aus einer von dem mit Kokoschka befreundeten Kunsthistoriker Heinz Spielmann herausgegebenen Buchreihe zur Kunstgeschichte finden sich mehrere Bände in Kokoschkas Bibliothek.⁹⁷ Der Kunsthistoriker Fritz Schmalenbach, der mehrfach auch über Kokoschka publizierte, widmete dem Künstler seine 1966 erschienene Schrift über den Impressionismus.⁹⁸ Auch ein Ausstellungskatalog des Berner Kunstmuseums von 1949, an dessen Bearbeitung Schmalenbach beteiligt war, ist in der Bibliothek zu finden.⁹⁹

Eine Publikation über romanische Wandmalerei in Frankreich trägt eine handschriftliche Widmung der Verfasserin: „Pour Madame Kokoschka, pour Oskar Kokoschka, dont la rencontre reste pour nous inoubliable... Ces petites images d'une grande peinture qu'ils admirent avec le souvenir fidèle de Liliane Brion. Fev. 73“.¹⁰⁰ Möglicherweise trafen die Kokoschkas die Autorin bei ihrer Reise durch Burgund im Jahr 1972, wo sie Werke der romanischen Wandmalerei besichtigt

⁹⁵ *Edvard Munch 1863–1944. Etchings, Woodcuts and Lithographs*, Kat. Ausst., London, Arts Council of Great Britain, 1950 (enthält eine Einleitung von Hodin); Josef P. Hodin: *The Dilemma of being Modern. Essays on Art and Literature*, London 1956; ders.: *Edvard Munch. Der Genius des Nordens*, Berlin 1963, Widmung: „Dem lieben O.K. und Olda / mit herzlichen Grüßen / und Dank für das / Vorwort / Weihnachten 1963 / Magister“; ders.: „Die figurative Kunst gegenüber der Abstraktion“, Sonderdruck aus: *Seit 45. Die Kunst unserer Zeit*, Brüssel 1970, S. 8–34, Widmung: „Für O.K. in alter / Ergebenheit / (und mit Dank für / das Selbstporträt auf S 16) / vom Magister / London, 29. Febr. 1962“ [bei dem Datum handelt es sich wahrscheinlich um einen Schreibfehler, gemeint ist wohl 1972]; ders.: *Edvard Munch*, London 1972; ders.: *Modern Art and the Modern Mind*, Cleveland (Ohio) 1972.

⁹⁶ Unter anderem gab er die Reihe *Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek* heraus, aus der mehrere Bände in Kokoschkas Bibliothek zu finden sind, darunter u. a. Ernst Buchner: *Albrecht Altdorfer. Die Alexanderschlacht*, Stuttgart 1956; Carl Georg Heise: *Thomas Gainsborough. Die Töchter des Künstlers*, Stuttgart 1958; Gustav F. Hartlaub: *Hans Baldung. Hexenbilder*, Stuttgart 1961; Kurt Bauch: *Rembrandt van Rijn. Die Nachtwache 1642*, Stuttgart 1963; außerhalb dieser Reihe: Carl Georg Heise: *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Hamburg 1959; ders.: *Der gegenwärtige Augenblick. Reden und Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Berlin 1960.

⁹⁷ Fünf Bände der Reihe *Epochen, Künstler, Meisterwerke. Monographien zur Kunstgeschichte*, hg. von Heinz Spielmann, aus den Jahren 1976 und 1977. Darunter Matthias Mende: *Albrecht Dürer. Das Frühwerk bis 1500*, Herrsching 1976; Werner Sumowski: *Caspar David Friedrich. Sein Werk im Urteil von Zeitgenossen*, Herrsching 1976.

⁹⁸ Fritz Schmalenbach: „Impressionismus. Versuch einer Systematisierung“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 28, 1966, S. 145–158.

⁹⁹ *Kunstwerke der Münchner Museen. Alte Pinakothek, Bayerisches Nationalmuseum, Glyptothek*, Kat. Ausst., Bern, Kunstmuseum, 1949.

¹⁰⁰ Liliane Brion-Guerry: *Fresques Romanes de France*, Mailand 1958.

haben dürften. In einer weiteren Publikation aus diesem Zusammenhang, einem Kunstführer über Burgund, liegt eine Postkarte von den Wandmalereien in Berzé-la-Ville.¹⁰¹ Weitere Bücher mit Widmungen stammen von ebenfalls mit Kokoschka bekannten Kunsthistorikern oder -schriftstellern wie Ludwig Münz, Albert E. Brinckmann, Hans Rothe, John Rewald, Günter Busch, Franz Winzinger, Paul Westheim oder Ludwig Goldscheider.¹⁰² Mit den beiden letztgenannten verband Kokoschka eine besonders intensive Freundschaft.¹⁰³ Von Paul Westheim, der 1918 die erste Monographie über Kokoschka publiziert hatte, finden sich in der Bibliothek weitere Titel aus seiner kunsthistorischen Publikationstätigkeit.¹⁰⁴ Ein Buch mit Würdigungen ganz verschiedener Künstler unter dem Titel *Helden und Abenteurer* enthält eine Widmung Westheims für Kokoschka: „Sollte ich kein Held sein, Abenteurer bestimmt[.] Koko herzlichst Paul Westheim“.¹⁰⁵ Westheim, der 1941 nach Mexiko emigrierte, widmete sich dort zunehmend der Kunst der alten

¹⁰¹ Florens Deuchler / Walter Dräyer: *Burgund*, Königstein 1970.

¹⁰² *Kunstwerke des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*, hg. von Ludwig Münz, Kat. Ausst., Wien, Akademie der Bildenden Künste, 1953, Widmung: „Ein gutes Neues Jahr Maria & Ludwig Münz“; Ludwig Münz: „Rembrandts Vorstellung vom Antlitz Christi“, Sonderdruck aus: *Festschrift Kurt Bauch*, Berlin 1957, S. 205–226, Widmung: „Oida und Oskar Kokoschka / in memory of Ludwig Münz / 2nd April, 1958 Maria Münz“; Albert Erich Brinckmann: *Welt der Kunst. Künstlerische Anschauung, Schöpfung, Wirkung*, Baden-Baden 1951 (Bestand der FOK), Widmung: „Oskar Kokoschka / in herzlicher Verehrung / Weihnachten 1953 / A. E. Brinckmann“; Hans Rothe: *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*, München 1959, Widmung: „Herrn und Frau O.O. Kokoschka / nach der Rückkehr vom Orakel / in Villeneuve und zur Ein- / führung in den Besuch vom / Escorial oder (wieder?) vom / Pradomuseum. / Weihnachten 1966 / Hans Rothe“; John Rewald: *The History of Impressionism*, New York 1961, Widmung: „for Oskar Kokoschka / with my admiration / et en souvenir de notre visite / à Villeneuve, Septembre 1963 / John Rewald“; *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, Kat. Ausst., New York, Museum of Modern Art, 1961, Widmung: „for Mr. and Mrs. / Oskar Kokoschka / with best wishes / John Rewald“ (Rewald war einer der Kuratoren und Autoren des Katalogs); Günter Busch: *Paula Modersohn-Becker. Handzeichnungen*, Bremen 1949, Widmung: „für Oskar Kokoschka / mit ganz herzlichem Dank / vom Verf. / Bremen, d. 24. Juli 1951“; Franz Winzinger: *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*, München 1975, Widmung: „für Oskar Kokoschka / in aufrichtiger Verehrung / Franz Winzinger 1976“.

¹⁰³ Vgl. Kapitel II.4, S. 94, 102–105.

¹⁰⁴ Darunter Paul Westheim: *Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung*, Berlin 1919; ders.: *Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart*, Potsdam 1923; ders.: *Mundo y vida de grandes artistas*, Mexico 1973; ders.: *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*, Mexico 1976 (enthält seinen Aufsatz über Kokoschka als Zeichner); ders.: *Das Holzschnittbuch. Mit 144 Abbildungen nach Holzschnitten des vierzehnten bis zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1977.

¹⁰⁵ Paul Westheim: *Helden und Abenteurer. Welt und Leben der Künstler*, Berlin 1931; ein weiteres Exemplar ohne Widmung befindet sich im Bestand der FOK.

Hochkulturen Mittelamerikas und schickte Kokoschka seine aus dieser Beschäftigung resultierenden Schriften.¹⁰⁶

Kontakte zu Verlegern

Ludwig Goldscheider hatte nach seiner Emigration 1938 den Verlag Phaidon Press in London gegründet, als Fortführung seiner verlegerischen Tätigkeit vor dem Krieg für den in den zwanziger Jahren in Wien ins Leben gerufenen Phaidon Verlag. Er ließ Kokoschka immer wieder eigene Schriften oder Bücher aus dem Programm der Phaidon Press zukommen, von denen er wusste, dass sie den Künstler interessierten. So sandte er ihm 1950 seine Werkausgabe der Skulpturen Michelangelos mit einer persönlichen Widmung.¹⁰⁷ Später folgten weitere Publikationen, die er über den großen Bildhauer verfasst hatte. 1949 hatte er ihm ein Exemplar seines Bandes über das Werk Lorenzo Ghibertis mit einer Widmung überreicht.¹⁰⁸ Zahlreiche weitere Bücher in Kokoschkas Bibliothek stammen von Phaidon Press und wurden ihm sicher auf Veranlassung Goldscheiders geschenkt, auch wenn nicht alle eine persönliche Widmung enthalten. Darunter findet sich eine weitere Publikation über Michelangelo aus dem Jahr 1964, Monographien über Matthias Grünewald, Paolo Uccello, Frans Hals und Edouard Manet, sowie die englische Übersetzung von Eugène Fromentins 1876 erstmals erschienenem wichtigem Werk über die niederländische Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts.¹⁰⁹ Ein weiteres Werk des Verlags ist die englische Übersetzung der Autobiographie von Benvenuto

¹⁰⁶ Paul Westheim: *La Calavera*, Mexico 1953 (Bestand der FOK); ders.: *La Escultura del México Antiguo*, Mexico 1956 (Bestand der FOK); ders.: *La Cerámica del México Antiguo*, Mexico 1962 (Bestand der FOK); ders.: *Arte Antiguo de México*, Mexico 1963 (Bestand der FOK); ders.: *The Sculpture of Ancient Mexico / La Escultura del México Antiguo*, New York 1963 (Bestand der FOK); ders.: *The Art of Ancient Mexico*, New York 1965 (Bestand der FOK); ders.: *Die Kunst Alt-Mexikos*, Köln 1966 (Bestand der FOK). Vgl. hierzu Annette Windisch: „Kokoschkas Interesse an aussereuropäischer Kunst und fremden Kulturen / L'intérêt de Kokoschka pour l'art extra-européen et les cultures étrangères“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 91–125.

¹⁰⁷ Ludwig Goldscheider: *The Sculptures of Michelangelo*, London 1950. Die Widmung lautet: „To Oskar and Olda / Kokoschka / with kindest wishes / for a happy New Year / from Ludwig Goldscheider / 24 - XII - 1950“.

¹⁰⁸ Ludwig Goldscheider: *Ghiberti*, London 1949. Die Widmung lautet: „Für Herrn und Frau / Oskar Kokoschka / 11. Dezember: 1949 / Ludwig Goldscheider“.

¹⁰⁹ *The divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his death in 1564*, hg. von Rudolf und Margot Wittkower, London 1964; Joris-Karl Huysmans / Eberhard Ruhmer: *Grünewald. The paintings*, London 1958; John Pope-Hennessy: *The complete work of Paolo Uccello*, London 1950; Seymour Slive: *Frans Hals*, 2 Bde., London 1970; John Richardson: *Edouard Manet. Paintings and Drawings*, London 1958; Eugène Fromentin: *The Masters of Past Time. Dutch and Flemish Painting from Van Eyck to Rembrandt*, London 1948.

Cellini, die Kokoschka in ihrer Art der Selbstinszenierung sicher sehr beeindruckte.¹¹⁰ Von deren Herausgeber John Pope-Hennessy stammt auch das grundlegende dreibändige Werk zur italienischen Skulptur der Renaissance und des Barock, das ebenfalls von Phaidon Press verlegt wurde und den Weg in Kokoschkas Bibliothek fand.¹¹¹ Ebenso ist die 1963 unter dem Titel *Meditations on a Hobby Horse* erschienene Ausgabe von Aufsätzen des Kunsthistorikers Ernst Gombrich vorhanden.¹¹² In den Korrespondenzen sind weitere Hinweise auf die Zusendung von Büchern zu finden, von denen jedoch nicht alle in den heutigen Beständen der Nachlassbibliothek vorhanden sind.¹¹³

Walter Neurath war ein weiterer Verleger, mit dem Kokoschka befreundet war und aus dessen Thames & Hudson Verlag eine große Anzahl von Büchern seiner Bibliothek stammt. Neurath, der in Wien aufgrund seiner kritischen Verlegertätigkeit von der Gestapo verfolgt worden und wie Kokoschka 1938 nach England emigriert war, gründete 1949 dort und in New York seinen Verlag.¹¹⁴ Er publizierte immer wieder über Kokoschkas Werk und sorgte unter anderem für die englischen Übersetzungen von Kokoschkas Erzählungsband *Spur im Treibsand* und seiner Autobiographie.¹¹⁵ Im Programm des Verlages erschien unter anderem eine Reihe mit dem Titel *Ancient Peoples and Places*, eine kulturhistorisch ausgerichtete Serie, die neben Bänden zur griechischen und römischen Antike auch solche zu den alten Hochkulturen Asiens und Amerikas enthält. In Kokoschkas Bibliothek sind einige

¹¹⁰ *The Life of Benvenuto Cellini written by himself*, hg. von John Pope-Hennessy, London 1949.

¹¹¹ John Pope-Hennessy: *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 3 Bde., London 1963. Aus einem Brief von Harvey Miller an Oskar und Olda Kokoschka vom 31. Dezember 1963 geht hervor, dass Kokoschka das Werk erhalten hatte: „I am glad that the Michelangelo book and the Renaissance Sculptures have given you pleasure.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

¹¹² Ernst H. Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, London 1963.

¹¹³ So wird 1959 eine Publikation über Tizian von Hans Tietze erwähnt und 1960 Pope-Hennessys Buch über *Italian Gothic Sculpture*, die beide in der Bibliothek fehlen. Vgl. Brief von I. Grafe an Olda Kokoschka am 20. Februar 1959: „The Titian volume by Hans Tietze is now out of print but we are able to send Mr. Kokoschka a copy which is not in mint condition.“ Brief von Harvey Miller an Olda vom 16. Januar 1960: „I am sending you under separate cover the two books by Gisela Richter, and Pope Hennessy's ITALIAN GOTHIC SCULPTURE.“ Beide Briefe in ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

¹¹⁴ Zu Walter Neuraths Werdegang s. T.G. Rosenthal: „Neurath, Walter“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd. 40, Oxford 2004, S. 462–465.

¹¹⁵ Oskar Kokoschka: *A sea ringed with visions*, London 1962; Oskar Kokoschka: *My Life*, London 1974. Letztere erschien unter der Leitung von Thomas Neurath, der nach dem Tod seines Vaters die Geschäftsführung übernommen hatte.

dieser Bände vorhanden, deren Zusendung zum Teil in der Korrespondenz zwischen Kokoschka und dem Verlag erwähnt wird. Auch andere Titel, die dem Künstler zugeschickt wurden, werden in Briefen genannt, darunter zwei Bücher über die romanische Kunst in Italien und über byzantinische Kunst.¹¹⁶ Ab 1969 publizierte der Verlag in Erinnerung an seinen Gründer eine Reihe von als *Walter Neurath Memorial Lectures* titulierten Vorträgen namhafter Kunsthistoriker wie Nikolaus Pevsner oder Ernst Gombrich, von denen sich die ersten elf Bände in Kokoschkas Bibliothek befinden.¹¹⁷ Ebenfalls aus dem Thames & Hudson Verlag stammt die Geschichte der modernen Malerei des Kunsthistorikers Herbert Read, dessen Bekanntschaft Kokoschka in London gemacht hatte.¹¹⁸ Weitere Werke decken ganz unterschiedliche Epochen und Kunstgattungen ab und reichen von mittelalterlicher Kunst über Panofskys Abhandlung zur Grabplastik bis hin zur Kunst der Aufklärung oder einer Geschichte der Lithographie. Sie demonstrieren damit einerseits die große Bandbreite des Verlagsprogramms, andererseits auch die Vielfalt von Kokoschkas Kunstinteressen.¹¹⁹

Auch mit dem Piper Verlag war Kokoschka seit langem verbunden. 1918 hatte Reinhard Piper ein Mappenwerk mit dem Titel *Shakespeare-Visionen* verlegt, das Kokoschkas Lithographie *Der Traum* enthielt.¹²⁰ Seither stand Kokoschka in

¹¹⁶ Heinrich Decker: *Romanesque Art in Italy*, London 1958 (Bestand der FOK); David Talbot Rice: *The Art of Byzantium*, London 1959; erwähnt in zwei Briefen von Walter Neurath an Kokoschka vom 2. Februar 1959 und 13. Januar 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff.+Zuw. 1996 (355.2).

¹¹⁷ Nikolaus Pevsner: *Ruskin and Viollet-le-Duc*, London 1969; Hugh Trevor-Roper: *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London 1970; Peter Murray: *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, London 1971; Glyn Daniel: *Megaliths in History*, London 1972; John Summerson: *The London Building World of the Eighteen-Sixties*, London 1973; Michael Sullivan: *The Three Perfections. Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*, London 1974; Cicely V. Wedgwood: *The Political Career of Peter Paul Rubens*, London 1975; Ernst H. Gombrich: *Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting*, London 1976; John R. Hale: *Renaissance Fortification. Art or Engineering?*, London 1977; Stuart Piggott: *Antiquity depicted. Aspects of Archaeological Illustration*, London 1978; Kenneth Clark: *What is a Masterpiece?*, London 1979.

¹¹⁸ Herbert Read: *A Concise History of Modern Painting*, London 1959.

¹¹⁹ Giordina Masson: *Italian Villas and Palaces*, London 1959; dies.: *Italian Gardens*, London 1961; André Chastel: *The age of humanism. Europe 1480–1530*, London 1963; *Medieval Miniatures from the Department of Manuscripts. The Royal Library of Belgium*, London 1965; Erwin Panofsky: *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London 1964; *The Flowering of the Middle Ages*, hg. von Joan Evans, London 1966; Jean Taralon: *Treasures of the Churches of France*, London 1966; Wilhelm Weber: *A history of lithography*, London 1966; Henry Kraus: *The Living Theatre of Medieval Art*, London 1967; *The Age of the Renaissance*, hg. von Denys Hay, London 1967; Michael Ayrton: *Giovanni Pisano Sculptor*, London 1969; *The Eighteenth Century. Europe in the Age of Enlightenment*, hg. von Alfred Cobban, London 1969; Victor Arwas: *Alastair. Illustrator of Decadence*, London 1979.

¹²⁰ Wingler/Welz 1975, S. 102, Nr. 86.

größeren Abständen immer wieder in Kontakt mit dem Verlag, der öfters Abbildungen nach Werken Kokoschkas in seinen Publikationen abdruckte. Noch 1956 brachte der Piper-Verlag einen kleinen Band mit Lithographien Kokoschkas heraus. Aus der Korrespondenz lässt sich entnehmen, dass Klaus Piper, der den Verlag von seinem Vater übernommen hatte, dem Künstler zahlreiche Publikationen aus seinem Verlagsprogramm schickte.¹²¹

Die Postkartensammlung

Kokoschkas Postkartensammlung umfasst etwa 2000 Karten mit Reproduktionen nach Kunstwerken, die in der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich als Teil von Kokoschkas schriftlichem Nachlass aufbewahrt werden.¹²² Die Sammlung ist auf mehrere Schachteln verteilt und nach Kunstgattungen, Epochen, geographischen Gesichtspunkten oder einzelnen Künstlern sortiert. Den Großteil der Karten brachte das Ehepaar wahrscheinlich von seinen zahlreichen Reisen und Museums- oder Ausstellungsbesuchen mit. In die Schachteln wurden jedoch auch etwa 300 Karten einsortiert, die sie von Bekannten und Freunden zugeschickt bekamen. Einige weitere Kunstkarten finden sich in einzelne Bücher der Bibliothek eingelegt.

Kokoschkas Postkartensammlung dokumentiert die außerordentliche Vielfalt seiner künstlerischen Interessen in besonders anschaulicher Weise. Wie die Bestände der Bibliothek zeigt sie auch, dass neben den Gemälden der alten Meister und den Werken der Antike zum Beispiel auch die mittelalterliche Skulptur, Mosaiken, Buchmalerei und Tapisserien Kokoschka faszinierten. Leider tragen die wenigsten Postkarten Daten, so dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass einige erst nach seinem Tod von Olda Kokoschka angeschafft wurden. Es bleibt auch die Frage, wie viel Einfluss Olda insgesamt auf die Zusammenstellung der Sammlung

¹²¹ Z. B. in einem Brief von Klaus Piper an Kokoschka vom 2. März 1962, in dem er die Sendung von „DIE STIMME DES MENSCHEN, Briefe und Aufzeichnungen aus der ganzen Welt, 1939–1945“ sowie „einige Bände der Piper-Bücherei (Bonnard DAPHNIS UND CHLOE, ALTER GOTT, HÖRE!, Klein-Haparash KRUG UND STEIN, Kirchner BRIEFE AN NELE)“ ankündigt. ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (361.15).

¹²² ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Zusätzlich zur Postkartensammlung werden in der FOK drei Umschläge mit Reproduktionen unterschiedlichen Formats aus Kokoschkas Nachlass aufbewahrt; sie enthalten Aufnahmen nach Werken Altdorfers, Maulbertschs und Tiepolos sowie eine große Anzahl von Abbildungen plastischer Werke.

genommen hat, da sie es war, die sie strukturiert und geordnet hat. Da sie sich jedoch in vielerlei Hinsicht in den Dienst ihres Mannes stellte und die meisten Reisen und Museumsbesuche mit ihm gemeinsam unternahm, kann man wohl davon ausgehen, dass die Sammlung von beiden gemeinsam aufgebaut und ergänzt wurde und somit durchaus Kokoschkas Interessen widerspiegelt.

Systematik

Die Sammlung ist auf sechs Kartons aufgeteilt, die folgende Titel tragen: „Malerei“, „Italienische Malerei“, „Skulptur“, „Griechenland, Etrusken [sic], Skulptur“, „Griechenland Vasenmalerei“ und „Christliche frühe Werke“. Innerhalb der Kartons sind die Postkarten wiederum in – meist beschrifteten – Briefumschlägen verwahrt, die jeweils eine genauere Eingrenzung vornehmen, darunter Regionen- oder Ländernamen, Epochenbezeichnungen wie „Rokoko“ oder „Romanische K[unst]“, Künstlernamen, Gattungsbezeichnungen wie „Madonnen“, „Tapestry“ oder „Buchmalerei“, Ortsnamen für Skulpturen-, Mosaiken- oder Freskenzyklen und Fund- oder Aufbewahrungsorte von antiken Stücken. Weitere Postkarten wurden als Serien gekauft und stecken in bedruckten Umschlägen oder Faltmappen. Ein paar lose Karten ergänzen den Bestand in den Kartons.¹²³

Die Beschriftung der Kartons und Umschläge ist von Oldas Hand, was darauf schließen lässt, dass auch die Sortierung von ihr stammt. Sie war kunsthistorisch sehr interessiert¹²⁴ und legte eine systematischere Vorgehensweise an den Tag als ihr Mann, wie auch aus ihren akribischen Aufstellungen und Karteien zur Bibliothek und zum künstlerischen Werk Kokoschkas hervor geht. Der Künstler selbst erwarb sicherlich viele Postkarten, verschickte oder behielt sie, zog sie wahrscheinlich auch immer wieder hervor, um sie zu betrachten, die systematische Sortierung nach kunsthistorischen Gesichtspunkten ist jedoch wohl seiner Frau zu verdanken. Kokoschka war kein Kunsthistoriker, kein Wissenschaftler, der systematisierte, Kategorien und Definitionen fand. Dies entsprach nicht seiner Art des Umgangs mit Kunstwerken.

¹²³ Ein weiterer Karton, der für unseren Zusammenhang uninteressant ist, enthält Tierpostkarten, die zum Teil von Postkartenkalendern stammen und vorwiegend in den achtziger und neunziger Jahren, also nach dem Tod des Künstlers, gedruckt wurden.

¹²⁴ Eigentlich hatte sie Kunstgeschichte studieren wollen; vgl. Hermann Köstler: „Ich spiele gern die zweite Geige“. Olda Kokoschka 1915–2004“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 121–122.

Schwerpunkte der Sammlung

Allein durch die Aufteilung der sechs Kartons wird (wie auch bei der Zusammensetzung der Bibliotheksbestände) der große Stellenwert deutlich, den die Kunst der Antike in Kokoschkas Interessenkreis einnimmt. Da es in dieser Arbeit in erster Linie um die Bezüge Kokoschkas zur europäischen Kunst nach der Antike geht, soll auf diese beiden Kartons jedoch nur kurz eingegangen werden. Besondere Schwerpunkte bilden die Stücke des Archäologischen Museums in Athen und des dortigen Akropolis-Museums, die Ausgrabungen wichtiger antiker Stätten wie Delphi, Olympia oder Paestum sowie die Bestände der großen Antikensammlungen wie beispielsweise des British Museum in London oder der Staatlichen Antikensammlungen in München. Die meisten Karten stammen demnach von Ausgrabungsorten oder Museen, die Kokoschka auf seinen Reisen nach Griechenland, Italien und Kleinasien besuchte oder die sich in nordeuropäischen Städten befinden, in denen er sich regelmäßig aufhielt.

Eine weitaus kleinere Gruppe von Postkarten ist Kunstwerken aus außereuropäischen Kulturen gewidmet. Sie sind im sechsten Karton hinter den Umschlägen mit mittelalterlicher Kunst einsortiert. Farbholzschnitte, Malereien und Figuren aus Asien zeugen von Kokoschkas Interesse an der Kunst dieses Kontinents.¹²⁵ Weitere Gruppen beinhalten Kunstwerke aus Ägypten oder Mesopotamien.

Der Hauptanteil der Postkartensammlung ist Werken der europäischen Kunst seit frühchristlicher Zeit gewidmet. Dieser Teil ist für das hier behandelte Thema von besonderem Interesse, da anhand der Auswahl von bestimmten Epochen, Regionen oder Künstlern spezielle Vorlieben Kokoschkas festgestellt werden können. Zu manchen Werken sind mehrere Karten sowie zusätzliche Detailaufnahmen vorhanden, was auf ein intensives Interesse seitens des Künstlers schließen lässt. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass Kunstkarten zahlreicher und mit ergänzenden Detailaufnahmen produziert werden, wo es sich um besonders bekannte Werke handelt.

¹²⁵ Vgl. Annette Windisch: „Kokoschkas Interesse an aussereuropäischer Kunst und fremden Kulturen / L'intérêt de Kokoschka pour l'art extra-européen et les cultures étrangères“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 90–125.

Unter den Künstlern, die besonders stark in der Postkartensammlung vertreten sind, finden sich im Karton zur Malerei insbesondere Namen aus den Bereichen der altdeutschen und der niederländischen Kunst. Darunter sind Albrecht Altdorfer, Michael Pacher, Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Hans Holbein d. J. und Matthias Grünewald zu nennen, dessen Altarwerke jeweils durch mehrere Detailaufnahmen ergänzt werden. Ein Umschlag zu Albrecht Altdorfer enthält mehrere Gesamtaufnahmen und Details der *Alexanderschlacht* in der Münchner Pinakothek, ein Bild, das Kokoschka besonders liebte und 1956 zum Thema seines Aufsatzes *Das Auge des Darius* machte.¹²⁶ Des Weiteren tauchen Rogier van der Weyden, dessen Kreuzigungsaltar im Wiener Kunsthistorischen Museum gleich dreimal erscheint, außerdem Hans Memling, Pieter Bruegel, Johannes Vermeer und Frans Hals mehrfach auf. Von Memling liebte Kokoschka offenbar besonders den Altar der Sieben Freuden Mariä in der Münchner Pinakothek, von dem er eine Reihe von Postkarten besaß und von dem er auch mehrfach Karten an seine Familie verschickte.¹²⁷ Pieter Bruegel ist mit zahlreichen Gemälden vertreten, darunter seine *Schlacht im Golf von Neapel*, die *Heuernte* und andere jeweils in mehreren Exemplaren. Den besonders verehrten Malern Rembrandt und Rubens sind gleich mehrere Umschläge mit Malerei und zeichnerischen Arbeiten gewidmet. Rembrandts berühmte *Nachtwache* ist dabei mit etlichen Gesamt- und Detailaufnahmen vertreten. Unter den Malern des 19. Jahrhunderts sind zum Beispiel Henri de Toulouse-Lautrec und Edvard Munch zu nennen. Für letzteren gibt es einen eigenen Umschlag, in dem manche Werke auch mehrfach vorkommen, wie die *Winternacht* im Zürcher Kunsthaus und *Tanz am Ufer* in der Nationalgalerie in Prag.

Die italienische Malerei ist in einem eigenen Karton untergebracht. Mit besonders vielen Kunstwerken sind dabei Giotto, Piero della Francesca, Paolo Veronese, Tizian, Tintoretto und Raffael vertreten, ferner Maler wie Andrea Mantegna, Giovanni Bellini und Giovanni Battista Tiepolo. Bei Giotto handelt es sich vor allem um Aufnahmen seiner Fresken in der Scrovegni-Kapelle in Padua, ergänzt durch

¹²⁶ Oskar Kokoschka: „Das Auge des Darius. Altdorfers ‚Alexanderschlacht‘“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 85–92.

¹²⁷ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 20. August 1957 und am 2. September 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10; an Roman Kokoschka am 20. August 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 23; an Bohuslav Kokoschka schickt er am 27. Dezember 1961 eine Postkarte mit der *Geburt Christi* von Memlings Triptychon aus dem Prado mit dem Kommentar: „Dies ist ein wunderbares Meisterwerk!“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

Details einzelner Figuren aus diesen Bildern, und von den Wandmalereien in Santa Croce in Florenz. Kokoschkas bereits sehr frühe, intensive Auseinandersetzung mit Giotto's Fresken in der Scrovegni-Kapelle ist durch eine Reihe von Skizzen nach diesen Fresken aus dem Jahr 1913 belegt.¹²⁸ Auch einige Fresken Piero della Francescas sind durch zusätzliche Detailaufnahmen genauer dokumentiert, darunter zwei Madonnendarstellungen, die Auferstehung Christi in Sansepolcro und seine Fresken in San Francesco in Arezzo.¹²⁹ Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Wandmalereien Luca Signorellis im Dom von Orvieto, bei denen Kokoschka anscheinend besonders die Darstellungen der von Dämonen verfolgten Verdammten und der Auferstehenden beim Jüngsten Gericht faszinierten. Mappen mit Diapositiven von Zeichnungen Michelangelos und Raffaels, die in den Karton mit Postkarten eingefügt sind, zeugen von Kokoschkas Begeisterung für die zeichnerischen Fähigkeiten der beiden Meister.

Im Karton zur Skulptur sind viele Werke aus dem deutschen und österreichischen Rokoko zu finden, darunter vor allem solche des bayerischen Bildhauers Ignaz Günther, dessen Figuren zum Teil durch zusätzliche Detailaufnahmen genauer dokumentiert sind. Er enthält auch zwei Mappen mit den barocken Skulpturen des böhmischen Barockbildhauers Matthias Braun aus dem Garten des Staatlichen Schlosses Kuks, das Kokoschka in seinem Aufsatz zum böhmischen Barock erwähnt.¹³⁰ Zudem gibt es zahlreiche gotische Skulpturen aus Deutschland und Österreich, zum Beispiel aus Naumburg und Bamberg, eine ganze Reihe von Werken Tilmann Riemenschneiders, sowie eine Serie von Postkarten des Hochaltars in St. Wolfgang von Michael Pacher. Eine Mappe mit barocken Krippenfiguren aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München belegt Kokoschkas Schwäche für diese Gattung.¹³¹

¹²⁸ Vgl. Kapitel II,6, S. 133–134. Vgl. hierzu Spielmann 1992, S. 35–54.

¹²⁹ Seine Wertschätzung Piero della Francescas, die angesichts seiner sonstigen Vorlieben etwas überraschen mag, kommt auch in einer Postkarte mit dessen *Sacra Conversazione* aus der Pinacoteca di Brera in Mailand zum Ausdruck, die er am 17. November 1950 seiner Schwester Berta Patočka-Kokoschka schickt; „[...] dies ist der größte Maler gewesen, noch stärker wie Rembrandt. Vor zwei Jahren bin ich in der Sommerhitze in einem Bauernomnibus, voll Ölfaschen und Hühnern 8 Stunden gefahren um ein einziges Bild von ihm in einem zerschossenen Dorf in Toscana zu sehen.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10.

¹³⁰ Vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 120–121.

¹³¹ In seiner Bibliothek findet sich zudem eine Publikation hierzu: *Alte Krippen und weihnachtliche Kunst aus dem Bayerischen Nationalmuseum München und anderem Besitz*, Kat. Ausst., Zürich,

Frankreich ist mit etlichen bedeutenden Skulpturenzyklen an mittelalterlichen Kirchen vertreten, vor allem in den in Burgund gelegenen Orten Vézelay, Autun, Auxerre oder Bourg-en-Bresse. Der Erwerb dieser Postkarten geht wahrscheinlich auf eine Burgundreise des Ehepaars Kokoschka im Jahr 1972 zurück. Aus Italien stammen unter anderem Skulpturen der Bildhauer Andrea, Giovanni und Nicola Pisano in Pisa und Siena sowie weitere mittelalterliche Skulpturenzyklen, zum Beispiel von San Zeno Maggiore in Verona, ferner Werke der Renaissance und des Barock mit besonderen Schwerpunkten auf Lorenzo Ghibertis Paradiesestür am Florentiner Baptisterium sowie auf Werken von Michelangelo und Bernini. Die Skulpturen Michelangelos für die beiden Grabmäler in der Medici-Kapelle in Florenz sind durch eine große Zahl von Aufnahmen aus verschiedenen Blickwinkeln und Detailfotos dokumentiert. Auch seine Sklavenfiguren und der David aus der Accademia in Florenz, die Florentiner Medici-Madonna, die Mosesfigur vom Juliusgrab in der Kirche San Pietro in Vincoli in Rom und zwei Pietà-Darstellungen sind jeweils in mehreren Aufnahmen vorhanden.

Im Karton mit der Aufschrift „Christliche frühe Werke“ finden sich mehrere Umschläge mit mittelalterlicher Buchmalerei vor allem aus der Bayerischen Staatsbibliothek München und aus der Nationalbibliothek Wien, sowie aus dem British Museum in London. Besonders schätzte Kokoschka offenbar die Miniaturen des Roi René d’Anjou in der Wiener Nationalbibliothek.¹³² Des Weiteren sind zahlreiche Postkarten von mittelalterlichen Tapisserien, Mosaiken, Glasmalerei und Kleinplastik vertreten, ferner die bereits erwähnten Umschläge mit Werken der außereuropäischen Kunst.

Kunsthau, 1951 (Bestand ZBZ, Nachl. Olda K E 2006). Kokoschka hielt sich im Dezember 1951 in der Schweiz auf und erwarb die Mappe mit Postkarten wahrscheinlich beim Besuch dieser Ausstellung.

¹³² Dies geht aus einem Brief von Kokoschka an Alice Rosenlew vom 18. Dezember 1960 hervor: „[...] die Hofbibliothek auf dem Josefsplatz (der schönsten von Europa!) wo Du nach den wunderbaren Miniaturen des Roi d’Anjou fragen sollst, der auch den Roman „Coeur d’Amour épris“ schrieb, den die, äußerst farbigen, Miniaturen schmücken. Ich liebe diesen Dichter-Maler-Fürsten [mehr] als alle seine Zeitgenossen.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 26.6; Abschrift in Nachl. O. Kokoschka 46 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 111–112. In der Postkartensammlung ist die in diesem Roman enthaltene Szene, wie der Liebesgott Amor aus der Seite des schlafenden Königs René das Herz entnimmt, in zehn Exemplaren vorhanden.

Die Postkarten als Zeugnisse von Reisen und Museumsbesuchen

Die Postkartensammlung erlaubt, abgesehen von besonderen Vorlieben des Künstlers für bestimmte Epochen, Kunstgattungen oder Maler, noch weitere Rückschlüsse. Sie dokumentiert zum Teil, welche Museen Kokoschka auf seinen vielen Reisen besuchte, um die dortigen Kunstwerke zu bewundern und als Erinnerungstücke Postkartenreproduktionen davon zu erwerben. Die großen europäischen Museen in Städten, die er immer wieder besuchte, sind durch besonders viele Postkarten präsent, darunter der Louvre in Paris, das Kunsthistorische Museum in Wien, das Rijksmuseum in Amsterdam, die Accademia und die Uffizien in Florenz, die Galleria Borghese und die Kapitolinischen Museen in Rom. Die großen Londoner Museen sind in der Postkartensammlung verständlicherweise ausgesprochen zahlreich vertreten, da Kokoschka während der Jahre im englischen Exil, aber auch bereits zuvor und ebenso bei späteren Aufenthalten viel Zeit im British Museum, in der National Gallery und im Victoria & Albert Museum verbrachte. Im British Museum faszinierten Kokoschka besonders die Werke der Antike, aber auch Objekte der mittelalterlichen Kunst sowie solche aus außereuropäischen Kulturen bewunderte er dort. Besonders viele Karten stammen aus der National Gallery, sowie weitere mit Reproduktionen nach Gemälden aus der Londoner Wallace Collection, die unter anderem Werke von Kokoschkas bevorzugten Malern Rubens und Velazquez beherbergt. Besonders stark ist auch der Prado vertreten, den Kokoschka 1925 für sich entdeckte und 1928 erneut aufsuchte. Auch in den späten Jahren besuchte er das Museum und hielt sich beispielsweise im November 1968 an mehreren aufeinander folgenden Tagen dort auf, um ausführlich die Werke der alten Meister zu studieren.

In Deutschland sind es vor allem die Münchner Museen, die Kokoschka immer wieder besuchte. Neben der Alten Pinakothek, aus der zahlreiche Karten mit Gemälden der alten niederländischen, deutschen und italienischen Meister stammen, war er häufiger Gast der Antikensammlung in der Glyptothek. Auch aus der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin finden sich zahlreiche Kunstwerke, ferner einige Karten aus Hamburg, sowohl aus dem Museum für Kunst und Gewerbe als auch aus der Kunsthalle. Eine auffällige Lücke ist bei der Dresdner Gemäldegalerie

festzustellen, aus der kaum Postkarten stammen, obwohl Kokoschka dieses Museum sehr gut kannte. Dies ist dadurch zu erklären, dass seine zahlreichen Besuche vor allem zu der Zeit erfolgten, als er in Dresden lebte. Wie bei der Bibliothek muss man wohl davon ausgehen, dass die intensive Sammeltätigkeit erst seit Kokoschkas Aufenthalt in London begann. Zuvor erworbene Bücher wurden von Kokoschka aufgrund seiner ständigen Wohnungswechsel entweder zurück gelassen oder in das Wiener Haus der Eltern transportiert. Auch sonst ist von seinem Besitz aus den Jahren vor dem Exil vieles verloren gegangen. Im Gegensatz zu anderen wichtigen Museen, die Kokoschka sowohl während seiner frühen Reisejahre als auch später immer wieder besuchte, war ihm der Weg nach Dresden nach dem Krieg durch die Teilung Deutschlands verschlossen.

Zahlreiche Postkarten aus amerikanischen Museen brachte Kokoschka sicher von seinen Aufenthalten in den Jahren 1949, 1952, 1957/58 und 1966 mit. Dabei sind sowohl große Museen wie das Metropolitan Museum of Art in New York und die National Gallery in Washington als auch kleinere New Yorker Museen wie die Frick Collection sowie die Dependence des Metropolitan Museums The Cloisters vertreten.

2. Geschichte und Gegenwart der Kunst – Kokoschkas Kunsttheorie in seinen Schriften

Kokoschka verfasste in seinem Leben zahlreiche Schriften zu Fragen der Kunst. Die meisten von ihnen sind im dritten Band der Ausgabe seines schriftlichen Werks unter dem Titel *Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst* im Jahr 1975 vereint.¹³³ Wie der Titel verrät, wurden einige der Texte zunächst als Vorträge konzipiert und erst später für einen Abdruck umgearbeitet, andere erschienen als Aufsätze in Zeitschriften, im Feuilleton und als Vor- oder Nachworte von Kunstbüchern. Zahlreiche Manuskripte wurden zu ihrem Entstehungszeitpunkt nicht veröffentlicht und erstmals in der Werkausgabe gedruckt.

¹³³ Weitere Texte finden sich im unter dem Titel *Politische Äußerungen* erschienenen 4. Band von Kokoschkas schriftlichem Werk (Kokoschka, *Schriften*, Bd. 4). Gerade in den Jahren des Zweiten Weltkriegs waren die Grenzen zwischen politischen Reflexionen und solchen zur Kunst bei Kokoschka oft fließend.

Nur wenige Texte behandeln kunsthistorische Fragestellungen zu den alten Meistern. Eine Rede über Rembrandt, ein Aufsatz zur altdeutschen Malerei, ein weiterer über Altdorfers *Alexanderschlacht*, ein als Nachwort zu einer Monographie verfasster Text über Arcimboldo und mehrere Texte zum Themenkreis der österreichisch-böhmischen Barockkunst sind hier zu nennen.¹³⁴ Einige Schriften sind wichtigen Vertretern der Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gewidmet.¹³⁵ Edvard Munch, Vincent van Gogh, Max Liebermann und Adolf Loos waren für Kokoschka als wesentliche Vorreiter der modernen Kunst von Interesse. Sie standen für eine künstlerische Erneuerung, für den Aufbruch aus den festgefahrenen Normen der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts und fanden in dieser Eigenschaft seine Wertschätzung.

Kokoschkas Texte widmen sich nicht der formalen Analyse von Kunstwerken. Wie Susana de Andrade konstatiert, „enthalten seine Aufsätze zur Kunst keine oder selten theoretische Reflexionen zur Bildgestaltung und zu formalästhetischen Aspekten seiner Werke, zu seiner Auffassung und Anwendung der künstlerischen Mittel oder zu Errungenschaften anderer Künstler.“¹³⁶ Sie gehen meist weit über den ursprünglichen Gegenstand hinaus und widmen sich übergreifenden Fragestellungen. Alle Schriften befassen sich letzten Endes mit Fragen nach den theoretischen Grundlagen künstlerischen Schaffens, den Aufgaben und Pflichten des Künstlers und der Rolle der Kunst in der Gesellschaft sowie mit Überlegungen zur politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Situation in Kokoschkas Gegenwart. Auch Probleme der Kunsterziehung werden thematisiert und immer wieder Gedanken zur Gegenwartskunst, meist in Verbindung mit einer mal unterschwellig, mal offenen Polemik gegen die gegenstandslose Kunst. So geben Kokoschkas Äußerungen einen Einblick in sein Kunstverständnis und in die Kriterien, die bei der Beurteilung von Kunstwerken für ihn wesentlich waren. Dabei fällt auf, wie sehr das

¹³⁴ Texte abgedruckt in Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3: „Rembrandt“, 1956, S. 109–112; „Altdeutsche Malerei. Rückblick auf die Schaffhauser Ausstellung“, 1947, S. 59–84; „Das Auge des Darius“, 1956, S. 85–92; „Giuseppe Arcimboldi“, 1951, S. 93–108; „Böhmisches Barock“, 1938, S. 113–121; „Das Wesen der österreichischen Kultur“, 1945, S. 122–132; „Franz Anton Maulbertsch“, 1966, S. 133–140.

¹³⁵ Texte abgedruckt in Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3: „Van Gogh's Influence on Modern Painting“, 1953, S. 150–154; „Lebendige und tote Kunst. Ein Gespräch über Max Liebermann“, 1935, S. 155–161; „Der Expressionismus Edvard Munchs“, 1953, S. 162–180; „Zum Gedächtnis von Adolf Loos“, 1933–1964, S. 181–196.

¹³⁶ Andrade 2001, S. 468.

Nachdenken über künstlerische Fragen bei ihm mit der Reflexion seiner eigenen Stellung in der Kunst der Gegenwart zusammenhing. Dieser Aspekt muss also im Zusammenhang der Schriften zumindest kurz beleuchtet werden, auch wenn er mit dem Thema der vorliegenden Arbeit, Kokoschkas Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit, nicht direkt in Verbindung zu stehen scheint. Kokoschka selbst stellt diese Verbindung in seinen Ausführungen her.

Die meisten Texte schrieb Kokoschka aus eigenem Antrieb und persönlichem Interesse. Zu einigen wenigen wurde er von außen aufgefordert, meist von Verlegern oder Autoren, die mit ihm bekannt waren. Er verfasste allerdings auch viele Manuskripte, die zunächst nicht publiziert wurden. Ohne Aussicht oder auch ohne das Ziel eines Abdrucks dienten diese unveröffentlichten Niederschriften dem Künstler zur Ordnung und Fixierung seiner Gedanken zu Themen, die ihn intensiv beschäftigten.¹³⁷ In der Werkausgabe seiner Schriften zur Kunst wurden beispielsweise vier Texte erstmals publiziert, die er um das Ende des Zweiten Weltkriegs herum verfasste und die seine Gemütsverfassung in dieser Zeit widerspiegeln.¹³⁸ Sie enthalten eine kritische Verarbeitung der chaotischen Verhältnisse im Europa der Nachkriegsjahre, in deren Orientierungslosigkeit Kokoschka auf die Frage nach der Bedeutung von Kunst und Kultur für die Gegenwart keine befriedigende Antwort finden konnte. In seinem *Essay on Art* von 1944/45 beschäftigte er sich beispielsweise mit den vorherrschenden Vorstellungen von Antriebsfeder und Funktion von Kunst sowie von der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Wenn er davon spricht, dass die Kunst weltfremd und lebensabgewandt im „Elfenbeinturm“ dahin vegetiere, weil sie den Prinzipien der modernen Gesellschaft nicht entspreche, zeugt dies von der Frustration darüber, dass der Kunst in der damaligen Situation keine wichtige Rolle zugemessen wurde und er selbst mit seinen politisch motivierten Bildern der vierziger Jahre keinen Erfolg hatte.¹³⁹

Die Texte sind zum Teil schwer zugänglich, weil sie nicht systematisch vorgehen, keiner stringenten Argumentation folgen, und – wie auch die meisten von Kokosch-

¹³⁷ Vgl. Olda Kokoschkas Nachwort zu Kokoschka, *Schriften*, Bd. 4, S. 329–332.

¹³⁸ Es handelt sich um die in Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3 abgedruckten Aufsätze „Bild, Sprache und Schrift“, 1946, S. 19–33; „Essay on Art“, 1944/45, S. 197–201; „Italienische Nachkriegsreise“, 1948, S. 202–204; „Das Wesen der österreichischen Kultur“, 1945, S. 122–132.

¹³⁹ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 197–201.

kas Erzählungen – einem stark assoziativen Schreibstil verpflichtet sind. Der früheste Aufsatz beruht auf einem Vortrag, den Kokoschka bereits 1912 unter dem Titel *Das Bewusstsein der Gesichte* im Wiener Akademischen Verband für Literatur und Musik hielt und der damals den meisten Zuhörern unverständlich blieb.¹⁴⁰ Auch spätere Texte erschließen sich erst nach mehrfacher konzentrierter Lektüre. Was Spielmann im Zusammenhang mit Kokoschkas politischen Äußerungen feststellt, gilt auch für seine Schriften zur Kunst: „[...] so dachte und schrieb er doch mehr für sich als für andere. Die meisten seiner Gedanken waren für eine Breitenwirkung zu komplex (und zu kompliziert formuliert).“ Seine Texte seien „schwer zu verstehen, weil er von seinen Visionen so getrieben wurde, daß er ständig von einem Gedanken zum anderen, einer Thematik zur anderen wechselte, ohne aufzuhören oder das Geschriebene noch einmal durchzusehen.“¹⁴¹

Es kann hier nicht auf alle Texte im Einzelnen eingegangen werden. Dies würde den Rahmen der Arbeit sprengen und auch zu zahlreichen Wiederholungen führen, da Kokoschka in vielen Fällen das eigentliche Thema nur zum Anlass nahm, um auf die ihm vorrangig am Herzen liegenden Fragen zu sprechen zu kommen, die sich wie ein roter Faden durch die Gesamtheit seiner schriftlichen Äußerungen zur Kunst ziehen. Zudem sind, wie bereits angedeutet wurde, nur einzelne Passagen tatsächlich der direkten Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit gewidmet. Manche Texte, die sich spezifisch auf einzelne Künstler beziehen, wie der Aufsatz zu Altdorfers *Alexanderschlacht* oder die Rede über Rembrandt, werden in den entsprechenden Kapiteln über die Bedeutung dieser Künstler für Kokoschka eingehender behandelt. Hier sollen uns zunächst einige zentrale Punkte in Kokoschkas persönlicher Theorie und Geschichte der Kunst interessieren, die immer wieder auftauchen.

Entstehungszeitpunkte der Texte

Auch wenn Kokoschka sich während seiner ganzen Laufbahn für die Geschichte und Theorie der Kunst interessierte, entstanden doch die meisten seiner Texte in bestimmten Zeitperioden, was sich durch die äußeren Umstände seines Lebenslau-

¹⁴⁰ Zu den zeitgenössischen Reaktionen auf diesen Vortrag vgl. Schweiger 1983, S. 218–221.

¹⁴¹ Spielmann 2003, S. 303.

fes erklärt. Auch hatten die entsprechenden politischen Gegebenheiten Einfluss auf Inhalt und Ton der Äußerungen. Nach einem ersten Vorstoß in die Kunsttheorie in seinem Vortrag von 1912 und einem eher autobiographischen Text mit Bezug zu einigen seiner Selbstporträts von 1917¹⁴² stammen die nächsten Schriften erst aus den dreißiger Jahren. Dazwischen lag eine für Kokoschka künstlerisch sehr produktive Zeit, in der er zunächst als Professor an der Akademie in Dresden tätig und ab 1923 beständig auf Reisen war, so dass ihm weder für intensive Lektüre noch für eigenes Schreiben genügend Muße blieb. In seinen Prager Jahren von 1934 bis 1938 war er weniger beweglich und auch nicht in den Lehrbetrieb eingebunden wie in Dresden. Gleiches gilt für die Jahre des Zweiten Weltkriegs in London. Er konnte in dieser Zeit kaum reisen, war selten an Ausstellungen beteiligt und schuf aufgrund seiner schwierigen Lage als Exilant nur wenige Gemälde. Er verbrachte viel Zeit mit Lektüre und mit eigenen Niederschriften, die politischen Ereignisse beschäftigten ihn sehr. Die Bestände seiner Nachlassbibliothek zeugen davon, wie intensiv er insbesondere philosophische und politische Abhandlungen las, die teilweise ihre Spuren in seinen eigenen Schriften hinterlassen haben. Ein Großteil seiner politischen Texte entstand in diesen Jahren, viele davon blieben unveröffentlicht. Auch seine kunsthistorischen oder kunsttheoretischen Reflexionen dieser Zeit sind von der politischen Lage geprägt, wie bereits sein Aufsatz über *Böhmisches Barock* von 1938, in dem er den internationalen Charakter dieser Epoche und die Fruchtbarkeit der kulturellen Durchmischung in Böhmen zur Barockzeit hervorhebt.¹⁴³ Hitlers Kunstpolitik rief bei ihm heftigen Widerstand hervor, wie in seiner Schrift *Entartete Kunst* von 1937, einer Reaktion auf die gleichnamige von den Nationalsozialisten veranstaltete Ausstellung, zum Ausdruck kommt.¹⁴⁴ In den Kriegsjahren verfasste Kokoschka zahlreiche Ansprachen oder schriftliche Beiträge in Verbindung mit seinem Engagement im *Freien Deutschen Kulturbund*, einer Vereinigung der deutschen Künstler im englischen Exil.¹⁴⁵ In dieser Zeit beschäftigten ihn kulturelle Fragen vor allem im Kontext der politischen Entwicklungen. Gegen

¹⁴² Oskar Kokoschka: „Vom Bewusstsein der Gesichte. Vortrag“, 1912, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 9–12; ders.: „Vom Bewusstsein der Gesichte. Aufsatz“, 1917 (erschieden 1919 in der Zeitschrift *Genius*), in: ebd., S. 13–18.

¹⁴³ Vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 113–121.

¹⁴⁴ Kokoschka war in dieser Ausstellung selbst mit acht seiner Werke vertreten. Auch dieser Aufsatz mit seiner deutlichen Kritik an Hitlers Kunstpolitik wurde damals nicht veröffentlicht; abgedruckt in Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 263–272.

¹⁴⁵ Zu Kokoschkas politischen Aktivitäten in England vgl. Sultano/Werkner 2003, S. 151–157.

Ende des Zweiten Weltkriegs intensivierte sich seine Auseinandersetzung mit der Kunst, er behielt dabei aber seinen über die reine Kunstbetrachtung hinausgehenden Ansatz bei. Die künstlerischen und kulturellen Erzeugnisse der Vergangenheit interessierten ihn besonders vor dem Hintergrund der massiven Zerstörungen europäischer Kulturgüter durch den Krieg. Angesichts der Schrecken des Krieges und der Verwüstung Europas erschien ihm die Rückbesinnung auf die Erzeugnisse der europäischen und insbesondere der österreichischen und deutschen Kultur als grundlegender Pfeiler für den Wiederaufbau einer Welt, die aus den Fugen geraten war. In seinem 1947 entstandenen Aufsatz zur altdeutschen Malerei kommt dies zum Ausdruck, wenn er von der „Hoffnung auf eine Rückkehr menschlicher Gesittung“ nach einem „zeitweilige[n] Rückfall in eine totalitäre Gesinnung“ spricht.¹⁴⁶ Die Tatsache, dass in der Schaffhauser Ausstellung 1947 altdeutsche Kunstschätze gezeigt wurden, die die Zerstörungen des Krieges überdauert hatten, galt ihm als Zeichen der Wertschätzung für die kulturellen Güter Europas, und er versprach sich von der Pflege dieser Kultur eine heilende Wirkung auf das zerrütete Europa der Nachkriegsjahre.¹⁴⁷

In den späten vierziger und den fünfziger Jahren entstanden weitere Texte zu Fragen der Kunst, zu Künstlern der Vergangenheit oder solche, die im Zusammenhang mit seiner 1953 gegründeten Salzburger Sommerakademie standen. Vorherrschendes Thema wurde nun in allen Zusammenhängen die Auseinandersetzung mit der modernen Gesellschaft und der beherrschenden Rolle der Abstraktion in der modernen Kunst. Manche Abhandlungen nehmen zu eigenen Werken, darunter Kokoschkas großen Triptychen *Prometheus-Saga* und *Thermopylen*, Stellung. Auch in den Schriften der sechziger Jahre geht es, neben Texten wie seinem Vorwort über Franz Anton Maulbertsch oder einem Zeitungsbeitrag über Porträtmalerei, oft um

¹⁴⁶ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 59. Die Rückbesinnung auf die altdeutsche Kunst steht bei Kokoschka im Kontext einer allgemeinen Rückbesinnung auf die Wurzeln der europäischen Kultur in der Nachkriegszeit, mit der er sich in die neuhumanistische Bewegung dieser Jahre eingliedert; vgl. hierzu Bonnefoit 2007, S. 599–604. Der Wert, den er der Kultur als heilende Kraft im Nachkriegseuropa beimisst, kommt auch in anderen Aufsätzen, die er in diesen Jahren schreibt, zum Ausdruck; vgl. Oskar Kokoschka: „Das Wesen der österreichischen Kultur“, 1945, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 122–132; ders.: „Italienische Nachkriegsreise“, 1948, in: ebd., S. 202–204.

¹⁴⁷ Die Tatsache, dass sich Kokoschkas theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst der alten Meister in dieser Zeit intensivierte, mag neben der kulturpolitischen Dimension durchaus auch dem Umstand geschuldet sein, dass es ihm mit der wiedergewonnenen Freiheit zu ausgedehnten Reisen nunmehr möglich war, zahlreiche Werke in Museen oder Kunststätten wieder zu sehen oder neu zu entdecken.

Kokoschkas eigene Kunst, zum Beispiel um seine Bühnenausstattungen oder Graphikzyklen.

Kunst als Ausdruck ihrer Zeit

In seinen Betrachtungen spricht Kokoschka oft davon, dass für ihn Kunst ein Zeugnis der Weltanschauung der Menschen sei, die ein Werk unter bestimmten Bedingungen hervorgebracht haben. Er interessierte sich nicht für Stilgeschichte und wehrte sich gegen fest definierte Begrifflichkeiten. In einem Interview sagte er: „[...] I would never make these divisions: Gothic, Renaissance and ... For me, it is a little too bookish.“¹⁴⁸ Den Begriff „Expressionismus“ verwendete er beispielsweise nicht als eine Epochenbezeichnung, sondern verstand darunter eine Art Ausdrucks-kunst, die zu verschiedenen Zeiten auftrat. So bezeichnete er die Barockkunst als eine Kunstform, in der „ein allgemein menschlicher Ausdruck, Expressionismus wenn man so will“ zur Geltung komme.¹⁴⁹ Edvard Munchs Malerei schätzte er als „expressionistisch“ in dem Sinn, dass sie ein persönliches Erlebnis gestalte und so als eine Form menschlicher Kommunikation funktioniere: „Expressionismus ist Gestaltung des Erlebnisses, solcherart mittelbar und Botschaft vom Ich zum Du.“¹⁵⁰

In seinem Aufsatz über die altdeutsche Malerei grenzt er seine Herangehensweise gegenüber der Tätigkeit des Kunsthistorikers ab, dessen Aufgabe es sei, „gemäss der Hagiographie die religiöse Bedeutung bildlicher Darstellung zu sichern, aus dem Wandel der Formen die Abgrenzung der Schulen und Kunststile abzuleiten und somit jeden Zweifel über die Entstehungszeit und Authentizität eines Kulturdokuments auszuschliessen.“ Er dagegen interessiere sich für die Menschen hinter dem Kunstwerk, den Künstler und seine Vorstellung von der Welt, wie sie im Gemälde zum Ausdruck kommt: „Hier [in Kokoschkas Aufsatz] indessen wird bloss versucht, den Wandel des Weltbildes, welches zeitgebunden ist, trotzdem es jeweilig für die

¹⁴⁸ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud von 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Oida K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung.

¹⁴⁹ Oskar Kokoschka: „Böhmisches Barock“, 1938, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 113–121, hier S. 115.

¹⁵⁰ Oskar Kokoschka: „Der Expressionismus Edvard Munchs“, 1953, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 162–180, hier S. 175.

einzig mögliche Wirklichkeit gehalten wird, zu verfolgen“.¹⁵¹ Für Kokoschka war Kunst jeweils Ausdruck der Geistesverfassung eines bestimmten Kulturkreises in einer bestimmten geographischen Lage zu einer bestimmten Zeit, bedingt durch geistige, religiöse und politische Gegebenheiten. Diese Geistesverfassung umschrieb er mit den Begriffen „Weltbild“ oder „Weltanschauung“.

Obwohl Kokoschka sich von einem kunsthistorischen Anspruch distanzierte, ist doch die Frage nach dem „Weltbild“ einer Epoche durchaus auch eine Fragestellung der Kunstgeschichte. Um die Zeit, als bei Kokoschka die intellektuelle Auseinandersetzung mit historischen und theoretischen Fragen zur Kunst einsetzte, hatte in der Kunstgeschichte ein Wandel stattgefunden. Verstand sich das Fach im ausgehenden 19. Jahrhundert vorwiegend als positivistische Wissenschaft und sah seine Aufgabe in erster Linie im Sammeln und Zusammentragen historischer Fakten, war seit der Jahrhundertwende nicht mehr in erster Linie die Form Gegenstand der Forschung, „sondern das Weltbild, das sich in der Form manifestiert.“¹⁵² Kokoschka war bereits in den zehner und zwanziger Jahren mit Wiener Kunsthistorikern wie Max Dvořák oder Hans Tietze bekannt, die aus der sogenannten Wiener Schule hervorgegangen waren. Die Generation um Dvořák propagierte die „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“, basierend auf der Überzeugung, dass „alle Kultur Ausdruck und Offenbarung des menschlichen Geistes ist“.¹⁵³ Diese Überzeugung lag auch der Kunsttheorie Wilhelm Worringers zugrunde, der mit seiner stilpsychologischen Herangehensweise aus den Kunsterzeugnissen die psychologische Verfasstheit eines Volkes in einer bestimmten Epoche zu erkennen suchte. Diese von Worringer als „Weltgefühl“ bezeichnete Verfassung bedinge die künstlerischen Bedürfnisse, das sogenannte „absolute Kunstwollen“, durch das die

¹⁵¹ Oskar Kokoschka: „Altdeutsche Malerei. Rückblick auf die Schaffhauser Ausstellung“, 1947, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 59–84, hier S. 82.

¹⁵² Bushart 1990, S. 209–210. Vgl. hierzu auch Lachnit 2005.

¹⁵³ Bushart 1990, S. 210. Dvořák forderte von der kunsthistorischen Arbeit nicht nur eine beschreibende Analyse von Kunstwerken und ihre Einordnung in den historischen Verlauf der Stilgeschichte, sondern ein tieferes Verständnis der Kunst über den Versuch, die jeweilige Geistes- und Ideengeschichte zu untersuchen und die Kunst als Ausdruck derselben aufzufassen; dies wird z. B. in seinem Aufsatz „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei“ deutlich, abgedruckt in Dvořák 1979, S. 43–147. In seinem Vorwort zu Kokoschkas Graphikserie *Das Konzert* von 1921 interpretiert Dvořák diese Graphikfolge im Vergleich mit Gemäldeserien von Monet als „Ergebnis und Beleg eines weltanschaulichen Wandels“; Kat. Ausst. Salzburg 1988, S. 20; darin ein Abdruck von Dvořáks Text S. 29–32. Vgl. auch Lachnit 2005, S. 93–98.

Kunstwerke in ihrer Form bestimmt werden.¹⁵⁴ Die Kunstgeschichte sollte Worringer zufolge eine Geschichte des psychologischen Kunstbedürfnisses und damit eine Geschichte des menschlichen „Weltgefühls“ schreiben.¹⁵⁵ Seine Schriften – insbesondere seine Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* von 1908 und seine Abhandlung *Formprobleme der Gotik* von 1911 – waren bei den Künstlern und Theoretikern des Expressionismus höchst erfolgreich und wurden allseits diskutiert.¹⁵⁶ Auch Kokoschka waren diese neuen Gedanken mit Sicherheit vertraut, nachdem er sich bereits in seinen Wiener Studienjahren für Kunstgeschichte interessierte und den Austausch mit Kunsthistorikern pflegte. Später war er Karl Maria Swoboda, der ebenfalls in seinen Schriften die Auffassung von der Bedeutung des „Kunstwollens“ und seiner Gebundenheit an geistesgeschichtliche Entwicklungen vertritt, freundschaftlich verbunden. In seinem Aufsatz zum *Böhmischen Barock* bezieht Kokoschka sich explizit auf einen weiteren Wiener Kunsthistoriker, Oskar Pollak, einen Schüler Max Dvořáks, der als erster den böhmischen Barock als ein Produkt der verschiedenen kulturhistorischen Faktoren dargestellt habe.¹⁵⁷ Die Herangehensweise, die Kokoschka für sich beanspruchte, entspricht durchaus dem, was in der Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebhaft diskutiert wurde.

Wenn Kokoschka in seinem Aufsatz *Das Kreuz in Pompeji* von 1950,¹⁵⁸ verfasst nach einem Besuch Pompejis im Oktober desselben Jahres,¹⁵⁹ die in verschiedenen Phasen entstandenen dortigen Fresken als Ausdruck einer Entwicklung des

¹⁵⁴ Worringer 2007, S. 77–80. Der Begriff des „Kunstwollen“ stammt von dem Kunsthistoriker Alois Riegl. Er formulierte die These, dass das Kunstschaffen weniger durch materielle und technische Gegebenheiten oder durch künstlerische Fähigkeiten („Können“) bedingt sei, sondern durch ein künstlerisches Wollen, das wiederum von der jeweiligen Weltanschauung abhängig war; vgl. hierzu Reichenberger 2003; Lachnit 2005, S. 53–56.

¹⁵⁵ „Sie würde eine Geschichte des Weltgefühls sein [...]. Unter Weltgefühl verstehe ich den psychischen Zustand, in dem die Menschheit jeweilig sich dem Kosmos gegenüber, den Erscheinungen der Außenwelt gegenüber befindet.“ Dieser Zustand „findet seinen äußerlichen Niederschlag im Kunstwerk, nämlich im Stil desselben, dessen Eigenart eben die Eigenart der psychischen Bedürfnisse ist.“ Worringer 2007, S. 80; vgl. auch Worringer 1930, S. 10–11.

¹⁵⁶ Vgl. Bushart 1990, S. 18–52.

¹⁵⁷ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 113. Auch die Schriften anderer Kunsthistoriker des beginnenden 20. Jahrhunderts prägten Kokoschkas Umgang mit kunsthistorischen Themen. Am Beispiel seiner Ausführungen zum Barock hat Krapf-Weiler bereits auf seine Beeinflussung durch Vertreter der Wiener Kunstgeschichte hingewiesen; vgl. Krapf-Weiler 1987, S. 205–207.

¹⁵⁸ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 37–58.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 330; vgl. die Einträge in Oldas Agenda von 1950, in dem für den 29. Oktober ausdrücklich ein Besuch der Villa dei Misteri notiert ist; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

damaligen Weltbildes interpretiert, so fühlt man sich an die Schriften Worringers oder Dvořáks erinnert. Von der Lebenszugewandtheit der frühen Fresken konstatiert Kokoschka in den späteren Malereien einen Wandel zu einer mystischen, vom Gedanken der Transzendenz geprägten Einstellung zum Leben und zur Welt, einen „Wandel von einer erfahrungsgemäss im Diesseits erlebten Welt zu einem metaphysischen Weltbild“, den er als das „Ende der Weltanschauung der Antike“ deutet.¹⁶⁰ Die Auffassung, dass die Menschen in der griechischen Antike in Harmonie mit den Erscheinungen der äußeren Welt lebten, findet sich schon bei Worringer in seiner Vorstellung vom „klassischen Menschen“.¹⁶¹ Kokoschka verwendet hier auch explizit den Begriff „Kunstwollen“. So begegne man bei einem Vergleich der späten pompejianischen Fresken mit der Malerei Hieronymus Boschs einem „verwandten Kunstwollen in einer uns näher gelegenen Zeit“.¹⁶² Die Verwandtschaft sieht Kokoschka darin, dass auch bei Bosch die künstlerische Sprache Ausdruck eines von metaphysischen Ideen beherrschten Weltbildes ist. Boschs Kunst sei vom Geist der mittelalterlichen Theologie geprägt, in der die Transzendenz der menschlichen Seele eine zentrale Rolle spiele.¹⁶³ Hier liegt ein weiterer Gedanke vor, den ursprünglich Wilhelm Worringer in den kunsttheoretischen Diskurs eingeführt hat, nämlich dass ein ähnlich geartetes „Kunstwollen“ nicht an eine Epoche gebunden sei, sondern in unterschiedlichen Zeiten oder Regionen hervortreten könne, weil es einer verwandten Weltsicht entspringe.¹⁶⁴ So wie Worringer das „gotische Kunstwollen“ zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich stark hervorbrechen sieht,¹⁶⁵ zieht Kokoschka in der Kunstgeschichte bisweilen erstaunliche Parallelen. So sieht er beispielsweise den „Expressionismus“ als ein Phänomen, das von der vormittelalterlichen über die barocke Kunst mit zwischenzeitlichen Unterbrechungen bis ins 20. Jahrhundert reiche: „Expressionismus kann als lebende Tradition in Nord- und Mitteleuropa zurückgeführt werden auf das

¹⁶⁰ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 49.

¹⁶¹ Vgl. Worringer 1930, S. 19–23; vgl. Bushart 1990, S. 27.

¹⁶² Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 52.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 52–56.

¹⁶⁴ Vgl. Worringer 1930, S. 27–29, 73–80.

¹⁶⁵ Bei Worringer ist diese Vorstellung des „gotischen Menschen“ in seinen 1911 publizierten *Formproblemen der Gotik* allerdings rassistisch gebunden (vgl. Worringer 1930, S. 126). Karl Scheffler hat in seiner Publikation *Der Geist der Gotik* von 1917 Worringers überzeitlichen Gotikbegriff weiter ausgedehnt. Er ist für ihn als „Antithese zur klassischen Kunst“ und basierend auf dem „Willen zum Ausdruck“ nicht an die germanische Rasse gebunden und lässt sich somit noch häufiger in der Kunstgeschichte feststellen (vgl. Bushart 1990, S. 129–134).

nordische Flechtornament, auf frühchristliche Kunst in den byzantinischen Klöstern der Slawen, auf ottonischen Buchschmuck, auf die romanische und gotische religiöse Kunst, auf Grünewald, Hieronymus Bosch, Brueghel, die Volksdrucke, und endlich, besonders im Kulturbezirk des alten Österreichs, auf die Barockkunst. Die deutsche Tradition war oft unterbrochen [...]. Fast verschüttet wurde sie aber in der Zeit der Industrialisierung Deutschlands. Deutschland hatte es seinen modernen Künstlern zu verdanken, daß die Kultur dort nicht vom Volke vergessen wurde.“¹⁶⁶ Diesen Gedanken hatten die Wortführer des Expressionismus schon früh formuliert. Ihre Theorie war, dass das „Expressionistische“ zu allen Zeiten und an verschiedenen Orten von Künstlern erstrebt wurde. In exemplarischer Weise fanden sie dies unter anderem in der Malerei Matthias Grünewalds verkörpert.¹⁶⁷ Wie bereits erwähnt wurde, spricht auch Kokoschka in seinem Aufsatz zum *Böhmischen Barock* vom „Expressionismus“ der barocken Kunst¹⁶⁸ und El Greco bezeichnet er ebenso als einen expressionistischen Maler wie Edvard Munch.¹⁶⁹

In anderen Schriften Kokoschkas kommt ebenfalls die Frage nach dem „Weltbild“, das sich in den Kunstwerken niederschlägt, zum Tragen. So interpretiert er in seinem Aufsatz zur altdeutschen Malerei die mittelalterliche Kunst als ein Produkt der religiösen Verankerung des mittelalterlichen Menschen.¹⁷⁰ In der Renaissance sei das Weltbild dagegen einer zunehmenden Verwissenschaftlichung unterlegen, einem Anspruch auf rationale Erklärbarkeit, die laut Kokoschka zur Verunsicherung der Menschen führte: „Die Vereinsamung des Ich, die Weltflucht aus einer Wirklichkeit, an die zu glauben man zu skeptisch geworden war, kündigt sich als Einsturz der Weltordnung mit der Renaissance an. Tiefe Melancholie spricht aus den Bildnissen der Zeitgenossen der Dürer, Holbein, Cranach [...].“¹⁷¹ Die neuen Darstellungsprinzipien in der Malerei der Renaissance fasst Kokoschka ebenfalls als

¹⁶⁶ Oskar Kokoschka: „Zu einer Ausstellung – Zum Expressionismus – 1944“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 4, S. 273–278, hier S. 275.

¹⁶⁷ Vgl. Schulze 1991, S. 31–32.

¹⁶⁸ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 115.

¹⁶⁹ Zu El Greco vgl. den Brief von Kokoschka an Stanislaw Kania vom 24. November 1949; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 45 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 236–239. Zu Munch vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 175.

¹⁷⁰ Im Mittelalter herrschte ihm zufolge „eine Ordnung der Welt, in welcher die Gotteskindschaft beseligt empfunden wird [...]. Mit andachtsvollem Staunen steht der Gläubige in seiner Welt, von der ihm die Sinne melden und der Verstand bestätigt, dass sie Wirklichkeit ist.“ Der mittelalterliche Mensch begreife Gott in den Wundern der Welt. Vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 56–66.

¹⁷¹ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 69–70. Vgl. hierzu auch Kapitel III.1, S. 152–156.

Ergebnis dieser neuen Einstellung zur Welt auf. Die Werke Arcimboldos deutet er als Produkte des neuen Weltbildes des 16. Jahrhunderts. Seine Kunst sei „antimagisch, frei von allem Aberglauben“, gegenwartsbezogen und materialistisch, wie es der Einstellung des Menschen zur Welt in der Renaissance entspreche.¹⁷² Die neuen perspektivischen Methoden sind ihm zufolge Ausdruck des Wunsches, den Darstellungen religiöser Begebenheiten eine „rationale, besser: materialistische Glaubwürdigkeit“ zu verleihen. Durch die Zentralperspektive werde die räumliche Dimension der Welt rein theoretisch, rein geometrisch erschlossen, statt auf der eigenen Wahrnehmung basierend. Kokoschka hält dies für eine Flucht aus der Wirklichkeit und für eine Einschränkung der menschlichen Sicht auf die Welt.¹⁷³ Er propagiert dagegen eine „freie Perspektive“ mit größtmöglicher Räumlichkeit, die dem menschlichen Blick mit zwei Augen am ehesten gerecht werde, wie er in Briefen an verschiedene Adressaten ausführt.¹⁷⁴

In seinem Aufsatz zum *Böhmischen Barock* geht es Kokoschka um die Darstellung der Barockkunst als Resultat von Faktoren wie „Umwelt, geographische Lage, politisches Klima, geistige Spannungen“.¹⁷⁵ Aufgrund von Überlegungen zur geistig-religiösen Entwicklung dieser Periode versucht er eine Erklärung für ihren großen künstlerischen Reichtum zu finden. Dabei nennt er die fruchtbare Durchmischung verschiedener Völker und Kulturen zu dieser Zeit in Böhmen als einen wesentlichen Aspekt. Gleichzeitig verkörpert die Barockkunst für ihn eine „neue Weltanschauung“. Er bewertet sie als Ausdruck einer neuen Auffassung von der Stellung des Menschen in der Welt, von der Beziehung der Menschenseele zur Ewigkeit.¹⁷⁶ Kokoschka macht dies auch an einer neuen Ausrichtung des Katholizismus fest, der nach den Wirren von Reformation und Gegenreformation und durch Aufnahme

¹⁷² Oskar Kokoschka: „Giuseppe Arcimboldi“, 1951, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 93–108, hier S. 105.

¹⁷³ „Dank ihr [der Renaissance-Perspektive] vermag der Gebildete heute nur mit einem Auge zu sehen, wenn man so sagen darf. Sein Weltbild ist identisch mit der Photographie, die die Linse erzeugt. Weil der Gebildete dieses Weltbild untrüglich für das wahre und einzig mögliche hält, versteht er auch nicht leicht die durch die Kunst des Mittelalters vermittelte Botschaft zu lesen, deren Perspektiven über seinen Horizont gehen.“ Oskar Kokoschka: „Altdeutsche Malerei. Rückblick auf die Schaffhauser Ausstellung“, 1947, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 70.

¹⁷⁴ Vgl. u. a. Kokoschka an Hans Maria Wingler am 20. Dezember 1950; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka, Zuw. 2000, Teilnachl. H. M. Wingler; Kokoschka an Jan Tomes am 1. Oktober 1970; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 225–226. Vgl. auch seine Äußerungen im Interview mit Nicole Milhaud von 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 5. Entretien.

¹⁷⁵ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 113.

¹⁷⁶ Ebd., S. 114–115.

der Ideen des Humanismus „zu seiner ursprünglichen Mission einer Volksreligion zurück“ gefunden habe und von einer neuen Menschlichkeit geprägt gewesen sei. Dank dieser neuen „Weltanschauung“ seien die katholischen Gotteshäuser zu kulturellen Zentren für das Volk geworden, in denen eine neue künstlerische Energie entstand. Die Barockkirche sei damit zu einem künstlerischen Zeugnis des Zusammenwirkens von Künstlern und Handwerkern unterschiedlichster kultureller Herkunft geworden.¹⁷⁷

Kokoschkas „Humanismus“ in der Kunstbetrachtung

Kokoschka wird oft mit dem Begriff des Humanismus in Verbindung gebracht, und zwar in verschiedener Hinsicht. Zu nennen sind zum einen sein humanitäres Engagement in Form von finanzieller Unterstützung oder Aufrufen zu Hilfsprojekten gerade in der unmittelbaren Nachkriegszeit, zum anderen seine Auffassung vom „Menschen als Maß aller Dinge“ im Sinne der griechischen Antike,¹⁷⁸ seine Bewunderung für den tschechischen Humanisten und Pädagogen des 17. Jahrhunderts, Jan Amos Comenius¹⁷⁹, und in gewisser Weise auch sein bewusstes Festhalten am Gegenstand in seiner Malerei, im Unterschied zur gegenstandslosen Kunst, die er als unmenschlich empfand.¹⁸⁰

Für Kokoschka war eines der hauptsächlichen Kriterien, warum er bestimmte Kunstwerke schätzte, die darin enthaltene menschliche Aussage. Dies wird in seinen Äußerungen zu Altdorfer oder Michelangelo deutlich, in deren Werken er diese wesentliche Qualität fand, und besonders in seiner Rede zu Rembrandt bringt er es auf den Punkt.¹⁸¹ Kokoschka propagierte eine menschliche Kunst. Damit war

¹⁷⁷ Ebd., S. 118–119.

¹⁷⁸ Vgl. u. a. Oskar Kokoschka: „Bekenntnis zu Hellas“, 1961/1966/1967, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 307–312, hier S. 311.

¹⁷⁹ In seinem Aufsatz „Zur ‚Via Lucis‘ des Comenius“ von 1934 (Kokoschka, *Schriften*, Bd. 4, S. 75–82) beruft sich Kokoschka auf Comenius' Ideen zu einer „Erziehung zur Humanität“. Vgl. zur Bedeutung des Comenius für Kokoschka u. a. Christiane Heuwinkel: „Die sichtbare Welt. Oskar Kokoschka und Jan Amos Comenius“, in: Kat. Ausst. Bielefeld 1994, S. 91–98; Heinz Spielmann: „Kokoschkas ‚Comenius‘“, in: Ausst. Hamburg 1986, S. 25–32.

¹⁸⁰ Hier ist „Humanismus“ wörtlich als Festhalten am Menschen in der Kunst zu verstehen. Régine Bonnefoit beleuchtet in ihrem Aufsatz „Der Mensch ist das Maß aller Dinge – Oskar Kokoschkas ‚Humanismus‘ auf dem Prüfstand“ (Bonnefoit 2007) die verschiedenen Aspekte von Kokoschkas Humanismus und stellt sie in einen historischen Kontext.

¹⁸¹ „Es ist der Mensch, der aus diesen Bildern herausieht; es ist nicht der Typus, ein Heros, oder eine idealisierte Figur... es ist immer der Mensch.“ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 111.

die Forderung nach einem Menschenbild verbunden, das von der Seele und Würde des Menschen durchdrungen sei. Ein solches sah er in den Werken der Vergangenheit verwirklicht, sowohl in Porträts als auch in religiösen Darstellungen beispielsweise des leidenden Christus, in denen die menschliche Regung des Mitleidens die Vorstellung vom Menschensohn prägte. Auch Rembrandts Porträts seien noch von diesem Geist durchdrungen.¹⁸² In seinem in der Nachkriegszeit entstandenen Aufsatz zur Porträtmalerei nennt er mehrere Beispiele aus der Vergangenheit. In der gegenwärtigen Zeit jedoch, der er jegliche Menschlichkeit absprach, scheinen ihm Porträts zu einer schwierigen Aufgabe geworden zu sein: „Modern portrait painting has become a difficult task – since the artist who tries to make people see the human being invisible in the present man, is apt to make a fool of himself.“¹⁸³

Ein weiteres Kriterium für eine menschliche Kunst war für Kokoschka die Forderung, dass ein überzeugendes Kunstwerk stets die Qualität eines persönlichen Erlebnisses in sich tragen müsse. Das heißt, dass der Künstler als Individuum, der die Welt aus seiner persönlichen Perspektive erlebt, dieses Erlebnis in ein Kunstwerk umsetzt und ihm Gestalt gibt. In einem Gespräch mit Ludwig Goldscheider erklärte er: „Ein Bild muß von einem Phänomen herkommen, das mich erstaunt hat, mich erschreckt hat, mir die Augen aufgerissen hat, die ich offen halten muß, um der Erscheinung Herr zu werden.“¹⁸⁴ Bestimmend für das Kunstwerk ist also der „Mensch als Maß aller Dinge“. Insofern ging es Kokoschka in der Kunst nicht um eine naturalistische Wiedergabe der äußeren Welt, sondern um die individuelle Vision des Künstlers, die sich in seinem Werk niederschlägt. Der Künstler muss in seinem Werk etwas neu erfinden und zum Leben erwecken.¹⁸⁵ Den persönlichen Blick des Künstlers auf die Welt bezeichnete Kokoschka in seinem Gespräch mit Goldscheider als die „vierte Dimension“ in der Malerei: „Die vierte Dimension ist

¹⁸² Oskar Kokoschka: „The Portrait in the Past and Present“, 1945, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 145–149, hier S. 148.

¹⁸³ Ebd., S. 147.

¹⁸⁴ Goldscheider 1963, S. 9.

¹⁸⁵ In seinem Text „Wie ich mich sehe“ von 1936 schreibt er: „Was ich ein Kunstwerk nenne? Ein Kunstwerk ist kein Wertobjekt im Börsensinn, sondern der schüchterne Versuch eines Mannes, das Wunderwerk nachzuahmen, dessen jedes junge Mädchen aus dem Volke jederzeit fähig ist: aus dem Nichts ein Leben zu zaubern. Nur die Frauen und die Künstler haben deshalb Achtung vor dem Leben, während der Teil der Gesellschaft, der den Frauen mit dem Stimmrecht das gesellschaftliche Mitbestimmungsrecht und dem Künstler das Existenzrecht verweigert, also [...] die sogenannte ‚Gesellschaft‘, an der Nichtachtung des Lebens, an der Drosselung der Humanität, indirekt oder direkt an Kriegen Interesse nimmt.“ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 255.

eine Projektion von mir selber. Es gibt eine große Welt, von der weiß ich eigentlich nichts. Und es gibt eine kleine Welt, meine Welt. Die ist eine Projektion von mir, die vierte Dimension. Die übrigen drei Dimensionen sind auf den Blick beider Augen basiert (nicht nur eines Auges); die vierte Dimension ist auf das Wesen des Sehens basiert, das kreativ ist.“¹⁸⁶

Früh bereits in seinen ersten Texten, die in der Ausgabe seiner Schriften unter dem Titel *Vom Bewusstsein der Gesichte* zusammengefasst sind,¹⁸⁷ benennt Kokoschka die individuelle Vision, sein persönliches „Bewusstsein“ als Grundlage seiner Kunst: „Bewußtsein! So daß ich darzustellen imstande bin, wie sich alles begab; von dem, was ich sah.“¹⁸⁸ Die Grundidee dieser frühen Äußerungen ist folgende: Die „Gesichte“, das heißt die gesehenen Eindrücke, die der Künstler wahrnimmt und als seine persönliche Vision erlebt, nimmt er in sein Bewusstsein auf, verarbeitet sie und erfindet sie schöpferisch neu im Kunstwerk. „Und daß Erfindung nichts mehr und nichts weniger ist als Erleben, wo allen und allem, was daran Anteil nimmt, ein bestimmender Einfluß gegeben ward.“¹⁸⁹ So formuliert Kokoschka bereits sehr früh eine Grundaussage seiner Kunstauffassung, die auch spätere Texte beherrscht. Der Gedanke vom individuellen Erlebnis als Ausgangspunkt künstlerischer Arbeit verband Kokoschka zu diesem Zeitpunkt mit seinen Zeitgenossen. Gegenüber der vorherrschenden Tendenz der Naturnachahmung in der Kunst der vorangegangenen Jahrhunderte wollten die Expressionisten „innere, seelische oder geistige Inhalte“ in ihrer Kunst thematisieren. Basierend auf den Thesen vom „Kunstwollen“ einer Zeit rechtfertigten sie ihre Abkehr vom Naturalismus durch die Weltanschauung ihrer Zeit. Sie erblickten in ihrer Kunst „eine Entsprechung zum modernen Zeitempfinden, das, der Naturwissenschaften überdrüssig, Wahrheiten jenseits der wissenschaftlich faßbaren Welt sucht.“¹⁹⁰

Während Künstlern wie Kandinsky diese Argumentation als Ausgangspunkt für ihre Entwicklung zur Abstraktion diene, blieb Kokoschka jedoch immer der figürlichen Darstellung verpflichtet und wurde zu einem vehementen Gegner der gegen-

¹⁸⁶ Goldscheider 1963, S. 7.

¹⁸⁷ Oskar Kokoschka: „Vom Bewusstsein der Gesichte. Vortrag“, 1912, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 9–12; ders.: „Vom Bewusstsein der Gesichte. Aufsatz“, 1917, in: ebd., S. 13–18.

¹⁸⁸ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 14.

¹⁸⁹ Ebd., S. 18.

¹⁹⁰ Bushart 1990, S. 60–67.

standslosen Kunst. Worringer hatte in seiner Dissertation zwischen „Abstraktionsdrang“ und „Einfühlungsdrang“ als gegensätzlichen Polen des Kunstwollens unterschieden. Während „Einfühlung“ die klassische Kunst der Antike bestimmte, sah er ein abstraktes Kunstwollen in historischen Perioden, in denen die Menschheit von Unsicherheit gegenüber der Natur geprägt war. Reine Naturnachahmung stand für ihn außerhalb dieser beiden Pole und er verstand darunter keine künstlerische Äußerung. Die Expressionisten nahmen Worringers Thesen als Rechtfertigung für abstrakte Tendenzen und lehnten die „klassische Kunst“ als materialistisch und phantasielos ab. In dieser Auffassung ging die expressionistische Theorie allerdings weit über die Thesen Worringers hinaus, der unter der klassischen Kunst durchaus keine reine Naturnachahmung verstand.¹⁹¹ Für Kokoschka nun war Kunst das Ergebnis von schauendem Erleben, und dieses empfand er als wesentliches Merkmal des Menschseins.¹⁹² In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Ernst Gombrich über Kokoschka sagt, dass dieser, vor die Wahl zwischen „Abstraktion“ und „Einfühlung“ gestellt, sich für den Weg der Einfühlung entscheiden musste.¹⁹³ Er lehnte zwar die bloße Naturnachahmung und die festgefahrenen Regeln der akademischen Kunst ab, aber die schöpferische Einfühlung in die Natur, wie sie das Ideal der von der Antike geprägten klassischen Kunst bildete, war für ihn Grundlage einer menschlichen Kunst. Insofern musste er die ungegenständliche Kunst als antihumanistisch auffassen.¹⁹⁴

In seinen Gedanken über die Kunst Vincent van Goghs¹⁹⁵ verknüpft Kokoschka den Aspekt des persönlichen Erlebnisses mit dem oben behandelten Gedanken der Kunst als Zeugnis ihrer Zeit. Van Goghs Bildern gelinge es zu bewegen und zu verunsichern, weil sie vom persönlichen Erlebnis des Künstlers in einer Zeit des Umbruchs zeugten. Unter seinem Pinsel erhielten alle alltäglichen Gegenstände,

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 72–73.

¹⁹² Diese Einstellung brachte er mit den Lehren des tschechischen Humanisten Jan Amos Comenius in Verbindung, dessen *Orbis Pictus* er laut eigener Aussage als erstes Buch von seinem Vater als Geschenk erhalten hatte und das ihn mit seiner auf Bildern basierenden Vermittlung von Wissen nachhaltig prägte. Spielmann schreibt: „Das Verständnis der Welt aus der Anschauung und aus dem Erlebnis – die Grundlage für Kokoschkas gemaltes, gezeichnetes und geschriebenes Werk – stützt sich in ihrer ersten, bewußten Äußerung wahrscheinlich auf die Erinnerung an dieses Buch.“ Heinz Spielmann: „Kokoschkas ‚Comenius‘“, in: Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 25–32, hier S. 25.

¹⁹³ Kat. Ausst. London 1976, S. 6.

¹⁹⁴ Vgl. Bonnefoit 2007, S. 610–611.

¹⁹⁵ „Van Gogh’s Influence on Modern Painting“, 1953, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 150–154.

Pflanzen und Menschen eine besondere Spannung. Auf diese Weise visualisiere er seine persönliche Reaktion auf die Technisierung der Welt, in der der Mensch in die Selbstzerstörung getrieben werde.¹⁹⁶ Diese Interpretation Kokoschkas hängt sicher damit zusammen, dass er seine Vision einer dem Untergang zustrebenden Menschheit im 20. Jahrhundert auf die von einer ähnlichen Untergangsstimmung geprägte Epoche des Fin-de-siècle projiziert. Anders als die gegenstandslosen Künstler der Gegenwart, denen Kokoschka Weltflucht vorwarf, weil sie den Menschen aus ihrer Kunst verbannt hätten, habe sich van Gogh mit der Realität seiner Zeit, so unerfreulich sie für ihn war, künstlerisch auseinandergesetzt.¹⁹⁷ Dies ist auch der Grund seiner Wertschätzung für Edvard Munch, der ebenfalls in seinen Bildern das lebendige Erlebnis, sein bewusstes Wahrnehmen der Welt und des Menschen verarbeitet habe.¹⁹⁸ Im von Unsicherheit und Ängsten geprägten Fin-de-siècle habe er sich ein offenes Auge für die Phänomene seiner Zeit bewahrt und in seinem Werk diese von Lebensangst geprägte Endzeitstimmung umgesetzt: „Edvard Munchs tiefer schürfendem Blick war es gegeben, im scheinbar opportunistischen Fortschritt die panische Weltangst zu diagnostizieren.“¹⁹⁹ Gleiches nahm er auch für sich selbst in Anspruch, der sich als einziger Maler der Gegenwart nicht in die Ungegenständlichkeit flüchte, sondern sich als Künstler den Fragen seiner Zeit stelle. Kokoschkas Sicht auf die Kunst als eine Umsetzung des persönlichen Erlebens der Welt, wodurch die Werke zu Zeugen des jeweiligen Zeitgeistes wurden, führte dazu, dass er Gemeinsamkeiten zwischen zeitlich weit entfernten Künstlern fand. So konnte er van Gogh mit Hieronymus Bosch in Parallele setzen, in dem Sinne, dass beide in Zeiten der gesellschaftlichen Verunsicherung und des Umbruchs in ihren Bildern, statt sich auf die Darstellung einer heilen Welt im Jenseits zu verlegen, gerade diese Verunsicherung zum Thema machten und formal oder inhaltlich in ihren Bildern zum Ausdruck brachten.²⁰⁰

¹⁹⁶ Ebd., S. 152.

¹⁹⁷ Ebd., S. 153–154.

¹⁹⁸ Oskar Kokoschka: „Der Expressionismus Edvard Munchs“, 1953, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 162–180, hier S. 176–178.

¹⁹⁹ Ebd., S. 168.

²⁰⁰ Oskar Kokoschka: „Van Gogh’s Influence on Modern Painting“, 1953, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 150–154, hier S. 152: „Like the daemonic world of another Dutch painter, Hieronymus Bosch, whose work revealed the hellish estrangement of man, so Van Gogh’s world is no longer lulling society into security.“

Bild versus Sprache

Ein weiterer wichtiger Punkt in Kokoschkas Kunstverständnis war seine Auffassung von der Kraft der Bilder als Mittel der menschlichen Kommunikation. In diesem Sinne spricht er in seinem Aufsatz über *Franz Anton Maulbertsch* davon, dass für ihn an einem Kunstwerk nicht in erster Linie die malerische Qualität oder die technische Vollendung zähle, sondern die kommunikative Qualität eines Werks als „Bildsprache“, die die Geschichte vom Menschen erzähle.²⁰¹ Er maß Bildern eine weitaus größere und direktere Aussagekraft bei als der geschriebenen Sprache und propagierte eine Schulbildung durch Bilder statt durch Sprache, wobei er sich auf das Vorbild des Pädagogen Jan Amos Comenius berief.²⁰²

Bereits in seinem Aufsatz von 1917 spricht Kokoschka von Comenius' enzyklopädischem Lehrbuch *Orbis Pictus*, das ganz aus Bildern besteht und das der Künstler gern als Grundlage der Kindererziehung sähe, weil es „von den ersten Eindrücken an das Bewußtsein zu einer Anschauung auf den Sinn der Welt hinweist; so daß der nicht im Buche [...] erstickt, sondern, wie Liebe, fortan lebendig in der Brust herumgetragen wird.“²⁰³ Kokoschka unterschied zwischen lebendiger, entwicklungsfähiger Anschauung und starrer, unbeweglicher Sprache, wie sie im Buch festgehalten sei. Dieser Gegenüberstellung widmete er 1946 einen ganzen Vortrag unter dem Titel *Bild, Sprache und Schrift*, von dem es unterschiedliche Manuskriptfassungen gibt, der jedoch erst 1956 zum ersten Mal in einer Ausgabe ausgewählter Schriften Kokoschkas gedruckt wurde.²⁰⁴ Zunächst ausgehend vom Gedanken bewussten Wahrnehmens, wie er ihn bereits früher in seinen Texten *Vom Bewusstsein der Gesichte* formulierte, kommt er darin zu einer Gegenüberstellung des bewussten Sehens und eigenen Erlebens als wesentlicher Grundlage des Menschseins und der Schriftsprache als einer festgelegten Gruppe von Symbolen zur Vermittlung von

²⁰¹ Oskar Kokoschka: „Franz Anton Maulbertsch“, 1960, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 133–140, hier S. 134.

²⁰² Auch Comenius propagierte in seiner Pädagogik einen Unterricht, der zunächst über die Sinneswahrnehmung stattfinden und die Erziehung zur Menschlichkeit zum Ziel haben sollte; vgl. Barbara Wally: „Schule des Sehens – Schule des Lebens. Comenius, Kokoschka und seine Schüler“, in: Wally 1993, S. 161–173; Bonnefoit 2007, S. 604–611.

²⁰³ Oskar Kokoschka: „Vom Bewusstsein der Gesichte. Aufsatz“, 1917, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 13–18, hier S. 13.

²⁰⁴ Winkler (Kokoschka Schriften) 1956, S. 362–378. Erneut abgedruckt in Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 19–33.

Information. Die Schriftsprache empfindet er als statisch, sie trage individuellen Sichtweisen und der Zeitgebundenheit bestimmter Begriffe nicht Rechnung. Dadurch berge sie die „Gefahr einer Petrifizierung, Versteinerung des gesellschaftlichen Ideengutes“. ²⁰⁵ Kokoschka war der Überzeugung, dass durch die Fixierung der Schriftsprache eine Entwicklung in der Wahrnehmung der Welt durch den Menschen verhindert werde. Während bei einer auf individueller Anschauung basierenden Weltsicht Begrifflichkeiten immer in Bewegung seien, finde seit dem 19. Jahrhundert durch die Einführung der Volksschule eine auf der Schriftsprache basierende Indoktrinierung statt. ²⁰⁶ Eigenes Erleben, das zu einer neuen Deutung von Begriffen führe, werde ausgeschaltet und damit das Denken kontrolliert. Nur Kinder seien noch in der Lage, richtig zu „sehen“ im Sinne von individuellen Eindrücken, die sie ihr eigenes persönliches Weltbild erfinden lassen. Der Erwachsene dagegen sehe nur noch rein mechanisch, „auf die physische Tätigkeit der Retina beschränkt“, da „ihm die spontane Einbildungskraft verloren“ sei. ²⁰⁷ Die Quelle dieser Ansichten könnten die Gedanken des Psychologen Heinz Werner sein, der 1926 in seiner *Einführung in die Entwicklungspsychologie* die Unterschiede zwischen der kindlichen Wahrnehmung und der des Erwachsenen herausarbeitete. Bei Kindern ist das Sehen ihm zufolge „affektiv“ geprägt, sie deuten in die Dinge Stimmungen oder Gesichter hinein, verknüpfen das Wahrgenommene also mit der eigenen Vorstellungswelt, während der „Kulturmensch“ diese Fähigkeit verloren habe und nur die sachliche Beschaffenheit der Dinge erfasse. Eine Ausnahme bilden sogenannte „Ausdrucksmenschen“, die sich die Fähigkeit zum ursprünglichen Erleben der Welt erhalten haben und zu denen Werner insbesondere die

²⁰⁵ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 21–23.

²⁰⁶ Kokoschkas kritische Einstellung zu Sprache und schulischer Bildung kommt unter anderem auch in seinem Aufsatz „Totem und Tabu“ von 1933 zum Ausdruck; Kokoschka, *Schriften*, Bd. 4, S. 43–66.

²⁰⁷ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 29–31. Auch in seinem Aufsatz zur altdeutschen Malerei kommt er auf diese Thematik zu sprechen. Die rein durch das Buch vermittelte Bildung bilde eine abstrakte Denkweise aus, während die Fähigkeit zum Erleben, zur Vielfalt der sinnlichen Anschauung und Erfahrung verloren gehe. Die Augen der Kinder werden zum rein optischen Sehinstrument ausgebildet, ohne psychologische Anteilnahme an dem Gesehenen. Die falsche Erziehung führe zu einer „partiellen psychischen Erblindung“, zu einem „Verlust der spontanen Erlebnisfähigkeit“, an deren Stelle „diese messbare, errechenbare, logisch erfassbare Oberflächenwelt“ trete, „welche in der Durchgangphase der mechanistischen Zivilisation uns als die einzig mögliche Wirklichkeit gilt.“ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 67–68. In gleicher Richtung äußert er sich auch im Zusammenhang mit seiner Salzburger „Schule des Sehens“; Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 231.

Künstler zählt.²⁰⁸ Auch den Naturvölkern sei noch diese ursprüngliche Form der Betrachtung eigen, „bei der die Dinge nicht bloß ihren objektiven Gegebenheiten nach, sondern vielmehr durch subjektive, affektive Schau bestimmt und gestaltet werden.“²⁰⁹

Ablehnung der gegenstandslosen Kunst

Kokoschkas Ablehnung der gegenstandslosen Kunst kommt in zahllosen schriftlichen und mündlichen Äußerungen zum Ausdruck. In den unterschiedlichsten Zusammenhängen kam er unausweichlich auf dieses ihn beherrschende Thema zu sprechen. Manche seiner Schriften zur Kunst, wie *Das unwandelbare Auge* von 1957 widmen sich fast ausschließlich dieser Thematik, die in engem Zusammenhang mit seinen Gedanken zu einer menschlichen Kunst und zur Bedeutung des „Sehens“ steht. Ein Hauptgrund für die Entwicklung zur Abstraktion war seiner Ansicht nach die „Einführung der allgemeinen Schulpflicht in den zivilisierten Staaten“, deren „Unterricht, der nur ein abstrakt bleibendes Bildungsgut vermittelt, Erlebnis aus zweiter Hand“, also nicht auf unmittelbarer Anschauung beruhte. Dadurch hätten die Menschen die Fähigkeit zum richtigen Sehen, zum sehenden Erlebnis verloren. Damit einhergehend habe eine zunehmende „Abwertung der Achtung vor dem Menschenleben“ stattgefunden, ein Verlust von Humanismus, der sich auch in der Kunst niederschläge.²¹⁰

Wie bereits ausgeführt wurde, war für Kokoschka das menschliche Seherlebnis notwendige Grundlage des künstlerischen Schaffens. In der Abwendung vom Gegenstand lag für ihn eine Abwendung von der Welt. Der abstrakte Maler „erwartet die Inspiration weder von seinem Bewußtwerden des Ich noch von der Sinnwahrnehmung dinglicher Wirklichkeit“, sein Schaffen sei „eine Manifestation seines Unterbewußtseins“.²¹¹ Während Kokoschka in frühen Schriften mit der Beschwö-

²⁰⁸ Vgl. Werner 1926, S. 45–55; vgl. auch S. 98–104.

²⁰⁹ Ebd., S. 48. Bei dieser Gleichsetzung der Sehweise von Kindern und Naturvölkern handelt es sich um eine verbreitete Auffassung der Expressionisten, die auch im Almanach des Blauen Reiters von 1912 ihren Ausdruck findet, wo die Kunst aus ethnographischen Sammlungen mit Kinderzeichnungen in Parallele erscheint.

²¹⁰ Oskar Kokoschka: „Das unwandelbare Auge“, 1957, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 205–210, hier S. 209.

²¹¹ Oskar Kokoschka: „Das Auge des Darius“, 1956, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 85–92, hier S. 86.

rung der „Gesichte“ als Grundlage der Kunst mit Zeitgenossen wie Kandinsky übereinstimmte, brachte er der weiteren Entwicklung zu einer Kunst, die jene inneren Visionen in abstrakter Form gestaltete, heftige Ablehnung entgegen.²¹² Er schlug sich auf die Seite des Gegenständlichen, des „Klassischen“, auf die Seite der „Einfühlung“ nach Worringer. In der abstrakten Kunst sah Kokoschka den rein formalen Ausdruck einer privaten Gefühlswelt, die gänzlich entkoppelt von der Sinneserfahrung von Zeit und Raum sei. Er warf den Künstlern eine Flucht vor der Realität in eine ideale Welt vor.²¹³ So habe Kandinsky „sein Auge auf das Innenleben“ gerichtet, sein „Programm opfert die Fähigkeit zum bewußten Sehen als ein in uns lebendes Erbgut der Vergangenheit [...]“.²¹⁴ Dagegen empfand Kokoschka es geradezu als eine Pflicht jedes Künstlers, sich mit der Realität seiner Zeit auseinander zu setzen, wie er es bei van Gogh oder Munch verwirklicht fand. Nur in diesem Sinne konnte für ihn die Kunst eine die Menschen betreffende Aussage machen und eine über sich selbst hinausweisende Bedeutung haben.

Gleichzeitig sah Kokoschka jedoch in der abstrakten Kunst den Spiegel der gegenwärtigen Weltanschauung. „Die heutige Kunst, in der die Darstellung des Menschlichen eliminiert ist, zieht wahrheitsgemäß das optische Fazit aus einer gesellschaftlichen Situation, in welcher das Jenseits zur einzigen Ausflucht wird.“²¹⁵ Die Kunst war für ihn Ausdruck ihrer von einer materialistischen Grundeinstellung geprägten Zeit. „In einer Zeit wenn die Vorstellung eines Weltbildes zu kurz kam über einer andersgerichteten Einstellung des Geistes, (die rein mathematische, physikalische, materialistische) mögen Kandinsky und Klee zum Beispiel Recht behalten, die in ihren Schriften behaupten der Photographische Apparat vermöge

²¹² In späteren Jahren, als Kokoschka sich in seiner Kunstauffassung zunehmend durch die gegenstandslose Kunst an den Rand gedrängt sah, änderte sich der Tenor seiner Äußerungen. Aus den „Gesichten“, die noch als innere Erlebnisse, als Visionen aufgefasst werden konnten, wurde das „Sehen“ als Grundlage künstlerischen Schaffens. So schreibt er beispielsweise in den sechziger Jahren über seinen frühen Mentor Adolf Loos, dass dieser ihm folgende Grundeinstellung zum Leben und zur Kunst vermittelt habe: „Er lehrte mich sehen zu lernen, mit eigenen Augen sich ein Bild vom Leben zu machen, die Malerei als eine Art Tagebuch des Erlebten aufzufassen, und so meine zukünftige Einstellung zur Welt zu gestalten.“ Oskar Kokoschka: „Zum Gedächtnis von Adolf Loos“, 1933–1964, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 181–196, hier S. 182.

²¹³ Vgl. Oskar Kokoschka: „Der Expressionismus Edvard Munchs“, 1953, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 162–180, hier S. 163–164 und 171–173.

²¹⁴ Ebd., S. 173–174.

²¹⁵ Oskar Kokoschka: „Das Kreuz in Pompeji“, 1950, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 37–58, hier S. 51. Hier spielt erneut die Theorie Worringers eine Rolle, dem zufolge die Tendenz zur Abstraktion in vom Gefühl der Unsicherheit beherrschten Epochen besonders ausgeprägt sei. Die Gleichsetzung von „Weltflucht“ und abstrakter Kunst ist keine Erfindung Kokoschkas.

heute genügendes über die Wirklichkeit auszusagen.“²¹⁶ Die Fotografie erschien Kokoschka als ein Symptom des von ihm beklagten Materialismus. Anders als er hier suggeriert, stand er damit nicht im Gegensatz zu den Ansichten Paul Klees, der bereits 1905 in sein Tagebuch schrieb: „Das Photo wurde als Warnung der materialistischen Anschauung im rechten Moment erfunden“, da es sich im Gegensatz zum Kunstwerk auf die bloße Oberfläche beschränke.²¹⁷ In seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* von 1923 erklärt er: „Der heutige Künstler ist mehr als verfeinerte Kamera“.²¹⁸ Auch Klee verteidigte den gegenüber der Fotografie ungleich höheren Anspruch der bildenden Kunst, die Oberfläche der Dinge zu durchdringen und eine tiefergehende Aussage zu treffen. Dies diente ihm und anderen modernen Künstlern zwar als ein Hauptargument für eine gegenstandslose Kunst, die nicht die äußere Erscheinung der dinglichen Welt darstellen, sondern ihr Inneres offenlegen sollte. Kokoschka verfälscht hier jedoch die Ansichten Kandinskys und Klees zur Fotografie, um sie für seine Argumentation zu nutzen. Gerade in Bezug auf die zeitgenössischen Künstler verallgemeinerte er oft und war nicht bereit, sich sachlich mit Künstlern wie Klee oder Picasso auseinanderzusetzen. Nur so konnte er zu der Überzeugung gelangen, er allein halte die künstlerische Tradition und die Bindung an das Gegenständliche aufrecht. Tatsächlich stand er damit keineswegs so allein da, wie er behauptete. Gerade die beliebteste Zielscheibe seiner Polemiken, Picasso, malte auch nach dem Zweiten Weltkrieg weiter figürlich. In Deutschland trat der nach Kriegsende zum Direktor der Hochschule für Bildende Künste in Berlin berufene Carl Hofer als entschiedener Verfechter der gegenständlichen Kunst auf.

Seine Sommerakademie in Salzburg, die er von 1953 bis 1963 alljährlich unter dem Namen „Schule des Sehens“ abhielt, war von Kokoschka als Gegenpol zu den Tendenzen der abstrakten und gegenstandslosen Malerei intendiert. Hier wollte er junge Menschen das „bewusste Sehen“ lehren und ihnen beibringen, dass ein Kunstwerk immer vom Seherlebnis auszugehen habe, statt rein innere Vorgänge in abstrakte Formen umzusetzen. In zwei Ansprachen zur Eröffnung der ersten

²¹⁶ Brief von Kokoschka an Fritz Schmalenbach vom 27. Juli 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 173–174.

²¹⁷ Zitiert nach Bonnefoit 2009, S. 114.

²¹⁸ Ebd.

Internationalen Sommerakademie in Salzburg äußert er sich zu den Gründen und Zielen seiner Schule. Darin kommt auch ein Aspekt zur Sprache, der mit seinen Überlegungen zur kommunikativen Qualität von Bildern zusammen hängt. Bildende Kunst sei seit jeher ein Verständigungsmittel zwischen Völkern und Generationen gewesen, „eine Sprache in Bildern“, in der „die Vision des Künstlers dem Nächsten, den Kommenden zum Erlebnis eines gemeinsamen Menschentums und Daseins wird.“²¹⁹ Die heutige Kunst dagegen sei unverständlich und bedürfe der verbalen Interpretation, weil sie „ohne das Bild des Menschen, ohne die erkennbaren Dinge der menschlichen Umwelt, ohne eine für andere erfahrbare Optik auskommen [...] will.“²²⁰ Da sie lediglich das Innenleben des Künstlers nach außen projiziere, habe sie für die Zeitgenossen oder für Menschen einer nachfolgenden Generation keine Bedeutung mehr.²²¹ Kokoschka versteigt sich sogar zu der Aussage, dass die Kunst – wenn sie heute nicht mehr das Wunder der sichtbaren Welt thematisiere, der Mensch und alles Gegenständliche verpönt sei – genauso von der Maschine produziert werden könne.²²²

Es verwundert nicht, dass gegen Ende der fünfziger Jahre erscheinende Berichte über Experimente mit malenden Affen und über deren „künstlerische“ Fähigkeiten Kokoschka sehr bewegten. Sie reizten ihn zu boshaften Kommentaren, unter anderem in zwei Briefen von 1958 und 1960, die er eigentlich zur Veröffentlichung in Zeitungen gedacht hatte, die aber nicht gedruckt wurden.²²³ Allein die Möglichkeit, malerische Erzeugnisse von Affen als „Kunst“ zu bezeichnen, musste bei ihm Fassungslosigkeit hervorrufen, sah er doch die Aufgabe des Künstlers darin, seine individuelle – also aus der Sicht eines Menschen empfundene – Vision von der Welt anderen Menschen in seinen Werken mitzuteilen. Mit einem Seitenhieb auf den abstrakten Expressionismus mit Arbeiten von Jackson Pollock schreibt er in diesem Zusammenhang: „If there are any real talents among the hundreds of thousands of those privileged ones who need not work in factories or at a desk, but who can

²¹⁹ Oskar Kokoschka: „Zur Eröffnung der Internationalen Akademie Salzburg“, 1953, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 221–232, hier S. 222–223.

²²⁰ Ebd., S. 223–224.

²²¹ Ebd., S. 229.

²²² Ebd., S. 228.

²²³ Oskar Kokoschka: „A Letter“, 1958, und „Postscriptum“, 1960, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 215–218. Im schriftlichen Nachlass Kokoschkas werden weitere, noch unpublizierte Manuskriptfragmente des Künstlers zu diesem Thema aufbewahrt; ZBZ, Nachl. F. Witz 80.

create painting and sculpture, may they use their God-given gift to enable others to see reality as human creation. Such an effort, of course, demands more than merely dribbling molten metal on other hardware fragments or splashing good colours on good canvases [...].“²²⁴ Kokoschkas Lithographie *The Action Painter* von 1959²²⁵ illustriert seine heftige Abneigung gegenüber Pollocks „Action Painting“ im Zusammenhang mit den Berichten über die Experimente mit Affen. Sie zeigt einen Affen mit Palette und Pinsel vor der Staffelei, der nach einem Modell in antiker Pose malt, wobei auf der Leinwand jedoch nur abstrakte Farbflecken erscheinen (Abb. 15).

Kunstaberachtung mit Bezug zur Lage der Gegenwart

Kokoschka sprach und schrieb über die Kunst der Vergangenheit nie ohne den Bezug zur Gegenwart. Und gleichzeitig befasste er sich mit der Kunst nie ohne den Bezug zur menschlichen Gesellschaft. So wie er aus den Kunsterzeugnissen der Vergangenheit das damalige Weltbild abzuleiten versuchte, so sah er die Gegenwartskunst als Spiegel seiner eigenen Zeit. Und er fand oft Parallelen zwischen verschiedenen Epochen. Die Analyse von Kunst und Gesellschaft historischer Perioden diente ihm zum Verständnis seiner eigenen Zeit.²²⁶ Hauptanliegen seiner Gedanken war eine Kritik der Gesellschaft, der Politik und der Kunst der Gegenwart, insbesondere in den Aufsätzen, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden. Nicht umsonst umfasst Kokoschkas Bibliothek neben Kunstbüchern auch einen umfangreichen Bestand von Literatur zu politischen, anthropologischen, historischen, philosophischen, theologischen und pädagogischen Themen. All diese greifen ineinander und spielen eine Rolle bei der Untersuchung der „Weltanschauung“ seiner Zeit, von der die Kunst wiederum ein Aspekt ist.²²⁷ So stehen seine Betracht-

²²⁴ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 217.

²²⁵ Winger/Welz 1975, S. 168–169, Nr. 212.

²²⁶ Auch in der Kunstgeschichte gewann dieser Bezug zur Gegenwart bei der Betrachtung alter Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts an Bedeutung. Vgl. Bushart 1990, S. 212–214; Lachnit 2005, S. 98–110.

²²⁷ Kokoschkas Interesse an soziologischen Fragen kommt auch in folgender Äußerung aus einem Brief vom 9. September 1949 an Oida zum Ausdruck: „Wenn Du ein außerordentlich kluges Büchel lesen willst, so frage bei Bumpers [?] nach Dr. Ruth Benedict Pattern of Culture in der Serie der „Mentor Books“ (35 cents) Das erstmal daß mir ein Gehirn imponiert, seitdem Gandhi tot ist. Diese Art research einer Anthropologin angewendet auf Untersuchung des Geisteszustandes Europäischer Völker (und nicht bloß wie in ihrem Fall auf die Mentalität primitiver Stämme zwecks Illustration)

tungen zur Kunst nie isoliert, sondern sind eingebettet in umfassende gesellschafts- und kulturkritische Überlegungen. Die Themen seiner Schriften zur Kunst dienen dazu oft nur als Aufhänger. So beginnt zum Beispiel sein 1945 geschriebener Aufsatz *The Portrait in the Past and Present* mit einer ausführlichen Passage über die Probleme der Nachkriegszeit und endet nach nur drei Bildbeispielen von Personendarstellungen mit einer geradezu apokalyptischen Vision der gegenwärtigen Gesellschaft.²²⁸ In diesem von der Verzweiflung der unmittelbaren Nachkriegszeit geprägten Text konstatiert er einen völligen Verlust von Menschlichkeit und individueller Freiheit in einer Gesellschaft, in der der Mensch nur noch nach seiner Arbeitsleistung bewertet werde und die willenlose Masse den von der Propaganda gestützten ‚Führern‘ folge.²²⁹ Auch viele weitere Texte enthalten eine Polemik gegen die Technisierung der Gegenwart und gegen den Verlust des Menschlichen in der gegenwärtigen Gesellschaft und Kunst.²³⁰

Eine der Parallelen, die Kokoschka zwischen verschiedenen Perioden zieht, setzt das 16. Jahrhundert mit seiner Gegenwart in Bezug. Sowohl in seinen Betrachtungen zu Dürers *Melancholie*²³¹ als auch in seinem Text über *Giuseppe Arcimboldi* von 1951 sieht er einen Zusammenhang darin, dass beide Epochen von einer

wäre epochemachend. Würde am Ende sogar die Politik beeinflussen. Ich will einmal darüber schreiben. Überhaupt wäre es interessanter als alles andere socio-psychologische Studien zu betreiben, die sogar Brücken zur Kunstgeschichte sein können.“ ZBZ, Nachl. Oida K E 2004.
²²⁸ Vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 145–149; der Text endet mit folgenden Sätzen: „Since Humanism is dead, man is soul-less, he no longer cares whether he lives or dies. The march of industrial civilisation will be marked with utter ruin and destruction, like the way of the hordes which once invaded Europe. There will be no portrait left of modern man because he has lost face and is turning back towards the jungle.“ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 149. Ähnlich pessimistische Töne prägen auch seine politischen Äußerungen dieser Zeit, insbesondere seinen Text *Bittschrift eines ausländischen Künstlers an das gerechte Volk von Großbritannien um einen sicheren und gegenwärtigen Frieden*, den er als Nachwort in Edith Hoffmanns 1947 erschienener Kokoschka-Monographie publizierte; deutsche Übersetzung abgedruckt in Kokoschka, *Schriften*, Bd. 4, S. 289–328.

²²⁹ Vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 145–147.

²³⁰ Mehrfach äußert er dabei eine Kritik an der modernen Wissenschaft. So formuliert er beispielsweise in seinem Aufsatz über Pompeji von 1950 den Vorwurf, dass der Mensch die Grenzen seines Denkvermögens heute nicht mehr anerkenne. „Der krasse Unterschied zwischen antikem Denken und unserem ist darin zu sehen, dass heute das Denken im wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Feld zum Monströsen führt. Es lässt uns im Sein hilflos, im Fatalismus ohne moralischen Mittelpunkt. [...] Es ist die Anmassung unserer Zeit, die Grenzen menschlichen Denkens gänzlich zu ignorieren. In einer Sprache abstrakter mathematischer Symbole das Seiende ausdrücken zu wollen – so übermütig wäre kein Philosoph in der Antike gewesen [...]. Das Universum zu regieren, dafür hat er sich die Götter erfunden. Der heutige Mensch kann wohl die Erde vernichten, doch erschaffen kann er sie noch immer nicht. Das sind und bleiben die Grenzen der Denkfreiheit.“ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 57–58. Vgl. hierzu auch Kap. III.1, S. 154–156.

²³¹ Vgl. Kokoschka, *Mein Leben*, S. 324–325. Vgl. Kapitel III.1, S. 152–157.

zunehmenden Rationalisierung des Weltbildes aufgrund von neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, technischem Fortschritt und einer zunehmenden Bedeutung naturwissenschaftlich-mathematischer Erklärungen für das menschliche Selbstverständnis geprägt seien. Die „Verwandlung des Menschen vom Ebenbild Gottes zu einer Art Begleiterscheinung der Welt des Dinglichen, Materiellen“ musste in der Kunst ihren Niederschlag finden. Diesen „Als-ob-Charakter“ des menschlichen Daseins sieht er in den Werken der „Surrealisten“ thematisiert, deren Vorläufer Arcimboldo gewesen sei.²³² Während die Parallele zu Salvador Dalí und dem Surrealismus auch in Benno Geigers Abhandlung über Arcimboldo, mit der Kokoschkas Text als Nachwort erschien, gezogen wird,²³³ meint Kokoschka mit den „Surrealisten“ gleichermaßen die abstrakte Kunst seiner Gegenwart.²³⁴ Der Surrealismus Arcimboldos sei Ausdruck der damaligen und heutigen Tendenz, alles menschliche mit der „objektiven Realität“ in Bezug zu setzen.²³⁵ Aus diesem Grund sei seine Kunst für die Gegenwart relevant: „Es ist fraglich, ob Arcimboldis Kunst heute noch besondere Bedeutung zukäme, wäre sie nicht symptomatisch für den Beginn eines geschichtlichen Prozesses geworden, den ununterbrochenen Triumphzug der exakten Naturwissenschaften.“²³⁶ Arcimboldos Darstellungen von aus Gegenständen zusammengesetzten Menschen waren für Kokoschka offenbar bildgewordener Ausdruck dieses Prozesses, den er als den Ursprung des von ihm beklagten Materialismus und des Verlusts des Menschlichen in der Kunst ansah.

²³² Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 95. Die Formulierung „Als-ob-Charakter“ lässt sich aus Kokoschkas Lektüre der Schrift *Die Philosophie des Als Ob* von Hans Vaihinger erklären. Im Zusammenhang mit der modernen Weltanschauung, die Kokoschka als mechanistisch und unmenschlich brandmarkt, spricht er auch von der „Als-ob-Existenz“ des modernen Menschen (Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 85). Ein Exemplar von Vaihingers Schrift in der Leipziger Ausgabe von 1924, versehen mit zahlreichen Anstreichungen und Randbemerkungen, befindet sich in Kokoschkas Nachlassbibliothek im Bestand des Oskar-Kokoschka-Zentrums, Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien [im Folgenden abgekürzt OKZ].

²³³ Vgl. Benno Geiger: *Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi*, Wiesbaden 1960, S. 9, 44, 59. Bereits zuvor waren die Bezüge der Surrealisten zu Arcimboldo thematisiert worden, als Alfred H. Barr 1936 im Museum of Modern Art in New York die Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* präsentierte und darin auch Reproduktionen von Gemälden Arcimboldos zeigte.

²³⁴ Dies wird aus seinen Ausführungen deutlich, z. B. an Bemerkungen wie „Die surrealistische Kunst hat den Menschen aus dem Bilde ausgemerzt [...]“ (Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 101) oder „Sollte er [Arcimboldo] tiefer gesehen haben als die modernen Großmeister der Abstraktion, die in surrealistischen Bildzusammenhängen den Geist einer Zeit gefasst zu haben glauben?“ (Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 108).

²³⁵ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 98.

²³⁶ Ebd., S. 100.

In anderem Zusammenhang spricht er davon, dass die Kunst des Mittelalters als eine Art Vorbild dafür dienen könne, wie man sich in der Kunst auch heute mit den Problemen der Zeit auseinandersetzen könne. Der abstrakten Kunst warf er ja eine Art Weltflucht vor. In der gegenwärtigen, vom Materialismus geprägten Menschheit seien die „geistigen Mittel zur Bewältigung der den Lebenden umdräuenden Urangst vor dem Tode“ verkümmert. Die Kunstschatze des Mittelalters dagegen zeugten davon, „wie lebendige Gegenkräfte gegen Zwangsvorstellungen geweckt werden können“,²³⁷ wie also die Menschen sich den Ängsten ihrer Zeit stellen und sie künstlerisch verarbeiten könnten.

Einige Aufsätze, die Kokoschka kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs schrieb, haben einen besonders engen Bezug zur politischen Situation der damaligen Zeit und beinhalten Reflexionen zur Bedeutung der kunsthistorischen Zeugnisse in der Nachkriegszeit. Kokoschka propagierte vor dem Hintergrund der Kriegszerstörungen eine Rückbesinnung auf die europäische Kultur als ein Mittel des Wiederaufbaus und der Identitätsfindung in den Trümmern Europas. Wie bereits angedeutet, kommt dies in seinem Aufsatz über die altdeutsche Malerei zum Ausdruck, ebenso wie in dem Manuskript *Italienische Nachkriegsreise* aus dem Jahr 1948. In diesem Jahr hatte er seine erste Reise nach Italien nach dem Krieg unternommen und lobte den dort so lebendigen „Kulturwillen“, das Bemühen um Rettung und Wiederherstellung der reichen Kunstschatze des Landes.²³⁸ „Danken wir dem Genie des italienischen Volkes, daß es zu solchen kulturellen Anstrengungen fähig ist, welche vielleicht die wichtigste Garantie für die Zukunft der europäischen Zivilisation bedeuten.“²³⁹ In Österreich konstatierte er dagegen einen Triumph „der Zerstörung über den Kulturwillen“.²⁴⁰ Bereits 1945 hatte er seinen Aufsatz über *Das Wesen der österreichischen Kultur* geschrieben, in dem er die Zerstörung der österreichischen Kunstdenkmäler beklagt.²⁴¹ Aus der Situation des

²³⁷ Oskar Kokoschka: „Altdeutsche Malerei. Rückblick auf die Schaffhauser Ausstellung“, 1947, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 59–84, hier S. 74.

²³⁸ Oskar Kokoschka: „Italienische Nachkriegsreise“, 1948, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 202–204, hier S. 202–203.

²³⁹ Ebd., S. 204.

²⁴⁰ Ebd., S. 202.

²⁴¹ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 132. Vgl. zu Kokoschkas Auffassung von der österreichischen Kultur in der Nachkriegszeit auch seine „Vorrede zu Hans Tietzes ‚Abriss einer österreichischen Kunstgeschichte‘“ von 1945, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 4, S. 282–286.

Kriegsendes heraus reflektiert er die Situation Österreichs, die Frage nach der Rolle seiner Kultur für den Aufbruch in eine neue Phase der Freiheit und des Friedens und fordert die Besinnung auf die kulturelle Tradition als notwendiges Mittel zur Neuorientierung nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs.

Wandel in Kokoschkas Verhältnis zum zeitgenössischen Kunstdiskurs und sein Begriff von Abstraktion

Kokoschkas Äußerungen vor dem Zweiten Weltkrieg sind noch frei von den später in allen Texten auftauchenden Polemiken gegen die Gegenwartskunst. Hier ging es darum, eine neue, junge Kunst, die von den Nationalsozialisten bereits zunehmend unterdrückt wurde, positiv zu bewerten. 1935 befasste er sich zum Beispiel mit Max Liebermann, der ihm dafür als Wegbereiter erschien, da er den deutschen Malern einen Weg aus der akademischen Erstarrung der offiziellen Kunst heraus in eine neue, lebendige Bildsprache gewiesen habe.²⁴² Auch in seinem Aufsatz zum *Böhmischen Barock* von 1938 bezog er sich noch nicht auf die abstrakte Kunst. Die Analyse der „Weltanschauung“ zur Zeit des Barock, die Einordnung des künstlerischen Phänomens in seinen geistesgeschichtlichen Kontext stand in einem primär politischen Zusammenhang mit der Gegenwart.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg beherrschten die Fragen und Probleme der Gegenwart seine Gedanken. Seine Texte setzen kunsthistorische Gegenstände in Bezug zur kulturellen Situation seiner eigenen Zeit. Dabei spielt seine ablehnende Haltung gegenüber der Gegenwartskunst eine zunehmende Rolle. Gleichzeitig kommt eine Verunsicherung durch den technischen Fortschritt zum Ausdruck, die für die Zeit kennzeichnend ist, in der die Aufsätze verfasst wurden. Kokoschka fand sich in der Welt der Gegenwart nicht mehr zurecht und forderte daher eine Rückbesinnung auf die Wurzeln der europäischen Kultur. In verschiedenen Epochen und in besonderer Weise im 20. Jahrhundert sah er eine Entwurzelung und Orientierungs-

²⁴² Oskar Kokoschka: „Lebendige und tote Kunst“, 1935, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 155–161. In seiner 1971 erschienenen Autobiographie bringt Kokoschka dies mit dem erneuten Abdruck eines offenen Briefes von 1933 zum Ausdruck (Kokoschka, *Mein Leben*, S. 229–231), mit dem er für Liebermann eingetreten war, nachdem dieser unter dem Druck der nationalsozialistischen Kulturpolitik von seinem Amt als Ehrenpräsident der Berliner Akademie der Künste zurück getreten war. Kokoschkas Wertschätzung gilt in erster Linie der Person Liebermanns, der sich nicht dem vorherrschenden Geschmack gebeugt und angepasst habe, sondern sich mit seiner neuartigen, lichtdurchfluteten Freiluftmalerei gegenüber der zunächst herrschenden Abneigung durchsetzte.

losigkeit der Menschheit, einen Verlust von Menschlichkeit in der Gesellschaft wie in der Kunst. So bewertete er die gegenstandslose Kunst als ein Symptom seiner Zeit, ein Resultat der modernen Zivilisation, die die individuelle Erlebnisfähigkeit im Menschen und damit auch seine Möglichkeit zu einer künstlerischen Aussage abgetötet habe. Dieser rein formalen, für ihn nur dekorativen Wert besitzenden Kunst stellte er sein eigenes Konzept von einer Malerei entgegen, deren Grundlage die Auffassung vom „Menschen als Maß aller Dinge“ sei. Als Aufgabe des bildenden Künstlers erachtete er „die Gestaltung seines Seherlebnisses und im weiteren Sinne des Daseins“.²⁴³ Und: „Diese Malerei sollte gegenständlichen Inhalt und Raum aufweisen, wie es dem Europäer, der mit seiner Geschichte verbunden ist, entspricht.“²⁴⁴ In seinem *Prometheus-Triptychon* habe er „zurückgegriffen zu den geistigen Ausdrucksmitteln jener Tage, bevor die europäische Gesellschaft noch im Begriff war, ihre eigene Kultur zu missachten. Wie ich glaube, ohne mich einer geistigen Entlehnung oder Plünderung schuldig zu machen, bewahre ich die künstlerische Tradition Europas.“²⁴⁵ Seit den fünfziger Jahren zunehmend an den Rand gedrängt in seinem Festhalten an der figürlichen Darstellung, fühlte er sich als letzter Vertreter der großen europäischen Kunsttradition, der versuchte, die Grundlagen der Kunst als menschlicher Ausdrucksform aufrecht zu erhalten.

Einer Ansicht folgend, die bereits seit dem Ende des 18. und während des 19. Jahrhunderts europaweit verbreitet war und erneut die Auffassung der Expressionisten prägte, meinte Kokoschka einen Verfall der Kunst seit der Renaissance zu erkennen, der sich mit Ausnahme von einzelnen, herausragenden Künstlern und von Perioden der Gegenbewegung, zum Beispiel im Barock, bis in die heutige Zeit fortsetze.²⁴⁶ Zu voller Wirkung gelangten die Verfallserscheinungen seiner Ansicht nach mit den Kunstentwicklungen des 19. Jahrhunderts. Gekennzeichnet waren diese für ihn insbesondere durch den Verlust künstlerischer Individualität und Ausdruckskraft. Darauf basierte seine Rückbesinnung auf das Vorbild der Vergangenheit, in

²⁴³ Oskar Kokoschka: „Die Prometheus-Saga“, 1952, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 313–320, hier S. 317.

²⁴⁴ Ebd., S. 316.

²⁴⁵ Ebd., S. 317.

²⁴⁶ Vgl. z. B. Oskar Kokoschka: „Altdeutsche Malerei. Rückblick auf die Schaffhauser Ausstellung“, 1947, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 59–84, hier S. 66–74 und ders.: „Der Expressionismus Edvard Munchs“, 1953, in: ebd., S. 162–180, hier S. 170–171; für den Expressionismus vgl. z. B. Fechter 1920, S. 3–5; vgl. auch Bushart 1990, S. 122–129.

der er eine Möglichkeit zur Rückkehr zu menschlichen Werten in der Kunst und zu einer Abkehr von der materialistischen Grundeinstellung der Gegenwart sah. Bereits das 19. Jahrhundert hatte eine Vorliebe für das „Primitive“ entwickelt, die in verschiedenen Künstlergruppierungen wie den Nazarenern in Rom oder den Präraffaeliten in England ihren Ausdruck fand.²⁴⁷ In Abkehr von der formalistischen, Virtuosität und Pathos gegenüber der Ausdruckswahrheit betonende Entwicklung der Kunst seit der Renaissance wandten sie sich älteren Epochen zu – sei es der italienischen Quattrocento-Malerei, der spätmittelalterlichen Malerei Deutschlands oder der Niederlande oder anderen als „primitiv“ empfundenen Kunstrichtungen.²⁴⁸ Bei Kokoschka war die Rückbesinnung auf die Kunst der alten Meister weniger genau eingegrenzt. Seine Gedanken waren von einer nostalgischen, oftmals undifferenzierten und durchaus widersprüchlichen Sichtweise auf die Kunstgeschichte geprägt. In der Kunst des Mittelalters meinte er eine größere Innerlichkeit zu erkennen, aber die Abkehr von der als ursprünglich empfundenen, echten Kunst sah er nicht etwa bei Künstlern wie Raffael oder Tizian, auch Michelangelo verehrte er und ebenso die barocke Malerei. Auch wenn er den Verfall der Kunst bereits in der Renaissance festmachte, wenn er beispielsweise Dürers *Melancholie* als Ausdruck des Beginns einer materialistischen Lebenseinstellung interpretierte, so blieben doch viele Künstler nachfolgender Epochen für ihn Musterbeispiele einer „menschlichen“ Kunst. Erst die Moderne sah er vollends unter dem Joch des Materialismus. Wenn er in diesem Zusammenhang bisweilen die Begriffe von tech-

²⁴⁷ Die bereits seit dem 18. Jahrhundert auftretende Rückbesinnung auf ältere, als „primitiv“ und ursprünglich empfundene Kunstepochen und damit verbunden das Infragestellen des Fortschritts in der Kunst thematisiert u. a. Ernst Gombrich in seinem Buch *The Preference for the Primitive*. Er beleuchtet Bewegungen der Rückbesinnung in England, Frankreich und Deutschland und konstatiert in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang eine Abwendung von rein inhaltlichen Werten und größtmöglicher Naturtreue und dafür eine Hinwendung zu formalen Werten. So gehe es in der modernen Malerei zunehmend weniger um eine möglichst naturnahe Darstellung, sondern um eine, in der sich die Persönlichkeit des Künstlers ausdrücke; vgl. Gombrich 2002, S. 205–207. Gombrich sieht den Grund für die Abwendung von der akademischen Kunst hin zum Primitiven in einer Abwehrreaktionen gegen den „Kitsch“ der Salonmalerei und gegen die Naturnachahmung. Die moderne Kunst betont demgegenüber den Subjektivismus, ein Schlagwort ist Ausdruck statt Kunstfertigkeit; vgl. Gombrich 2002, S. 211–215. So wird das 20. Jahrhundert, insbesondere durch die Expressionisten, von einer wachsenden Wertschätzung u. a. der Kunst der Naturvölker wie auch der Romanik geprägt. Die Deformationen der Natur werden nicht als Unfähigkeit gewertet, sondern als eigene Ausdrucksmöglichkeit geschätzt; vgl. Gombrich 2002, S. 219–233. Zu den Gedanken John Ruskins über den Verfall der Kunst in der Renaissance vgl. Haskell 1995, S. 339–351.

²⁴⁸ Vgl. Gombrich 2002, S. 87–144.

nischer „Zivilisation“ und volksgebundener, menschlicher „Kultur“ verwendet,²⁴⁹ fühlt man sich stark an Diskussionen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg erinnert. Damals war sowohl in konservativen bürgerlichen Kreisen als auch bei den Künstlern des Expressionismus die Kritik an der alles beherrschenden Macht des technischen Fortschritts und des Kapitalismus und ihrem negativen Einfluss auf die Kunstproduktion sehr verbreitet.²⁵⁰ „Was [gemeint ist: die Kunst] einst ein geistiges und emotionales Erlebnis gewesen, an dem das ganze Volk teilgenommen hatte, sei jetzt dem Leben entfremdet und bestenfalls Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen.“²⁵¹ Als Gegenmittel propagierte man ein Anknüpfen an die Kultur, an geistige, religiöse und künstlerische Traditionen.²⁵²

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Theorie eines Werteverfalls in der Kunst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert von dem Kunsthistoriker Hans

²⁴⁹ Vgl. u. a. die Aufsätze „Das Wesen der österreichischen Kultur“, 1945 und „Essay on Art“, 1944/45, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 122–132 und 197–201, sowie „Zur Frage der Kultur“, 1936, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 4, S. 161–164.

²⁵⁰ Vgl. Bushart 1990, S. 65–66; Fechter 1920, S. 3–4.

²⁵¹ Bushart 1990, S. 122. Die Idee von der Volksgebundenheit der Kunst prägte bei Kokoschka insbesondere seine Vorstellungen vom österreichischen Barock, wie sie in seinen Aufsätzen „Böhmisches Barock“ und „Das Wesen der österreichischen Kultur“ zum Ausdruck kommen; vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 118–119 und 130.

²⁵² Vgl. Bushart 1990, S. 122–129; vgl. auch Hamann/Hermand 1967, S. 8–9: „Um diese ‚Entmenschung‘ zu überwinden, die man zwar richtig erkannte, aber ideologisch verzerrte, predigte man eine radikale Wendung ins Irrationale, ins urtümlich Heile und Gesunde, wobei man sich auf die romantische Organismusidee berief und daraus das Schlagwort ‚Kultur statt Zivilisation‘ abzuleiten versuchte. Durch diesen Antikapitalismus und Antisozialismus verfielen alle ‚liberalen‘ Ideen und wirtschaftlichen Gegebenheiten wie Industrie, Großstadt, Parlamentarismus, religiöse Aufklärung oder Demokratie, an denen das fortschrittsfreudige Bürgertum bisher gehangen hatte, plötzlich der ideologischen Verdammung.“ Man beklagte die Entfremdung von traditionellen Werten. Die Ursache dafür suchte man nicht nur in „der Zügellosigkeit des liberalistischen Gewinnstrebens“, „sondern [schob] die gesamte Schuld einem irrationalen Fortschrittskult in die Schuhe [...], dessen Ergebnis eine unaufhaltsame Verflachung und Vermassung der bisherigen Wertvorstellungen sei. Um auch ein Schlagwort zur Hand zu haben, stützte man sich dabei auf den rein negativ verwendeten Begriff ‚Zivilisation‘, der schnell zu einem Äquivalent für Oberflächlich, liberalistisch, undeutsch, großstädtisch, jüdisch, international, mechanisch und sinnentleert wurde, während man das Heile, Gesunde, Traditionsbewusste, Nationale, Organische mit dem Terminus ‚Kultur‘ auszeichnete. Der Begriff ‚Zivilisation‘ umfaßt daher alle durch die fortschreitende Industrialisierung hervorgerufenen politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderungen, in denen man einen Triumph des ‚Materialismus‘ über die religiösen, geistigen und rassischen Substanzen sah.“ (Hamann/Hermand 1967, S. 109) Die Rückbesinnung auf traditionelle Werte ging in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg mit einer Verherrlichung der deutschen Kultur (die klassischen deutschen Dichter, die „germanische“ Kunst des Mittelalters (vgl. zu Dürer die nationalistische Schrift von Julius Langbehn und Momme Nissen: *Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen*, München o.D. [1904]), die deutschen Größen der Musik etc.) einher, die zu einem ausgeprägten Nationalismus, zum „arrogante[n] Gefühl von der absoluten Überlegenheit des deutschen Wesens“ (Hamann/Hermand 1967, S. 112; vgl. auch Vondung 1988, S. 133–135) führte, das Kokoschka allerdings fremd war. Dennoch sind die Gedanken von der schädlichen Wirkung des sogenannten „Materialismus“, die bei Kokoschka immer wieder auftauchen, aus diesem Gedankengut abzuleiten.

Sedlmayr in seiner 1948 erschienenen, äußerst umstrittenen Schrift *Verlust der Mitte* weiter ausgeführt. In den fünfziger Jahren fand eine teils heftige Diskussion um die Richtung der modernen Kunst zwischen Figuration und Abstraktion statt, die exemplarisch im ersten Darmstädter Gespräch von 1950 geführt wurde.²⁵³ Es handelte sich dabei um eine Konfrontation zwischen denjenigen, „die durch die Analyse eines angeblich gefährdeten Wertreliefs der Zeit, etwa ab Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, die moderne Kunst generell zur Disposition stellten, die in der ungegenständlichen Kunst einen sinnentleerten Formalismus sahen und den Verlust des humanistischen ‚Menschenbildes‘ darin betraueren“ und in erster Linie durch Sedlmayr repräsentiert wurden; und andererseits den „Progressiven, die Abstraktion mit Freiheit von jeglicher ideologischer Bevormundung identifizierten und die Kontinuität zur seit jeher diffamierten und im Dritten Reich vernichteten Moderne wiederherstellen wollten.“²⁵⁴ In Kokoschkas Nachlassbibliothek befindet sich Sedlmayrs Publikation *Die Revolution der modernen Kunst* von 1955 als Autorenexemplar.²⁵⁵ Die beiden waren sich möglicherweise in Salzburg begegnet, wo Sedlmayr sich nach dem Krieg engagierte und Kokoschka 1953 als Bollwerk gegen die abstrakte Kunst seine „Schule des Sehens“ eingerichtet hatte. Der Künstler besaß auch ein Exemplar von Sedlmayrs *Verlust der Mitte*, in der allerdings sein *Hammelstilleben* von 1910 als ein Beispiel für die von Sedlmayr konstatierten Verfallserscheinungen dient.²⁵⁶ Die entsprechende Passage hat

²⁵³ Vgl. Evers 1951. Vgl. hierzu neben Breuer 1997 u. a. *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland* (Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, Bd. 3), hg. von Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters und Ulrich Rehm, Köln 2006; Philipp Gutbrod: „Baumeister versus Sedlmayr. Die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950)“, in: *Kritische Wege zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert*, hg. von Kirsten Fitzke und Zita Ágota Pataki, Stuttgart 2006, S. 43–65; *Stunde Null. Deutsche Kunst der späten vierziger Jahre*, Kat. Ausst., Stuttgart, Staatsgalerie, 1998.

²⁵⁴ Breuer 1997, S. 9. Die Vorstellung vom „Verlust des Menschenbildes“ prägte auch später die Debatten zur Porträtmalerei in der Gegenwartskunst. Kokoschkas Aufsatz „Ich male Porträts, weil ich es kann“ (Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 279–283) erschien 1961 zunächst in der Stuttgarter Zeitung im Rahmen einer Diskussionsreihe unter dem Titel *Das verlorene Menschenbild* und wurde anschließend im von Richard Biedrzyński herausgegebenen Diskussionsband *Das verlorene Menschenbild. Zur Problematik des Porträts in der Kunst der Gegenwart*, Zürich 1961, abgedruckt.

²⁵⁵ Vgl. Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold: „Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 35–61, hier S. 44.

²⁵⁶ Die Verfallserscheinungen charakterisiert Sedlmayr folgendermaßen: „Die sichtbare und die vorgestellte Welt – Bildnis, Landschaft, Stilleben, überhaupt alle Bildgattungen, ausnahmslos, auch das dem Thema nach vorgeblich religiöse Bild – werden gleichermaßen fremd, entstellt, schauervoll, fragwürdig. Ihre Ordnungen kommen ins Wanken und zerbrechen, das Geformte löst sich auf, zerfällt und wird flüssig, chaotisch.“ Sedlmayr 1977, S. 102. Zu Kokoschkas *Hammelstilleben* schreibt er: „Dieses Behaupten der menschlichen Mitte in der neuen und gefährlichen Weite ist das eigentliche

Kokoschka in seinem Exemplar angestrichen. Besonders bezeichnend ist, dass Sedlmayr ihm darin den Bezug zum Menschlichen abspricht. Das Verhältnis Kokoschkas zu dem Kunsthistoriker war sicher ambivalent. War sein Werk von diesem auch kritisiert worden,²⁵⁷ waren sie sich doch in der Ablehnung der ungegenständlichen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg durchaus einig. Ein weiterführender Austausch zwischen beiden lässt sich allerdings nicht feststellen.²⁵⁸

Neben der Rückbesinnung auf die Tradition forderte Kokoschka – wie die Expressionisten – eine Kunst, die auf persönlichem Erleben basieren und damit eine menschliche Aussage beinhalten sollte. Wie diese kritisierte er Fortschrittsglauben und blindes Vertrauen in naturwissenschaftliche Erkenntnisse und forderte eine stärkere Vergeistigung in der Kunst. Insofern war auch für ihn die Ablehnung reiner Naturnachahmung und statt dessen eine durch die innere Vision des Künstlers bedingte Gestaltung wesentliche Grundlage seiner Kunst. Den Begriff der Abstraktion sollte er auch noch in späten Jahren als grundsätzlich positiv bewerten. Der Fortentwicklung der Abkehr von der Naturnachahmung über eine zunehmende Abstraktion hin zur gegenstandslosen Kunst konnte er jedoch nicht mehr folgen. Für seine Begriffe war man weit über das eigentliche Ziel hinausgeschossen. Nun sah er gerade in dieser Weiterentwicklung wiederum ein Vorherrschen der materialistischen und von der rasanten Entwicklung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse geprägten Einstellung, wie sie ursprünglich die Expressionisten gerade in der von

Maß für die neue Kunst, für die einzelnen Künste, für die Künstler und für jedes ihrer Werke. Dazu noch ein Beispiel: Kokoschkas Bild mit dem enthäuteten Hammel. Der Einwand gegen das Bild ist nicht, daß es widrige Dinge darstellt: neben dem grausigen Kadaver die weiße Maus, den Grottenolm und den Geist einer Hyazinthe – nicht daß es ‚unästhetisch‘ ist, im Gegenteil. Rein künstlerisch genommen ist das Bild von seltener innerer Konsequenz und ‚Dichte‘ – ein tiefes inneres Zusammenstimmen der Gegenstände mit den Formen und Farben –, unheimliche ‚Symphonie der Verwesung‘. Sondern daß es jede Beziehung auf das Menschliche verloren hat und nur das Schillernde sucht. Das Versenken in das Bild führt in das Reich des Morbiden und dies umso gefährlicher, als es mit Meisterschaft das Verführerische dieser Region ins Bild bringt, das Bezaubernde, den ‚tödlichen Duft‘.“ Ebd., S. 163.

²⁵⁷ In der Fußnote zu der zitierten Passage weist Sedlmayr allerdings darauf hin, dass seine Beobachtungen nicht für das ganze Werk Kokoschkas gelten.

²⁵⁸ Obwohl Sedlmayr den Künstler 1955 zu einem Diskussionsabend an der Münchner Universität einlud, scheint sich daraus keine weitere Verbindung entwickelt zu haben. Vgl. Brief von Hans Sedlmayr an Kokoschka vom 28. Oktober 1955; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (374.8). Es ist nicht bekannt, ob Kokoschka diese Einladung annahm. Bislang wurde weder in Oldas Agenden noch in den Korrespondenzen des schriftlichen Nachlasses ein Hinweis darauf gefunden.

der Naturnachahmung geprägten Kunst des 19. Jahrhunderts kritisierten.²⁵⁹ Kokoschka tendierte dazu, die Kunst der Gegenwart zu Abstraktion und Gegenstandslosigkeit zu verallgemeinern und kategorisch abzulehnen, ohne sich jedoch intensiver mit den Werken einzelner Künstler zu befassen. In seinen Aufsätzen finden sich Bemerkungen zu den verschiedensten Künstlern, darunter jedoch kaum zu seinen Zeitgenossen. Nur Kandinsky und Klee kommen vor, als exemplarische Vertreter der zeitgenössischen Kunst, die die Tendenz der Abstraktion für seine Begriffe zu weit getrieben hatten. Über Kandinsky schreibt Kokoschka in seinem Munch-Aufsatz: „Seine Überzeugung [...] blieb, daß der bildende Künstler, gleich wie der Musiker und insbesondere der Mathematiker, sein Auge auf das Innenleben richten sollte, blind gegenüber jeder Erkennbarkeit eines Gegenständlichen, weil das einzige Objekt der Darstellung nur die innere Gesetzmäßigkeit sei. [...] Jedoch mit dem Verzicht auf die unmittelbare Sinneswahrnehmung des Impressionismus, aber auch auf jede Mittelbarkeit irgendwelcher dem Erlebnis adäquaten Formvorstellung, hat er das Kind mit dem Bad ausgeschüttet.“²⁶⁰

In einem Interview kritisiert Kokoschka 1966 die Vereinnahmung des Begriffs der Abstraktion durch die gegenstandslose Kunst der Gegenwart. Er selbst sieht Abstraktion ebenso in der gegenständlichen Kunst der alten Meister und wirft den zeitgenössischen Künstlern einen Missbrauch des Begriffs vor: „Abstract? It is a terrific misunderstanding. Because everything is abstract. Who knows what a reality is? Who knows? But the artist adhering to the abstract fashion use [sic] the etiquette for their own futile fashion. They expropriate this beautiful word of its meaning. Abstract is ... everything is abstract. Do I know where a boundary between Reality and Abstract exists? [...] So what is abstract? The stupid little painters who think it is new. Titian was an abstract painter. His vision of the life is so different from a Michelangelo, Dürer, van Eyck, Grunewald, or from a Brueghel and Hyronimos Bosh [sic]. There is no reality [...]“.²⁶¹ Auch Kokoschkas Gemälde sind zum Teil sehr abstrakt, er bleibt aber immer bei der gegenständlichen Grundlage seiner

²⁵⁹ Insbesondere in Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1911 geht es vorrangig um „die Verurteilung der ‚Naturnachahmung‘ als Kunstform eines vergangenen, materialistischen Zeitalters und die Verkündung einer zukünftigen ‚neuen Kunst‘.“ Kat. Ausst. Frankfurt 2007, S. 313.

²⁶⁰ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 173.

²⁶¹ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Oida K E 2004: 1. Entretien, 1. Fassung.

Darstellungen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Abstraktion positiv bewertet, auch wenn man diese als „die Form der Lebensflucht“²⁶² bezeichnete, so wie Worringer die Abstraktion als Ausdruck eines von Angst vor der Natur beherrschten Weltgefühls interpretierte. Kokoschka dagegen sah in der zu weit – nämlich in die Ungegenständlichkeit – getriebenen Abstraktion eine Weltflucht, die er negativ bewertete, als Unfähigkeit, sich künstlerisch mit der Zeit und ihren Problemen auseinanderzusetzen. Dies aber war für ihn ein grundsätzliches Anliegen der Kunst. Wahre Kunst sollte sich dadurch auszeichnen, dass sie nicht nur über das Innenleben des Künstlers, sondern ebenso über die vielfältigen Aspekte ihrer Entstehungszeit etwas aussage, unmittelbar verständlich sei und damit auch für den heutigen Betrachter Bedeutung habe: „So sagt denn ein Bild, soll es sich von einem Machwerk unterscheiden, nicht nur etwas über den Besteller und das Modell, sondern auch über das Temperament des Schöpfers und noch über eine gegebene Zeit hinaus, etwas, wofür den Zeitgenossen des Künstlers ein Organ fehlte, um es aufzunehmen. Je reicher nun die Aspekte eines Bildwerkes sind, je vielfältiger – so daß selbst kommende Generationen im selben und gleichen Werk sich wie in einem Spiegel selbst erkennen –, desto vortrefflicher ist die Bedingung erfüllt, die das Kunstwerk ausmacht.“²⁶³

3. Die Bedeutung der Kunst der Vergangenheit in weiteren publizierten Texten – Erzählungen und Autobiographie

Welche wichtige Rolle die europäische Kunsttradition für Kokoschkas Lebenswelt spielte, zeigt sich auch daran, dass er ebenso in seinen Schriften, die nicht primär Fragen der Kunst zum Thema haben, oftmals Kunstwerke erwähnt, die ihn zu bestimmten Zeitpunkten seines Lebens oder auch immer wieder aufs Neue beschäftigt haben. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Grenze zwischen kunsttheoretischen und politischen Texten bei Kokoschka fließend ist. Aber auch in seinen Erzählungen, die meist auf eigenen Erlebnissen basieren und diese phanta-

²⁶² Bushart 1990, S. 72 (Zitat nach Walter Serner: „Kunst und Gegenwart“, in: *Die Aktion* 3, 1913, S. 614).

²⁶³ Kokoschka spricht hier von der Porträtkunst und nennt als Beispiele Goya und Cézanne; vgl. Oskar Kokoschka: „Ich male Portraits, weil ich es kann“, 1961, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 279–284, hier S. 282.

sievoll ausspinnen, und in besonderem Maße in Kokoschkas Autobiographie *Mein Leben* von 1971 spielen Kunst und Kunstgeschichte immer wieder eine Rolle.

Erzählungen

In einem Text von 1935, der dem Band mit Kokoschkas Erzählungen in der Ausgabe seines schriftlichen Werkes als Vorwort vorangestellt wurde, bringt der Künstler seine Vorstellung von der „schöpferischen Vernunft“ des Menschen zum Ausdruck. Es geht ihm dabei um die „persönliche Wahrheit“ des Einzelnen gegenüber einer objektiven, abstrakten Wahrheit: „[...] die persönliche Wahrheit, die wir Erlebnis nennen, ist ein Akt des Gebärens. Das Bekenntnis dieser inneren Erfahrung ist eine soziale Funktion.“²⁶⁴ Solche Formulierungen kennen wir von Kokoschka auch, wenn es um die bildende Kunst geht. Die Idee, dass der Künstler in seinem Werk seiner individuellen Vision der Welt, also seiner „persönlichen Wahrheit“ Gestalt verleiht, prägt seine Auffassung von Kunst und der Aufgabe des Künstlers. Das gilt ebenso für die bildende Kunst wie für die Literatur und ist in diesem Zusammenhang auf Kokoschkas Erzählungen gemünzt. Insofern sind auch seine Schriften als Teil seines schöpferischen, künstlerischen Werkes zu verstehen. Wie seine Kunstwerke leben sie von der Bilderwelt in seinem Kopf, die stark durch seine Eindrücke aus der europäischen Kunsttradition geprägt ist.

Es ist nicht verwunderlich, dass diese Eindrücke bisweilen konkret Eingang in Kokoschkas fiktionale Schriften finden. Seine Erzählungen, die meist einen autobiographischen Kern enthalten, also wie seine Kunstwerke aus dem individuellen Erlebnis geschöpft sind, sind voller assoziativer Sprünge und Brüche in der Erzählstruktur. Immer wieder finden Kunstwerke Erwähnung, ohne dass diese für die eigentliche Geschichte eine Bedeutung haben. Manchmal handelt es sich schlicht um Dinge, die ihm aus den autobiographischen Wurzeln der Geschichten in Erinnerung geblieben sind und deshalb mehr zufällig Erwähnung finden. So zum Beispiel wenn er in der Erzählung *Aigues-Mortes* erwähnt, dass „im Speisezimmer

²⁶⁴ Oskar Kokoschka: „Vorwort,“ 1935, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 2, S. 9–19, hier S. 9. Es geht in dem Text um zwei Erlebnisse bzw. Visionen Kokoschkas, die er mehrfach erzählte (erneut in der Erzählung „Der fliegende Ritter“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 2, S. 89–94; vgl. „Vom Erleben“, in: Wiegler (Kokoschka Schriften) 1956, S. 45–59; Kokoschka, *Mein Leben*, S. 67–69 und 208–211) und die sich auf natürliche Weise nicht erklären ließen, nur im Sinne einer „persönlichen Wahrheit“.

des Galeriedirektors Dr. Posse, meines Freundes, wo wir sonntags gemeinsam unser Mahl einnahmen, [...] ein Gobelin [hing]. Die Ankunft Ludwigs des Heiligen in Ascalon an der Spitze des Kreuzfahrerheeres war auf der Tapissérie dargestellt [...].“²⁶⁵ Andere Erwähnungen sind als Assoziationen zu verstehen, die sich dem Künstler im Rahmen der erzählten Begebenheiten aufdrängen. So gingen ihm im Zusammenhang mit der Totenmaske Gustav Mahlers, von der er im Kontext mit seiner Beziehung zu Alma Mahler in der autobiographischen Erzählung *Jessika* schreibt, verschiedene Formen von Totenmasken beziehungsweise anderen Darstellungen von Verstorbenen durch den Kopf. Die assoziative Reihe zieht sich quer durch die Kunstgeschichte, beginnt bei mykenischen Goldmasken und konzentriert sich anschließend – der Thematik der Liebesbeziehung entsprechend – auf Paardarstellungen: „In der Kapuzinergruft in Wien ließ sich die Kaiserin Maria Theresia noch zu Lebzeiten neben ihrem Gemahl in aller Pracht und Glorie von dem nährischen Bildgießer Messerschmidt lebensgroß auf dem Sargdeckel abbilden, unter welchem ihr toter Gemahl liegt. In Saint-Denis trotz die wollüstige Medici halbnackt in einer letzten Umarmung ihrem Gemahl einen Hauch von Wärme ab, dem bei einem ihr zur Ehre abgehaltenen Schauturnier eine Lanze durchs Auge ins Gehirn drang. Und nicht vergessen sei der Etruskersargdeckel, auf welchem das Liebespaar, wie eine intime Unterhaltung fortführend, dargestellt ist.“²⁶⁶

Manchmal versucht Kokoschka, einen bestimmten Eindruck durch einen der Kunstgeschichte entnommenen Vergleich zu charakterisieren. In seiner Erzählung *Djerba* spricht er beispielsweise von den alten griechischen Fischerdörfern an der Küste, in denen „die Frauen [...] spitze Strohhüte [tragen], ähnlich denen der antiken Tanagrafiguren aus Terrakotta.“²⁶⁷ Solche Verweise zeugen von der Vorstellungswelt des Künstlers, die schon früh durch die Auseinandersetzung mit künstlerischen und kulturhistorischen Fragen geprägt war. Auch Bezüge zu historischen,²⁶⁸ mythologischen oder biblischen Figuren und Begebenheiten kommen immer wieder vor. So werden in seinem *Brief aus Stockholm*, einer auf der Erinne-

²⁶⁵ Oskar Kokoschka: „Aigues-Mortes“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 2, S. 207–213, hier S. 207.

²⁶⁶ Oskar Kokoschka: „Jessika“, in: ebd., S. 103–152, hier S. 113–114.

²⁶⁷ Oskar Kokoschka: „Djerba“, in: ebd., S. 227–240, hier S. 227.

²⁶⁸ Vgl. z. B. die zahlreichen ironisch-spielerischen Bezüge zwischen der römischen Antike und der Gegenwart in Kokoschkas Erzählung *Irland*, die von der Betrachtung einer karthagischen Silbermünze ausgeht; in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 2, S. 241–264.

runge an seinen Aufenthalt in Stockholm 1917 basierenden Erzählung, aus drei ausländischen Gesandten, die er dort traf, in seiner Vorstellung „die drei heiligen Könige aus dem Morgenland“, die „dem Stern mit dem wunderbaren Schweif dran“ zur Friedenskonferenz nach Stockholm gefolgt waren.²⁶⁹ Die Geschichten, Gestalten, wie auch die erwähnten Kunstwerke waren Teil seiner Lebenswelt, seiner „persönlichen Wahrheit“, die in seine Texte einfluss.

Die Kunst der alten Meister in Kokoschkas Lebensgeschichte

In Kokoschkas 1971 erschienener Autobiographie ist das häufige Vorkommen von Reflexionen über Künstler oder Kunstwerke der Vergangenheit kaum überraschend, wenn man berücksichtigt, welche beherrschende Rolle die Welt der Kunstgeschichte für sein Leben und Denken spielte. Der Künstler berichtet darin immer wieder von seinen Begegnungen mit Werken der alten Meister. Schon in seiner frühen Jugend sei er von den barocken Fresken der Wiener Kirchen beeindruckt gewesen. Bei der Schilderung einer Ohnmacht während eines Chorkonzerts erwähnt er beispielsweise „das majestätische Kuppelfresko des Maulbertsch“, das er dabei vor Augen hatte (Abb. 86).²⁷⁰ Solche Begebenheiten, die der über Achtzigjährige in der Rückschau aufschrieb, sind allerdings mit Vorsicht zu behandeln. Die Autobiographie Kokoschkas ist eine gut durchdachte, inszenierte Geschichte. Während die groben Stationen seines Lebens annähernd zutreffend dargestellt sind, schmückt Kokoschka einzelne Ereignisse anekdotenhaft aus und erweist sich darin als unterhaltsamer Erzähler – wörtlich nehmen und als exakte Informationen auffassen sollte man seine Angaben jedoch nicht.²⁷¹ Insbesondere verfolgt die Schrift das Ziel der vorteilhaften Darstellung der eigenen künstlerischen Leistung. Gern hebt Kokoschka darin hervor, wenn er als Künstler etwas neues

²⁶⁹ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 2, S. 143–152. Vgl. hierzu auch Spielmann 1985, S. 84–85.

²⁷⁰ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 46.

²⁷¹ Kokoschka begründet darin gleichsam seinen eigenen Künstlermythos. Insbesondere Anekdoten aus der Kindheit, die auf das spätere Schaffen des Künstlers hinweisen, sind typische Bestandteile der von Ernst Kris und Otto Kurz in ihrer 1934 erstmals erschienenen Schrift *Die Legende vom Künstler* untersuchten „Künstlerbiographik“, also der Sicht der Mit- und Nachwelt auf die Künstlerpersönlichkeit. Die Autoren zeigen immer wiederkehrende Motive auf, die weniger über die wahren Lebensumstände des Künstlers als über die „Vorstellung vom Künstler“ Aufschluss geben (Kris/Kurz 1980, S. 32–33). Für Kokoschka spielte das Bild, das seine Umwelt sich von ihm machte, eine äußerst bedeutende Rolle, weshalb er selbst dieses Bild durch seine Äußerungen zu formen und damit auch seinem Nachruhm eine Richtung zu geben versuchte.

geschaffen und damit auf die Kunstentwicklung der Moderne eingewirkt hat.²⁷² Er nutzt die Schrift als Plattform für die Darstellung seiner Sicht, sowohl auf die Kunst seiner Zeitgenossen – insbesondere auf die abstrakte Gegenwartskunst –, als auch auf die alten Meister, und ebenso auf seine eigene künstlerische Entwicklung.

Erwähnungen wie die des barocken Deckengemäldes in Wien lassen den Stellenwert erkennen, den Kokoschka den Kunstwerken der alten Meister in seinem Leben und Werk zuerkannte. Wenn auch zweifelhaft bleibt, ob der jugendliche Chorknabe Kokoschka von Maulbertschs Fresko tatsächlich so beeindruckt war, so lässt sich jedenfalls erkennen, dass er zumindest in der Rückschau der barocken Malerei für sich eine besondere Bedeutung beimaß. An anderer Stelle lösen äußere Eindrücke innerhalb der Erzählung Erinnerungen an Kunstwerke aus. Im Zusammenhang mit seinem Fronteinsatz in der Ukraine beschreibt er den Ritt durch das Kriegsgebiet. „Als Patrouillenreiter fühlte ich mich in dem dichten dunkelgrünen Laubwerk der Wälder vom unsichtbaren Feind belauert. Plötzlich stand Dürers düsteres Bild ‚Ritter, Tod und Teufel‘ vor meinen Augen.“²⁷³ Auch hier ist fraglich, ob sich diese Assoziation wirklich in dem geschilderten Augenblick so abgespielt hat. Kokoschka war Dürers Werk zu diesem Zeitpunkt sicher bekannt. Es bildet unzweifelhaft die thematische Grundlage für seine beiden 1911 entstandenen Gemälde *Ritter, Tod und Engel* (Abb. 38 und 39).²⁷⁴ Die Erwähnung im Zusammenhang mit der Patrouille scheint jedoch eher aus der Vorstellung des Schreibenden entstanden zu sein denn auf einer tatsächlichen Erinnerung zu basieren, ganz so wie die im Zusammenhang der Erzählungen aufgezeigten Assoziationen. Ein ähnlicher Fall

²⁷² Eine Beeinflussung seiner eigenen Kunst durch andere Künstler räumt Kokoschka dagegen nur an einer einzigen Stelle ein, im Zusammenhang mit der Kunstschau von 1909, also zu einem sehr frühen Zeitpunkt seiner Karriere. Er schreibt: „Meine Entwicklung hängt zusammen mit der Begegnung mit den Skulpturen des belgischen Bildhauers Georg Minne [...]. In den spröden Formen, in der Innerlichkeit seiner Skulpturen, glaubte ich eine Abkehr von der Zweidimensionalität des Jugendstils zu sehen. Unter der Oberfläche bewegte sich im Inneren dieser Knabenfiguren etwas wie die Spannung, die in der Gotik den Raum beherrscht, ja, den dreidimensionalen Raum erst erschafft.“ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 56. In einem Gespräch mit dem Kunsthistoriker Ludwig Goldscheider wies Kokoschka ebenfalls auf den starken Eindruck hin, den Georg Minnes Skulptur eines knienden Knaben während der zweiten Kunstschau bei ihm hervorrief: „Außerdem hat eine kleine Marmorfigur von Georges Minne, die in der zweiten ‚Kunstschau‘ zu sehen war, einen ungeheuren Eindruck auf mich gemacht: ‚Der kniende Knabe‘. Minne muß auch solche magere Modelle gehabt haben wie es meine Akrobatenkinder waren. Den knienden Knaben von Minne sehe ich noch heute vor mir und es ist schon über fünfzig Jahre her. [...] Ja, von Minne hab ich die Vorliebe für diese jungen fleischlosen, gotischen Körper übernommen.“ Goldscheider 1963, S. 10.

²⁷³ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 149.

²⁷⁴ Winkler/Erling 1995, S. 37–38, Nr. 63 und S. 43, Nr. 72. Vgl. Kapitel III.1, S. 167–168.

liegt wohl vor, wenn Kokoschka im Zusammenhang mit einer Episode im Botanischen Garten in London, die er mit seinem Freund Ernst Reinhold erlebte und zu einer phantastischen Erzählung verarbeitete, den Maler van Dyck erwähnt.²⁷⁵

An anderen Stellen erwähnt er in den Erinnerungen tatsächlich gesehene und nicht nur assoziierte Kunstwerke. So berichtet er von seiner Freundschaft mit dem Maler Carl Moll im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Wien. Moll war ein großer Kunstkenner und Kokoschka erwähnt unter anderem seine Entdeckung eines Gemäldes von El Greco.²⁷⁶ Durch Moll wurde der Künstler in direkte Berührung mit einem Tiziangemälde gebracht, das dieser Kokoschkas Erzählung nach vorübergehend in seinem Atelier unterstellte.²⁷⁷ Nach seiner Aussage handelte es sich dabei um Tizians *Venus mit dem Orgelspieler*, die sich seit 1918 in der Sammlung der Staatlichen Museen Berlin befindet. Unabhängig davon, ob diese Episoden genau der Wahrheit entsprechen, so ist doch davon auszugehen, dass Moll Kokoschka zahlreiche Einblicke in die Kunst verschiedener großer Meister der Vergangenheit vermittelte, sei es tatsächlich durch Originale oder durch Reproduktionen und Publikationen zu entsprechenden Themen.

Bei der Schilderung seines Aufenthaltes in Stockholm im Jahr 1917 berichtet Kokoschka von seiner Begegnung mit den Zeichnungen des schwedischen Malers Ernst Josephson, die ihm der damalige Assistent in der Graphischen Sammlung des Stockholmer Museums, Ragnar Hoppe, zeigte. Kokoschka behauptet, Hoppe darin bestärkt zu haben, die Zeichnungen zu publizieren.²⁷⁸ Sie fanden offenbar seine Anerkennung, wie gleichfalls aus den Erinnerungen Hoppes hervorgeht, die 1963 in einem Sammelband über Kokoschka erschienen.²⁷⁹ Eine weitere Episode erzählt davon, wie Kokoschka zu Gast bei seinem Berliner Galeristen Paul Cassirer war. Bei diesem Besuch hatte dieser ihm „ein Bild von van Gogh, ‚Die Eisenbahnbrücke von

²⁷⁵ Im botanischen Garten sah Kokoschka „ein halbwüchsiges Mädchen mit rotblonden Haaren, wie ich sie bei van Dyck so liebe, blauen Augen und einem weiß-rot gestreiften Kleid [...]“; Kokoschka, *Mein Leben*, S. 211.

²⁷⁶ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 128.

²⁷⁷ Ebd., S. 132. Das Gemälde befand sich tatsächlich seit 1914 in Carl Molls Besitz und wurde 1918 vom Berliner Kaiser-Friedrich-Museum angekauft, was Kokoschkas Erzählung durchaus möglich macht. Vgl. *Gemäldegalerie Berlin* 1998, S. 379.

²⁷⁸ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 174–177.

²⁷⁹ Ragnar Hoppe / Gregor Paulsson: „Kokoschka in Schweden“, in: Hodin 1963, S. 86–94, hier S. 88.

Arles', ins Schlafzimmer“ gehängt. Kokoschka nutzt die Gelegenheit um klarzustellen, dass er von van Gogh „nur seine frühen Zeichnungen und die Malereien, die in ihrer Schwärze an die Stilleben von Velasquez erinnern“, schätze,²⁸⁰ während er von Kunsthistorikern oft mit späteren Bildern van Goghs in Verbindung gebracht wird. Von van Gogh kommt er auf Anton Romako zu sprechen, für dessen Anerkennung er sich – wie bei Josephson – eingesetzt habe. Er schätze ihn „als wahren Pionier der modernen Malerei“. Gleichzeitig wehrt er sich auch hier gegen die Annahme eines Einflusses auf sein Werk: „Natürlich kreiden mir Kunstschriftsteller auch Romako als Befruchter meiner Werke seither an.“²⁸¹ Kokoschka nutzt die Autobiographie dazu, herrschenden Meinungen zu widersprechen und sein Werk ins rechte Licht zu rücken.

Im Kapitel über die Jahre als Professor an der Akademie in Dresden beschreibt Kokoschka seine regelmäßigen Besuche der dortigen Gemäldegalerie, die ihm die Möglichkeit der Begegnung mit wichtigen Protagonisten der Kunstgeschichte bot.²⁸² Unter diesen sind offenbar van Eyck, Caspar David Friedrich, Rembrandt und Vermeer zu nennen – sie werden in den folgenden Abschnitten von Kokoschka besonders hervorgehoben. Zu jedem dieser Künstler schreibt er einen Satz, mit dem er das Werk und die Person des Künstlers geistesgeschichtlich verortet und deutlich macht, was ihn jeweils daran bewegt. So ist für ihn wesentlich, dass „in einem Bild von van Eyck noch der Geist eines Thomas von Aquin lebt, die geistige Haltung des Mittelalters, als der Mensch noch ein Geschöpf Gottes war [...]. Und Caspar David Friedrich, ein Einsamer, sieht plötzlich mit Entsetzen und offenen Augen die Schauerlichkeit der Natur und die Verlorenheit des Individuums in der Welt [...].“ Bei Rembrandt beschäftigt ihn, dass dieser sich „im Alter von dem gesellschaftlichen Leben einer Opernbühne der Zeremonien, vom Prunk und falschen Glanz der Öffentlichkeit zurückzog“ und in der Zurückgezogenheit „das menschliche Gesicht wieder entdeckt“ und „sich selber gefunden“ habe. In Vermeer sieht er die Repräsentation des zu Macht und Bedeutung gelangten Bürgertums. „Wie die Meister der mittelalterlichen Kunst, van Eyck vor allem, die Harmonie des Menschen mit der Natur in einer gottgeschaffenen Welt schilderten, so hat

²⁸⁰ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 197.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Vgl. Kokoschka, *Mein Leben*, S. 185.

Vermeer, aber auch Rembrandt und Hals, das Individuum in der bürgerlichen Welt zu Hause in einem neuen Licht gesehen.“²⁸³ Die genannten Aspekte sind keine formal künstlerischen, es geht Kokoschka darin nicht um Malweise, Technik oder stilistische Fragen, sondern sie betreffen eher den historischen und geistigen Zusammenhang, in den Künstler und Werk eingebettet sind. Wie in seinen Aufsätzen fasst Kokoschka das künstlerische Werk als Ausdruck seiner Zeit auf.

Exkurse mit Reflexionen zur Kunst

Die Beschäftigung mit Fragen der Kunst findet in Kokoschkas Autobiographie immer wieder ihren Ausdruck in mehr oder weniger ausführlichen Abschweifungen von der eigentlichen Erzählung. Manche dieser Exkurse – wie der eben erwähnte – entstehen aus dem unmittelbaren Zusammenhang mit Kokoschkas eigener Geschichte, andere thematisieren in unabhängiger Form Überlegungen zur Kunst und zur Aufgabe des Künstlers oder zu bestimmten Künstlern vergangener Epochen. Im Zusammenhang mit der Wiener Kunstschau 1909 schreibt Kokoschka beispielsweise über den Jugendstil und die Kunst der Jahrhundertwende und ihre weitere Entwicklung über „Neue Sachlichkeit“, ‚Verdinglichung‘, ‚Gegenstandslose Kunst‘ mit endgültiger Eliminierung des Menschenbildnisses, bis uns nicht allein die Kunst, sondern das Dasein selber gegenstandslos zu werden droht.“²⁸⁴ Damit ist Kokoschka bei einem seiner Lieblingsthemen, das sich wie ein roter Faden durch alle seine Schriften zieht. So wie er mit seinen Bildern und mit seiner Lehrtätigkeit versuchte, den Kampf gegen die gegenstandslose Kunst zu führen, nutzte er auch jede Gelegenheit der schriftlichen Äußerung zu entsprechender Polemik.

An die erwähnte Episode von Carl Molls Tiziangemälde schließt sich eine längere Passage über die Leuchtkraft der Malerei Tizians an, die aus dem Zusammenhang der Erzählung heraustritt und Überlegungen des betagten Künstlers enthält, der in seinem Leben zahlreiche Bilder Tizians sah. Aus dieser Erfahrung heraus kann er ausführen: „Das Bild stammt aus der mittleren Schaffensperiode Tizians, als er begonnen hatte, an Stelle der klassischen Zeichnung und des kräftigen Kolorits der Renaissance neue Mittel zu suchen, um die Luminosität des Raums zu gestalten –

²⁸³ Ebd., S. 185–186.

²⁸⁴ Ebd., S. 57.

eine Anstrengung, welche in der Pietà in der Accademia in Venedig, vielleicht seinem letzten Werk, kulminiert, wo das Licht den Raum aus der bisher statisch, perspektivisch gesehenen Auffassung des Raumes der Renaissance dynamisch um- und neu formt, so daß die Figuren selbst sich zu bewegen scheinen. Das umherschweifende Auge des Betrachters wird nicht wie bisher von dem Ablesen eines Konturs und einer Lokalfarbe, sondern von der Leuchtkraft im Bilde geleitet.“²⁸⁵ Weiter führt er den Gedankengang zu Nicolas Poussin, der hundert Jahre später versucht habe, sich die Luminosität der Farbe Tizians zu eigen zu machen, und schließlich zu Paul Cézanne, der wiederum dreihundert Jahre später den Bildaufbau durch Farbe zum Prinzip erhob und damit „indirekt in eigener Weise ein Schüler Poussins“ gewesen sei.²⁸⁶ So entwickelt sich aus einer Episode der Geschichte ein eigenständiger Gedankenstrang. Die Kette Tizian – Poussin – Cézanne, die Kokoschka hier referiert, zeugt von seiner kunsthistorischen Bildung. Vermittelt haben könnte ihm diese Überlegungen beispielsweise Fritz Novotny, der sich intensiv mit dem Werk Cézannes beschäftigte. In Kokoschkas Nachlassbibliothek findet sich ein Ausstellungskatalog über Cézanne mit einer Einleitung von Novotny, in der dieser in Bezug auf Cézannes Kolorismus unter anderem auf die Vorbildhaftigkeit der venezianischen Maler und Poussins hinweist.²⁸⁷

Kokoschka und das „geistige Licht“

Das letzte Kapitel der Autobiographie trägt den Titel *Das geistige Licht*. Kokoschka entfernt sich nun vollends vom Bericht seiner Lebensgeschichte und versucht hier einige grundsätzliche Gedanken zu seiner persönlichen Auffassung der Welt und dem Sinn der Kunst vor einem historischen Hintergrund zu formulieren. Dabei nimmt er eine Reihe von Gedanken auf, die er in seinen Schriften zur Kunst entwickelte. Wie im oben zitierten Vorwort zum Erzählungsband distanziert er sich in seiner Aufgabe als Künstler von der sogenannten „objektiven Wirklichkeit“: „Als einem bildenden Künstler war mir nicht im geringsten daran gelegen, hinter die das Universum regierenden Prinzipien zu kommen, für die sich die realen Wissenschaften, Physik und Chemie, heute so brennend interessieren.“ Während von diesem

²⁸⁵ Ebd., S. 132–133.

²⁸⁶ Ebd., S. 133.

²⁸⁷ Vgl. *Paul Cézanne 1836–1906*, Kat. Ausst., München, Haus der Kunst, 1956, s.p. (Bestand des OKZ).

Wunsch nach wissenschaftlicher Erkenntnis auch die Gegenwartskunst angetrieben sei, so zähle für ihn nur „das sehend Erlebte“ in der Welt, also seine persönlich erlebte Wirklichkeit.²⁸⁸

Kokoschka stellt sich als Zeugen eines ereignisreichen Jahrhunderts dar, der jedoch abseits bleibe und sich als Beobachter nicht den jeweiligen Moden beuge. Dabei beruft er sich auf seine „geistigen Ahnen“, auf „die Künstler der Vergangenheit“, bei denen noch das Erlebnis des Daseins die Kunst beherrsche. Dieser Tradition fühlt er sich verpflichtet. Seit dem Ende des Barock beklagt er dagegen einen Verfall der menschlichen Erlebnisfähigkeit in der Kunst beziehungsweise der Gesellschaft, deren Spiegel die Kunst sei. „Eine Verarmung der Gestaltungskraft des menschlichen Daseins zeigte sich bereits im klassizistischen Historismus [...]. Dem Historismus folgte im Impressionismus der Versuch, die Fähigkeit des Sehens wissenschaftlich zu analysieren. Heute landet der Fortschritt in der Formlosigkeit der sogenannten gegenstandslosen Kunst.“²⁸⁹ Diese sieht er wiederum als Ausdruck der die Gegenwart prägenden Weltanschauung: „Nachdem die darstellende Kunst jeder Zeit ihr wahrer Spiegel ist, sollte man die Künstler unserer Zeit nicht der Talentlosigkeit zeihen, sondern tiefer dahinter die Warnung hören, daß der menschliche Gestaltungstrieb zu einem Ende zu kommend droht. Kunst lügt nie!“²⁹⁰

Das Erlebnis, das für ihn in Kunstwerken der Vergangenheit erkennbar ist und durch das ein Kunstwerk eine bleibende Aussage erhält, ist ein Kerngedanke in Kokoschkas Aussagen zur Kunst. Er sieht darin einen Gegensatz zur von ihm empfundenen Unfähigkeit der heutigen Menschheit zum Erleben der Welt. Als sprechendes Beispiel beschreibt er Tizians spätes Pietàgemälde in der Accademia von Venedig, mit der blaugekleideten Maria, der reglosen Gestalt des toten Christus und den bewegten Begleitfiguren (Abb. 156). Besonders beeindruckt ihn die Gesamtwirkung des Gemäldes, dessen Intensität „eine bildliche Aussage, wie sie keine Theorie vermitteln kann“, erzeuge. „Die Loslösung der Gruppe der Mutter mit

²⁸⁸ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 303–305.

²⁸⁹ Ebd., S. 304–305.

²⁹⁰ Ebd., S. 305. Vgl. auch S. 318: „Auf meinen Reisen fand ich immer wieder in Museen, daß die darstellende Kunst besser über den gesellschaftlichen Wandel, über das rastlose politische Ringen um die Menschwerdung Auskunft zu geben vermag als jeder historische Bericht.“

dem toten Sohn im Schoß wird zu einer im Bild gestalteten Trauerbotschaft der Verwesung des Geistig-Menschlichen, das dem Menschsein seit der Antike anhing. Für die rational denkenden Betrachter wird das Bild keine Mahnung enthalten, sie leben ja in einer Wirklichkeit der nur messbaren, zählbaren, registrierbaren Tatbestände, die man auch photographieren kann.“²⁹¹ Eine solche Aussage werde also heute nicht mehr verstanden und von den Künstlern der Gegenwart trotz aller formalen Experimente auch nicht erreicht: „Ist es nicht seltsam, daß zur Darstellung des Verwesens im Menschlichen noch im Tizianischen Bild der Pietà, im vielleicht letzten großen Werk der Renaissance, die herkömmlichen Mittel der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten genügt haben. Wir gehen den Spuren der primitiven Kulturen mit großem Fleiß nach, imitieren Idole und Negermasken, doch zurücksehend bis in die Steinzeit finden wir, daß der Mensch sich immer mit dem Geheimnis seines Lebens beschäftigt hat.“²⁹² Statt – wie es Kokoschka der Gegenwartskunst unterstellt – wissenschaftliche Erkenntnisse in dekorative Kunst umzusetzen oder stilistische Spielereien zu betreiben, fordert er einen wesentlichen menschlichen Inhalt für die Kunst. Nur wenn er ein Erlebnis, eine menschliche Bedeutung in einem Kunstwerk spürt, es also vom „geistigen Licht“ inspiriert ist, überzeugt es ihn.²⁹³

Das individuelle Menschenbild in der bildenden Kunst Europas führt er auf die griechische Antike zurück: „Den entscheidenden Schritt zur menschlichen Individualität, mit dem die europäische Geistesgeschichte beginnt, tat der darstellende Künstler eines kleinen Volkes am Balkan.“²⁹⁴ Auch das Phänomen, das er als das „geistige Licht“ bezeichnet, komme von den Griechen, deren Kunst gerade in seinen späteren Lebensjahren für ihn eine sehr wichtige Rolle spielte. Das „geistige Licht“ der Griechen ist es also, was in Kokoschkas Augen das späte Tizianbild ebenso wie ein anderes Schlüsselwerk der späten Renaissance beherrscht, das zu Kokoschkas Lieblingswerken gehört: die Skulpturen Michelangelos für die Medici-Gräber in San Lorenzo in Florenz. Kokoschka hat die Medicikapelle in seinem Leben mehrfach besucht. In *Mein Leben* beschreibt er die liegende Gestalt des „Tages“

²⁹¹ Ebd., S. 306–307.

²⁹² Ebd., S. 309.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 309–311.

²⁹⁴ Ebd., S. 312; vgl. auch S. 311–314, 322–324.

(Abb. 134), deren Plastizität, Bewegung und Lebendigkeit ihn tief beeindruckten, auch wenn „anatomisch [...] die Figur vielleicht nicht lebend bestehen“ könnte, doch das ist für Kokoschka unwesentlich. Für ihn zählt, dass Michelangelo es geschafft hat, der Masse, dem toten Stein Leben einzuhauchen.²⁹⁵ Angesichts der Werke Tizians und Michelangelos gelangt er zu einer generellen Aussage über die Kunst: „Sowohl vor dem ‚Tag‘ Michelangelos wie vor der ‚Pietà‘ des Tizian in der Akademie in Venedig wird uns vor den Augen gleichsam ein Vorhang weggerissen, der eine Wirklichkeit enthüllt, mit der der Mensch im ewigen Problem der Gestaltbarkeit des Daseins immer wieder konfrontiert wird. Das ist das wahre Problem der gestaltenden Kunst.“²⁹⁶ Kunst musste für ihn immer mit dem Menschen zu tun haben, sie musste ihn und seine Umwelt als Ausgangspunkt nehmen und in eine gestaltete Form bringen. Eine Abkehr vom menschlichen Leben, wie er sie in der gegenstandslosen Kunst sah, war für ihn nicht akzeptabel. „Das Menschliche darzustellen, ist allein die Aufgabe der bildenden Kunst.“²⁹⁷

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet wurde, fand die richtungsweisende Abwendung vom menschlichen Erleben in der Kunst als Spiegel eines Wandels in der Gesellschaft und des Weltbildes Kokoschka zufolge bereits in der Renaissance statt, zeitgleich mit den besprochenen Werken Tizians und Michelangelos. „Es ist merkwürdig, daß die Plünderung Roms und die Glaubensspaltung in der Kirche, aber vor allem der Zusammenbruch der Civitas Dei des Mittelalters und der Beginn einer neuen mechanisierenden, revolutionierenden Zeit mit diesen zwei besprochenen Gestalten zeitlich zusammenfallen konnten.“²⁹⁸ Die folgende Zeit des Barock sieht er als eine Art letztes Aufbäumen der Kunst, bevor in der Zeit der Aufklärung, der Revolutionen, des Klassizismus und schließlich der Industrialisierung das menschliche Erlebnis zunehmend verloren ging. Seine Autobiographie schließt er mit einem längeren Abschnitt über Dürers *Melancholie* (Abb. 23), die für ihn ein Schlüsselwerk dieser Wende zu sein scheint, Ausdruck eines gewandelten Menschenbildes, mit dem auch ein Umbruch in der Kunst einhergeht.²⁹⁹

²⁹⁵ Ebd., S. 314.

²⁹⁶ Ebd., S. 314–317.

²⁹⁷ Ebd., S. 322.

²⁹⁸ Ebd., S. 317.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 324–325. Vgl. Kapitel III.1, S. 152–157.

4. Kokoschkas Austausch mit Kunsthistorikern

Kokoschka zählte Zeit seines Lebens zahlreiche Kunsthistoriker zu seinen Freunden und Bekannten. Mit ihnen konnte er sich über Themen der Kunst austauschen, er erhielt Hinweise auf Künstler oder bestimmte Werke oder auch auf wissenschaftliche Literatur und diskutierte mit ihnen seine Ansichten. Für den Austausch mit Kunsthistorikern finden sich zahlreiche Hinweise. In seiner Autobiographie erwähnt er zum Beispiel seine Gespräche mit den beiden Museumsmitarbeitern der graphischen Sammlung des Museums in Stockholm, Ragnar Hoppe und Gregor Paulsson, während seines dortigen Aufenthalts im Jahr 1917. Er berichtet, wie sie sich über die Zeichnungen des schwedischen Malers Ernst Josephson unterhielten, eine Darstellung, die von den Erinnerungen der beiden Kunsthistoriker gestützt wird.³⁰⁰ Weiteren Aufschluss bieten die zahlreichen erhaltenen Briefe, die in Kokoschkas schriftlichem Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich aufbewahrt werden und die Basis der folgenden Ausführungen bilden.

Die meisten Kunsthistoriker begegneten Kokoschka im Zusammenhang mit der Arbeit über sein Werk, dennoch bildete dieses nicht mit allen das vorrangige Gesprächsthema. Oft ging es um andere Bereiche der Kunstgeschichte, die Kokoschka interessierten und die in manchen Fällen einen weiteren Schwerpunkt in der Arbeit seiner Gesprächspartner darstellten. Schon früh suchte er den Austausch über die Werke der alten Meister, wie aus einem Kommentar von Eugenie Schwarzwald über den jungen Kokoschka hervorgeht: „Für Kunstgespräche interessierte er sich nicht, das heißt für Tintoretto schon, aber nicht für sich selbst.“³⁰¹ Später, als er während des Zweiten Weltkriegs im englischen Exil lebte, traf er von Zeit zu Zeit den Kunsthistoriker Otto Pächt. Dieser schrieb nie über zeitgenössische Kunst, der Kontakt zu Kokoschka hatte sich über Karl Maria Swoboda ergeben. Olda berichtet, dass Pächt und Kokoschka kaum über

³⁰⁰ Ragnar Hoppe / Gregor Paulsson: „Kokoschka in Schweden“, in: Hodin 1963, S. 86–94, hier S. 88. Vgl. Kapitel III.2, S. 178; Kapitel III.3, S. 200.

³⁰¹ Zitiert nach Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold: „Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 35–61, hier S. 39.

Kokoschkas Arbeit sprachen, sondern vielmehr über Pächts Fachgebiet, das Mittelalter und die Manuskripte der Bodleian Library, an denen er arbeitete.³⁰²

Selbst mit Josef Paul Hodin, einem Kunstkritiker, der sich schwerpunktmäßig mit der Kunst der Moderne und insbesondere mit den Werken Kokoschkas und Edvard Munchs befasste, pflegte Kokoschka den intensiven Gedankenaustausch auch über kunsthistorische Themen. In seinem 1968 erschienenen Buch über Kokoschka berichtet Hodin über einige solche Gespräche, die insbesondere während der Zeit des englischen Exils stattfanden. So schildert er unter anderem eine Unterhaltung über die Interpretation von Dürers *Melancholie* und Äußerungen Kokoschkas über die Kunst des Barock, insbesondere die Malerei Maulbertschs und deren Bedeutung für Kokoschka, und zitiert weitere Bemerkungen Kokoschkas über die antike Kunst, die Spätgotik oder die Renaissance.³⁰³

Im folgenden soll uns eine Auswahl derjenigen Kunsthistoriker beschäftigen, die sich neben der modernen Kunst auch mit anderen Epochen befassten und damit für Kokoschka anregende Gesprächspartner über die europäische Kunsttradition oder einzelne Gebiete der Kunstgeschichte waren. Gleichermaßen wird es nur um diejenigen gehen, die eng genug mit Kokoschka in Kontakt standen, dass solche Themen in Gesprächen oder Briefen berührt wurden. Die Ausführungen stützen sich dabei in erster Linie auf die erhaltenen Korrespondenzen, die Aufschluss über den entsprechenden Gedankenaustausch geben können. Kokoschka war mit zahlreichen Kunsthistorikern bekannt, oft jedoch beschränkte sich der Kontakt auf den Kontext von Ausstellungen oder Publikationen über sein Werk. Personen wie Edith Hoffmann oder Hans Maria Wingler, mit denen Kokoschka ausführliche Korrespondenzen führte, werden aus diesem Grund hier nicht näher behandelt. Auch Wilhelm Wartmann, der langjährige Direktor des Zürcher Kunsthauses, der zahlreiche Ausstellungen mit Werken Kokoschkas veranstaltete und mit dem Künstler auch in freundschaftlichem brieflichem Kontakt stand,³⁰⁴ soll hier nur kurz genannt werden,

³⁰² Vgl. Sitt 1990, S. 28–29.

³⁰³ Hodin 1968, S. 36–37, 45, 140–141.

³⁰⁴ Vgl. die Briefe und Postkarten von Wilhelm Wartmann an Kokoschka im schriftlichen Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich; vgl. auch: Nadja Baldini / Patrick Zamariàn: „Oskar Kokoschka und die Ära Wartmann am Kunsthaus Zürich“, in: Kat Ausst. Pfäffikon 2005, S. 147–159. Im Sommer 1948 verbrachten die Kokoschkas einige Zeit mit Wartmann und seiner Familie in Italien, wo ein Porträt der beiden Töchter Wartmanns entstand.

da eine eventuelle Auseinandersetzung mit Kokoschka über andere Themen als dessen eigenes Werk sich nicht aus der Korrespondenz erhellen lässt.

Paul Westheim, mit dem Kokoschka seit den 1910er Jahren bekannt war und der 1918 die erste Monographie über sein Werk schrieb, soll ebenfalls nur am Rande Erwähnung finden.³⁰⁵ Der Kontakt war zeitweise sehr intensiv und blieb auch über die weite räumliche Trennung erhalten, als Westheim 1941 nach Mexiko auswanderte, wo er auch nach Ende des Zweiten Weltkriegs blieb. Ihm verdankte Kokoschka die Einführung in die Kunst der präkolumbianischen Hochkulturen und auch über Kokoschkas Werk schrieb Westheim in den Nachkriegsjahren noch mehrere Texte.³⁰⁶ Ein Austausch zur europäischen Kunstgeschichte, der eventuell in den frühen Jahren der Bekanntschaft stattgefunden haben könnte, ist dokumentarisch jedoch nicht belegt.

Frühe Bekanntschaften mit Wiener Kunsthistorikern: Hans und Erica Tietze und Karl Maria Swoboda

Kokoschkas erste Kontakte zu Kunsthistorikern stammen aus den Jahren seiner künstlerischen Anfänge in Wien, nach seinen ersten aufsehenerregenden Ausstellungsbeteiligungen an den Wiener Kunstschauen 1908 und 1909. Der Architekt Adolf Loos wurde auf ihn aufmerksam und vermittelte ihm aus seinem Bekanntenkreis Modelle für Porträts, unter denen sich unter anderen die Kunsthistoriker Hans und Erica Tietze befanden, deren Doppelporträt Kokoschka 1909 malte (Abb. 73).³⁰⁷ Aus einem Text Erica Tietze-Conrats, der 1963 publiziert wurde, geht hervor, dass die Porträtsitzungen in der Bibliothek des Paares stattfanden und sie dabei ihrer gewohnten Tätigkeit nachgehen und an ihren kunsthistorischen Arbeiten schreiben konnten.³⁰⁸ Es liegt nahe, dass in diesem Rahmen auch Gespräche zur Kunst stattfanden. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Kokoschka über Gespräche mit Tietzes mit dem Gedankengut der Wiener kunsthistorischen Schule in

³⁰⁵ Vgl. hierzu Patrick Werkner: „Paul Westheim und die frühe Literatur über Oskar Kokoschka“, in: Frodl/Natter 1997, S. 121–131.

³⁰⁶ Vgl. Annette Windisch: „Kokoschkas Interesse an aussereuropäischer Kunst und fremden Kulturen / L'intérêt de Kokoschka pour l'art extra-européen et les cultures étrangères“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 91–125, hier S. 97–98.

³⁰⁷ Winkler/Erling 1995, S. 19–20, Nr. 35.

³⁰⁸ Erica Tietze-Conrat: „Ein Porträt und nachher“, in: Hodin 1963, S. 70–73, hier S. 70.

Berührung kam, das teilweise seine eigene Kunstauffassung prägte. Möglicherweise konnte er bei ihnen entsprechende Publikationen lesen oder er erfuhr durch ihre Berichte von den aktuellen Diskussionen. Tietze befasste sich mit verschiedenen Bereichen der Kunstgeschichte, publizierte über Michael Pacher, Albrecht Altdorfer und Albrecht Dürer, über den er unter anderem ein mehrbändiges Werkverzeichnis schrieb, sowie über Tizian, Tintoretto und Rembrandt. Zudem war er für die Denkmalpflege und -inventarisierung in Österreich sowie für die Reorganisation der österreichischen Museen nach dem Zusammenbruch der Monarchie eine zentrale Figur.³⁰⁹ Gleichzeitig interessierte er sich sehr für die bildende Kunst der Gegenwart, über die er zahlreiche Aufsätze verfasste, und schrieb beispielsweise bereits 1911 einen Artikel über die Hagenbund-Ausstellung,³¹⁰ in dem er sich eingehend dem Werk Kokoschkas widmete, und 1918 einen Artikel über Kokoschka in der *Zeitschrift für Bildende Kunst*.³¹¹ Er gehörte zu denjenigen Kunsthistorikern, für die der Bezug zur Gegenwart auch bei der Betrachtung alter Kunst eine Rolle spielte. Gleichermaßen sollten historische Forschungen auch einen Beitrag zur gegenwärtigen Kunstdiskussion liefern.³¹² Tietze war ein Fürsprecher der figurativen Kunst und stand der Weiterentwicklung des Expressionismus zur Gegenstandslosigkeit skeptisch gegenüber. Lachnit schreibt in seiner Abhandlung über die Wiener Schule, „[...] daß [Tietze] in der Abkehr vom menschlichen Maß, vom Gegenstand, eine gewisse Gefahr für die Menschheit sah, ihr ‚Zentrum‘ zu verlieren – die Einheit von Körper und Geist, die das Wesen des Menschen bildet.“³¹³ In dieser Auffassung vom Menschen als Grundlage und Mittelpunkt der Kunst war er mit Kokoschka einig, der insbesondere in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem vehementen Verfechter der gegenständlich gebundenen Kunst wurde.

In Briefen von Kokoschka an Alma Mahler aus den Jahren 1913 und 1914 geht hervor, dass Tietzes Kokoschka bisweilen in seinem Wiener Atelier aufsuchten.³¹⁴ Auch Erica Tietze erwähnt einen solchen Besuch bei Kokoschka im Sommer 1914,

³⁰⁹ Für eine Würdigung von Tietzes Lebenswerk vgl. Frodl-Kraft 1980.

³¹⁰ Tietze 1911.

³¹¹ Tietze 1918.

³¹² Vgl. Tietze 1913, S. VI, 159–165, 168–170; vgl. auch Bushart 1990, S. 212–214.

³¹³ Lachnit 2005, S. 102; vgl. auch S. 106–110.

³¹⁴ Kokoschka, *Briefe*, Bd. I, S. 127 und 171.

als dieser an seinen Entwürfen für das geplante Breslauer Krematorium arbeitete.³¹⁵ Aus dem Jahr 1919 ist ein Brief Kokoschkas aus Dresden an Hans Tietze bekannt, in dem er ihm über seine neuesten Gemälde berichtet.³¹⁶ Tietze publizierte 1919 in der von ihm selbst gegründeten Zeitschrift *Die bildenden Künste* einen Aufsatz über „Oskar Kokoschkas neue Werke“, in dem er aus diesem Brief zitiert.³¹⁷ Der Kontakt blieb lose auch in den folgenden Jahren bestehen und wurde nach einer Pause während des Zweiten Weltkriegs wieder aufgenommen. Briefe von Hans und Erica Tietze aus den vierziger und fünfziger Jahren im schriftlichen Nachlass Kokoschkas zeugen von der Verbindung, die bei Kokoschkas erster Reise in die USA im Januar 1949 durch eine persönliche Begegnung in New York, wohin das Ehepaar Tietze emigriert war, erneuert wurde.

Eine weitere frühe Bekanntschaft verband Kokoschka mit dem Kunsthistoriker Karl Maria Swoboda, einem Schüler Max Dvořáks, der an der Wiener Universität lehrte und den er 1912 in einer Kreidezeichnung porträtierte.³¹⁸ In einem Brief an Alma Mahler von März 1913 erwähnt Kokoschka Swobodas Vorlesungen an der Universität.³¹⁹ Seine Frau Kamilla verewigte Kokoschka 1921 in einer Lithographieserie unter dem Titel *Das Konzert*.³²⁰ Die Einleitung zur Mappenpublikation dieser Lithographien verfasste Max Dvořák, für den Swoboda seit 1914 als Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien tätig war.³²¹ Von dem Kontakt der beiden zeugt auch eine undatierte Zeichnung Kokoschkas, die er offenbar für Swoboda anfertigte und die heute im Oskar-Kokoschka-Zentrum in Wien aufbewahrt wird (Abb. 1).³²² In der beigefügten Widmung schreibt Kokoschka: „Dem

³¹⁵ Erica Tietze-Conrat: „Ein Porträt und nachher“, in: Hodin 1963, S. 70–73, hier S. 71–72.

³¹⁶ Kokoschka an Hans Tietze, 1919: „[...] So war im vorigen Jahr das für Sie sehenswerte Bild ‚Die Auswanderer‘, heuer ein Bild ‚Die Glücksspieler‘ [...]. Es sind meine Freunde drauf, Karten spielend. Jeder in seiner Leidenschaft, nackt zum Erschrecken, und alle eingetaucht in eine Farbigkeit höherer Ordnung, die sie zusammenbindet wie das Licht ein Ding und sein Spiegelbild in eine Kategorie erhöht, die etwas vom Realen und etwas vom Spiegelbild hat und dadurch von beiden *mehr* ...“; zitiert nach Tietze 2007, S. 71–72.

³¹⁷ Der Aufsatz wurde in Tietze 2007, S. 68–75, erneut abgedruckt.

³¹⁸ Vgl. Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold: „Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 35–61, hier S. 43. Zur Porträtzeichnung vgl. Weidinger/Strobl 2008, S. 284, Nr. 395.

³¹⁹ Vgl. Kokoschka, *Briefe*, Bd. I, S. 91.

³²⁰ Wingler/Welz 1975, S. 129–133, Nr. 140–144.

³²¹ Vgl. hierzu Kat. Ausst. Salzburg 1988; Hans H. Aurenhammer: „Max Dvořák über Oskar Kokoschka – eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu ‚Variationen über ein Thema‘ (1920/21)“, in: *Aktuelle Perspektiven* 1998, S. 34–40.

³²² Bleistiftzeichnung auf kariertem Papier, OKZ, Inv. Nr. 4770.

lieben Dr. Swoboda Zur Erinnerung an Jan oder Hubert v. E. OK“. Dieser Hinweis auf die Brüder van Eyck ist als ein Reflex der Gespräche zu verstehen, die zwischen den beiden stattgefunden haben müssen.

Der Kontakt zu Swoboda setzte sich auch in den folgenden Jahren fort und intensivierte sich, als beide sich ab 1934 in Prag aufhielten, obwohl Kokoschka Swobodas Verhalten unter dem faschistischen Regime in Österreich durchaus kritisch gegenüber stand.³²³ Dass die beiden in dieser Zeit intensive Gespräche über kunsthistorische Themen führten, ist in diesem Fall durch eine persönliche Widmung Swobodas in seiner 1935 erschienenen Publikation *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte* belegt. Darin schreibt er: „Seinem lieben und verehrten Freund Oskar Kokoschka d. Vf. Dieses Büchlein gehört Ihnen vielfach zu. An allen seinen Kapiteln haben Sie beratend und mithelfend Anteil genommen, so daß ich selbst in seinem Bau oft zwischen Dein und Mein nicht mehr zu scheiden vermag. Gewiß wäre Vieles reifer und besser geworden, wäre ich imstande gewesen, all Ihr freundliches Mitdenken voll aufzunehmen. Daß das Bändchen in mancher Hinsicht schwächig ist, liegt wohl zum Teil auch an den der geistigen Arbeit wenig zuträglichen allgemeinen Verhältnissen, unter denen es entstand; Zeiten, in denen es mir doppelt wertvoll ist, Sie zum Freund zu haben und zum gütigen Mahner und Vorbild des sich selbst, seinen überkommenen Aufgaben Treu-Bleibens. Prag, 22.1.36“³²⁴ Die einzelnen Aufsätze dieser Publikation sind aus Vorträgen Swobodas aus den vorangegangenen Jahren hervorgegangen. Es ist insofern schwer vorstellbar, inwieweit Kokoschka tatsächlich am Inhalt der Texte beteiligt gewesen sein könnte. Sie behandeln Themen aus unterschiedlichen Epochen der Kunstgeschichte, von ravnatischen Mosaiken bis zu Rubens' Gemälde *Das Venusfest* in der Wiener Gemäldegalerie. Der erste Aufsatz, der der Publikation ihren Namen gab, stellt die Frage nach der Verortung der Kunstgeschichte als Wissenschaft, nach aktuellen

³²³ Vgl. Kokoschka in einem Brief an Albert Ehrenstein vom 24. Dezember 1934: „[...] aus Wut auf die feigen Canaillen, kunsthistorischen Gleichschalter und Rothschildfreunde à la Swoboda [...]“; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 31.27 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 13; in einem Brief an Anna Kallin vom 20. Mai 1935 kritisiert er wiederum den verbreiteten Opportunismus und nennt Swoboda als ein Beispiel: „[...] Die ganze Bande erinnert mich an meinen Freund Swoboda, verhält sich überall, macht alles mit, hat dann immer alles gewußt und rückt rechtzeitig wieder ab, wenn die Sache precär [sic] wird [...]“; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 26.1; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 19. Vgl. zu Swobodas Rolle in den 30er Jahren in Prag: Canz 2001, S. 179.

³²⁴ Das Widmungsexemplar befindet sich in Kokoschkas Nachlassbibliothek im OKZ.

Fragestellungen und Aufgaben, die sich aus der Verschiebung ihrer Schwerpunkte und Herangehensweisen seit der Jahrhundertwende ergeben. Swoboda fordert unter Berufung auf die Bestrebungen der Wiener Schule der Kunstgeschichte, insbesondere auf seinen Lehrer Dvořák, unter anderem, die Erforschung von einzelnen Kunstwerken in historische Gesamtzusammenhänge zu stellen, die über eine Stilgeschichte hinaus gehen, „auch der Zusammenhänge, die zu anderen Kultursektoren hinüber führen, wie Wirtschaft, Gesellschaft, Religion.“ Es geht um eine „Einordnung der Kunstgeschichte in eine allgemeine Geistesgeschichte“, um eine Ausweitung der Kunstgeschichte zu einer „Wissenschaft vom Menschen, von menschlicher Kultur, in deren Mittelpunkt der Mensch nicht als abstrakt geistiges Wesen mit einer entsprechend aufgefaßten Geschichte, sondern der Mensch in seiner psychophysischen Totalität im Sinne der Hellenen steht.“³²⁵ Diesen ersten Vortrag hielt Swoboda als Antrittsvorlesung an der Universität in Prag im Herbst 1934. Zu diesem Zeitpunkt übersiedelte Kokoschka nach Prag. Es ist gut vorstellbar, dass er sogar bei der Vorlesung anwesend war oder sich wenigstens darüber mit dem befreundeten Kunsthistoriker unterhielt. Mindestens aus solchem Zusammenhang waren ihm die neuen Strömungen in der Kunstgeschichte also vertraut, wenn er nicht schon vorher in Wien damit in Berührung gekommen war. Die Auffassung der Kunstgeschichte als „Wissenschaft vom Menschen“ erinnert sehr an ähnliche Forderungen, die Kokoschka später in seinen Schriften zur Kunst formulierte.

Nach Dvořáks Tod war Swoboda Mitherausgeber der 1924 erschienenen Sammlung von dessen Aufsätzen gewesen, „deren gemeinsamer Titel ‚Kunstgeschichte als Geistesgeschichte‘ ein Programm umschrieb, das Swoboda unter Einbeziehung religiöser, philosophischer, historischer, wirtschafts- und sozialgeschichtlicher Gegebenheiten weiterentwickelte.“³²⁶ Sein Interesse galt dabei insbesondere den „nationalspezifischen Formkonstanten [...], die Kunstlandschaften prägen und Epochen übergreifen“, also der Frage, „welcher der ‚sich gleichbleibende Charakter der Kunst eines Volkes, einer Landschaft, einer Stadt‘ sei. Dabei komme den Nachbarwissenschaften wie Geschichte, Philologie, Altertumskunde, Völkerkunde,

³²⁵ Swoboda 1935, S. 21.

³²⁶ Canz 2001, S. 177.

Frühgeschichte und Anthropologie eine besondere Rolle zu.“³²⁷ Swoboda forschte insbesondere zur Kunst in Böhmen und Mähren. Der Austausch mit Kokoschka in den gemeinsamen Jahren in Prag hatte sicherlich Einfluss auf dessen 1938 verfasste Schrift über den böhmischen Barock.

Bekanntschaften aus der Dresdner Zeit: Hans Posse und Carl Georg Heise

In seinen Dresdner Jahren hatte Kokoschka engen Kontakt zum Direktor der dortigen Gemäldegalerie, Hans Posse, mit dem er sogar einige Zeit unter einem Dach lebte. Nach Kokoschkas Weggang aus Dresden riss der Kontakt wohl ab, auch wenn in der Internationalen Kunstausstellung, die Posse 1926 in Dresden ausrichtete, noch einige Werke Kokoschkas gezeigt wurden. Der politische Druck, der ab 1930 stark zunahm, führte dazu, dass Posse seine Förderung der modernen Kunst einstellte und schließlich sogar leugnete, jemals ihr Verfechter gewesen zu sein.³²⁸ Es ist allerdings davon auszugehen, dass die Verbindung zwischen Kokoschka und Posse in Dresden sehr eng war und ihre Gespräche durchaus auch Werke der Dresdner Gemäldegalerie betrafen.³²⁹ Posses Auffassung von der Notwendigkeit des Zusammenhangs von künstlerischer Tradition und Kunst der Gegenwart³³⁰ dürfte ihre Wirkung auf Kokoschka, für den die Tradition der alten Meister in den Dresdner Jahren an Bedeutung gewann, nicht verfehlt haben.

In dieser Zeit lernte Kokoschka auch Carl Georg Heise kennen, dem er sein Leben lang verbunden bleiben sollte. In der Zeitschrift *Genius*, die Heise mit Hans Mardersteig von 1919 bis 1921 herausgab, druckte Heise im ersten Heft Kokoschkas Text *Vom Bewußtsein der Gesichte* ab.³³¹ Im selben Jahr 1919 malte Kokoschka das Doppelbildnis von Heise und Mardersteig (Abb. 2).³³² Heise war damals als Assistent an der Hamburger Kunsthalle tätig und war an Kokoschka mit der Bitte

³²⁷ Canz 2001, S. 182–183.

³²⁸ Vgl. Ulrich Bischoff: „Hans Posse und Kokoschka“, in: Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 76–79; zu Posses Kehrtwende unter dem Druck des Nationalsozialismus vgl. auch Birgit Schwarz: „Hans Posse. Hitlers Sonderbeauftragter für Linz“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Mai 2000, Nr. 116, S. 43.

³²⁹ Vgl. Spielmann 2009, S. 243.

³³⁰ Vgl. Ulrich Bischoff: „Hans Posse und Kokoschka“, in: Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 76–79, hier S. 76.

³³¹ Oskar Kokoschka: „Vom Bewußtsein der Gesichte“, in: *Genius*, 1, 1919, S. 39–45.

³³² Winkler/Erling 1995, S. 83–85, Nr. 138–139.

um ein Porträt von seinem Freund Mardersteig herangetreten. Diese Idee wurde von Kokoschka zu einem Doppelbildnis erweitert, das er „wie ein altdeutsches Diptychon“ anlegen wollte.³³³ Während der Arbeit an dem Doppelbildnis freundete sich Kokoschka mit seinen beiden Modellen an. Noch im selben Jahr schrieb er beiden einen Brief, in dem er über Dresden klagt und schon zu diesem Zeitpunkt den Traum von einem Haus am Genfer See formuliert, den er sich über dreißig Jahre später erfüllen sollte.³³⁴ Zu Beginn des Jahres 1926 besuchte Kokoschka Heise in Lübeck, wo dieser seit 1920 als Direktor das dortige Museum für Kunst- und Kulturgeschichte leitete.³³⁵ Dort bewunderte er offenbar die mittelalterlichen Sammlungsstücke des St. Annen-Museums, wie er seiner Mutter in einem Brief berichtet.³³⁶ Noch im Dezember 1949 schickte Heise Kokoschka eine Postkarte mit der Reproduktion eines Sammlungsstückes aus dem St. Annenmuseum.³³⁷

Eine Pause trat in der Korrespondenz der beiden während Kokoschkas Reisejahren, der Zeit in Prag und dem Zweiten Weltkrieg ein. Heise konnte seine Museumstätigkeit zwischen 1933 und 1945 nicht ausüben, nachdem er 1933 von den Nationalsozialisten als „Kulturbolschewist“ von seinem Lübecker Direktorenposten enthoben worden war.³³⁸ Nach Ende des Krieges wurde der Faden wieder aufgenommen. Heise hatte offenbar eine Reproduktion von Kokoschkas Christusplakat (Abb. 92) erhalten, auf das er sich in seinem ersten Brief an Kokoschka vom Juni 1946

³³³ Vgl. Heise 1960. Für eine eingehende Interpretation des Bildnisses vgl. Röske 2007.

³³⁴ „Meine Lieblinge, wenn Ihr in der Schweiz, in Vevey oder wo am Genfersee, wo meine Seelenheimat ist, einen wahrhaften Kunstfreund entdecken würdet, der mir dort 100 000 Frs. und ein kleines Häusl mit Weinreben vorstreckt, so würde ich ihm 5 Jahre lang mein ganzes Atmen und Lieben, oder noch klarer alles Wunderschönste restlos geben, was ich nur erträumen, malen und dichten kann. [...] Sucht Ihr, meine zwei kleinen Kunstfreunde, für mich, als ob es Euere Lebensaufgabe wäre, denn ich bin ja wirklich der einzige elysische Künstler heute, wenn auch Hausenstein meint, ich wäre Grünewald's einziger lebender Erbe, seit van Gogh tot ist. Nein, ich will keine Dornen, kein Kreuz und keine Schmerzen mehr, genug, genug, genug davon!“ Brief von Kokoschka an Carl Georg Heise und Hans Mardersteig vom 8. November 1919; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 42 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II, S. 7–8.

³³⁵ Traeger 1990, S. 15.

³³⁶ Kokoschka in einem Brief an Romana Kokoschka vom Februar 1926: „Liebe Mutter, ich war in Hamburg und Lübeck, in H. ein Bild gemalt, in L. eine alte, sehr schöne Stadt bewundert, mit einem alten Nonnenkloster, wo wunderbare Antiquitäten verwaltet werden. Das ganze Kloster, dem ein Freund von mir, an den Du Dich auch noch erinnern wirst, der kleine Heise, als Direktor vorgesetzt ist, wurde mir zu Ehren von hunderten von Kerzen beleuchtet [...]“; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 42 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II, S. 150–151.

³³⁷ Postkarte mit einer trauernden Maria von Bernt Notke aus dem St. Annenmuseum in Lübeck, geschickt von Carl Georg Heise an Kokoschka im Dezember 1949; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

³³⁸ Traeger 1990, S. 16.

bezog.³³⁹ Er war seit 1945 als Direktor der Hamburger Kunsthalle tätig und hatte die schwierige Aufgabe des Wiederaufbaus des Museums und der Sammlung begonnen.³⁴⁰ Im März 1949 erfolgte ein erstes Wiedersehen in London, bei dem sich die beiden offenbar intensiv über Kokoschkas künstlerisches wie schriftstellerisches Werk unterhielten.³⁴¹ Während der Jahre 1945 bis 1955 war Heise als Leiter der Hamburger Kunsthalle aktiv um Ankäufe und Ausstellungen von Kokoschkas Werken bemüht. Er spielte eine wesentliche Rolle für Kokoschkas enges Verhältnis zu dieser Stadt, das sich unter anderem durch die intensiven Kontakte zu den Kunsthistorikern des Museums für Kunst und Gewerbe, Lise Lotte Möller und Heinz Spielmann fortsetzte. Heise schrieb mehrfach über Kokoschkas Werk.³⁴² Im Jahr 1964 zeichnete Kokoschka bei Heises Besuch in Villeneuve dessen Porträt. Dass die beiden sich jedoch nicht ausschließlich über Kokoschkas Werk unterhielten, geht aus ihrer Korrespondenz hervor. Im Oktober 1947 antwortete Heise, der Spezialist auf dem Gebiet der deutschen Malerei und Plastik der Gotik war, auf einen Brief Kokoschkas, in dem dieser ihm von seinem Besuch der Schaffhauser Ausstellung zur altdeutschen Malerei berichtet haben muss. Später fanden bei Heises Besuchen in Kokoschkas Haus in Villeneuve Gespräche statt, die auf den gemeinsamen künstlerischen Interessen beruhten. So empfahl Kokoschka den Heises vor einem Besuch der Schweiz im Jahr 1964 den Besuch einer Ausstellung in Lausanne, die er selbst wahrscheinlich bereits im Mai angeschaut hatte:³⁴³ „In Lausanne ist neben der Landesausstellung eine besonders gute Bilderausstellung (aus Schweizer Besitz) von dem jungen Ausstellungscommissar Doulte im Gebäude Beaulieu, nicht im Complex der Landesschau, zu sehen, die wirklich sehenswerter ist als die meisten heutigen Kunstaustellungen und für uns wichtiger als die Landesschau selber. Dies nicht zu versäumen, bitte, herrlichste Vouillards, Bonnards, Munchs (auch ein paar OK's) und mindest [sic] 3 Stunden für den

³³⁹ Carl Georg Heise an Kokoschka am 23. Juni 1946; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (329.17).

³⁴⁰ Traeger 1990, S. 16–17.

³⁴¹ Vgl. Eintrag am 29. März in Oldas Agenda des Jahres 1949; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004; vgl. auch den Brief von Carl Georg Heise an Kokoschka vom 7. April 1949; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (329.17).

³⁴² Darunter einen Band in seiner Reihe *Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek* über Kokoschkas *Thermopylen-Triptychon*, Stuttgart 1961, sowie einen Aufsatz über *Kokoschkas Zeichenstil* (Heise 1964).

³⁴³ Vgl. Kokoschkas Agenda des Jahres 1964; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

Besuch freihalten.“³⁴⁴ Kokoschka zeigte auch Interesse an Heises Texten zu anderen Themen. In seiner Nachlassbibliothek sind mehrere von dessen Publikationen vorhanden.³⁴⁵ Aus der von Heise herausgegebenen Reihe *Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek* dürften Kokoschka insbesondere die zwei Titel zu Altdorfers *Alexanderschlacht* und zu Rembrandts *Nachtwache* interessiert haben.³⁴⁶ Im Januar 1959 schreibt Heise: „Wie nett war es zu hören, daß Sie m. kl. Gainsborough-Heft gern gelesen haben“ und berichtet von weiterer Arbeit: „Ja, ich arbeite an einem ‚Buch‘ (die großen Zeichner des 19. Jahrhdts) [...]“.³⁴⁷ Ein anderes Mal erzählt Heise von einer Ausstellung französischer Impressionisten, die er in Paris eingerichtet hatte.³⁴⁸ Nach dem Zusammentreffen im August 1964 schickte er Kokoschka seine Abhandlung über Aby Warburg, nachdem der Künstler ihn offenbar um weitere Texte gebeten hatte.³⁴⁹

Der Kunsthistoriker und Verleger Ludwig Goldscheider

Mit Ludwig Goldscheider verband Kokoschka eine besonders enge und dauerhafte Freundschaft. Viele Kontakte basieren auf einer steten Bewunderung der Freunde für Kokoschkas Werk. Auch bei Goldscheider spürt man diese in vielen seiner Briefe, in denen er den Maler stets als „Meister Kokoschka“ anspricht,³⁵⁰ und besonders in einem Gespräch, das er 1962 mit Kokoschka in Villeneuve führte und in dem er ihn und sein Werk in höchsten Tönen lobt.³⁵¹ Gleichzeitig konnte er sich erlauben, über Kokoschkas schriftstellerisches Werk kritisch zu urteilen, ohne dass dies die Freundschaft der beiden trübte. Für den 1956 erschienenen Erzählungs-

³⁴⁴ Kokoschka an Carl Georg Heise am 12. Juni 1964; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 32 (Fotokopie nach Manuskript).

³⁴⁵ Vgl. Kapitel II.1, S. 34.

³⁴⁶ Ernst Buchner: *Albrecht Altdorfer. Die Alexanderschlacht*, Stuttgart 1956; Kurt Bauch: *Rembrandt van Rijn. Die Nachtwache 1642*, Stuttgart 1963.

³⁴⁷ Carl Georg Heise an Kokoschka am 14. Januar 1959; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (329.17).

³⁴⁸ Vgl. Brief von Carl Georg Heise an Olda Kokoschka vom 31. Oktober 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (329.17).

³⁴⁹ Vgl. Brief von Carl Georg Heise an Kokoschka vom 12. August 1964; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (329.17).

³⁵⁰ Z. B. in einem Brief an Kokoschka vom 18. September 1959: „[...] Wodurch sich Ihre Malerei von der aller Zeitgenossen unterscheidet, ist, daß Sie von allem was die Malerei bisher errungen oder gefunden hat, nichts weglassen, um es leicht zu haben. (Linie, Farbe, Raum, Raumkomposition, Volumen, Licht, Modellierung, Pinselschrift, Bewegung.) Dadurch gehören Sie mit Ihrer Leistung in die Reihe der großen Maler [...]“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

³⁵¹ Publiziert in Goldscheider 1963, S. 5–18.

band *Spur im Treibsand*, auf den der Künstler sehr stolz war, fand er äußerst kritische Worte und kam zu dem Schluss, dass Kokoschka ein großer Maler, aber wie viele der sogenannten Doppelbegabungen doch nur auf einem Gebiet wirklich zu Hause sei, und das sei in seinem Fall die bildende Kunst.³⁵²

Goldscheider war Kunsthistoriker und stammte aus Wien, wo er 1923 den Phaidon-Verlag ins Leben gerufen und damit seine Verlegerlaufbahn für Bücher über Kunst und Architektur begründet hatte. 1938 emigrierte er nach London, wo er seinen Verlag erneut unter dem Namen Phaidon Press aufbaute. Zahlreiche Bücher des Verlags finden sich in den Beständen von Kokoschkas Bibliothek.³⁵³ Neben seiner verlegerischen Tätigkeit schrieb Goldscheider selbst kunsthistorische Texte, insbesondere über Michelangelo und andere wichtige Künstler der italienischen Renaissance wie Donatello, Lorenzo Ghiberti, Leonardo da Vinci und Giovanni Bellini, sowie über El Greco und Vermeer. Da er um Kokoschkas Vorliebe für die Werke Michelangelos wusste, schickte er ihm mehrere seiner Publikationen über diesen Künstler, versehen mit persönlichen Widmungen.³⁵⁴ Die Widmung in seinem Buch über Michelangelos Bozzetti für die Skulpturen der Medici-Kapelle in Florenz, „To Oskar Kokoschka, the rightful heir of the beloved Old Masters, from Ludwig Goldscheider[,] London 28.IX.1959“,³⁵⁵ zeugt von seiner Liebe zu den alten Meistern ebenso wie von seiner Bewunderung für Kokoschkas Werk. Mit seiner Äußerung, dass Kokoschka der rechtmäßige Erbe der alten Meister sei, spricht er aus, was Kokoschka selbst wiederholt für sich in Anspruch nahm. Aus Gesprächen, die Goldscheider und Kokoschka führten, war ihm dessen Einstellung zur kunsthistorischen Tradition bekannt. So wusste er auch, welche alten Meister Kokoschka besonders schätzte. Goldscheiders Vergleiche zwischen Kokoschkas Schaffen und Werken Michelangelos, Tintoretts oder Rembrandts in dem erwähnten Interview von 1962 dürften dem Künstler sehr gefallen haben.³⁵⁶ Bonnefoit weist darauf hin,

³⁵² Brief von Ludwig Goldscheider an Kokoschka vom 7. Oktober 1959; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

³⁵³ Vgl. Kapitel II.1, S. 36–37.

³⁵⁴ Darunter Ludwig Goldscheider: *A Survey of Michelangelo's Models in Wax and Clay*, London 1962; Widmung: „Für Olda und Oskar Kokoschka mit freundlichen Wünschen und Grüßen von Ludwig Goldscheider[,] London, 12. Oktober 1962“.

³⁵⁵ Ludwig Goldscheider: *Michelangelo's Bozzetti for Statues in the Medici Chapel*, London 1957.

³⁵⁶ „Ihren ‚Herodot‘ mußte man neben dem ‚Jeremias‘ von der sixtinischen Decke abbilden, um zu zeigen, wie verwandt die beiden sind.“ Goldscheider 1963, S. 5. „So hat der alte Tintoretto, so hat der alte Rembrandt gemalt [...]!“ Ebd., S. 9. Obwohl Kokoschka widerspricht und sich bescheiden

dass die unkritische Einseitigkeit dieses Gesprächs letztlich auf den Druck zurückzuführen ist, den der Künstler auf Kunsthistoriker ausübte, ihn in Publikationen über sein Werk im besten Licht darzustellen.³⁵⁷ Goldscheider wusste gerade Kokoschkas späte Werke zu loben und sie mit den Spätwerken anderer großer Künstler in eine Reihe zu stellen. Äußerungen wie die folgende aus einem Brief, den Goldscheider unter dem Eindruck der großen Kokoschka-Retrospektive von 1962 in der Londoner Tate Gallery schrieb, müssen den Künstler ungemein erfreut haben. Begeistert von der Kraft und Energie, die sich in Kokoschkas späten Bildern immer mehr steigere, vergleicht Goldscheider ihn mit Michelangelo, der ebenfalls seine Werke „in furia“ geschaffen habe. „Das Kuriose an diesen Malereien ist, dass die rein physische Kraft, die in ihnen enthalten ist, mit den Jahren stärker wird. Die spätesten Bilder sind die stärksten. So ein Wachsen von furia und von Kraft im Sehen und Festhalten ist selten – so war es bei Donatello, Michelangelo, Grünewald, Tizian, Tintoretto, Rembrandt, bei denen die Spätwerke die früheren überflügeln.“³⁵⁸

Kokoschka schätzte Goldscheiders Kenntnisse und seine Art über Kunst zu schreiben, sicher nicht zuletzt aufgrund von dessen Begeisterung für sein eigenes Werk. In einem Brief an seine Schwester Berta, der er Goldscheiders neueste Publikation über Michelangelo geschickt hatte, bemerkt er: „Hast Du Dein Michelangelo-Osterbuch bekommen? Es ist wirklich für mich alles was ich hochhalte in der Kunst. Du sollst auch den Text ganz genau lesen, der Dr. Goldscheider ist ein alter Freund von mir aus Wien und gehört noch zu den guten Wissenschaftlern, die grundtiefe Kenntnis mit Empfindung und Ehrfurcht vor einem großen Werk verbinden und dies zum Ausdruck bringen können.“³⁵⁹ Neben Michelangelo kamen zwischen den beiden auch andere Künstler zur Sprache, zum Beispiel Albrecht Dürer, von dem

gibt, spürt man, dass ihm diese Vergleiche behagen, zumal er sich selbst gern in eine Reihe mit den Meistern der Vergangenheit stellte: „Natürlich macht's mich nervös, wenn Sie mich immer wieder in eine Reihe mit diesen Riesen stellen – da komme ich mir ja ganz zwergerlhaft vor. Das starke Licht, in dem die Werke dieser Halbgötter dastehen, vertragen meine Malereien gar nicht. Die Spätwerke von Tizian, Tintoretto, Rembrandt hab ich mir, auf den Knien, fünfzig Jahre lang zu genau angesehen, als daß ich glauben könnte, ich dürfte mich da auch nur in die Nähe trauen.“ Ebd., S. 9.
³⁵⁷ Vgl. Bonnefoit [2013].

³⁵⁸ Brief von Ludwig Goldscheider an Kokoschka vom 12. Oktober 1962; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

³⁵⁹ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 21. April 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.9; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 103.

Kokoschka nach der Besichtigung einer Ausstellung in Paris gegen Ende des Jahres 1965 schwärmte.³⁶⁰ Goldscheider schickte auch verschiedentlich Kunstpostkarten an Kokoschka, darunter eine gotische Madonnenfigur aus dem Kölner Dom oder einen Ausschnitt aus Fresken des Piero della Francesca in Arezzo, die Kokoschka in seiner Postkartensammlung aufbewahrte.³⁶¹

Von der engen menschlichen Verbindung der beiden – die auf Seiten Kokoschkas sicher auch damit zusammenhing, dass Goldscheider einer der treuesten Verfechter seiner Kunst war – zeugt ein besonders herzlicher Brief des Künstlers: „Mein lieber, lieber Ludwig Goldscheider“, schreibt er am 10. März 1961. „So einen Brief wie Sie ihn mir schrieben, trage ich in der Tasche herum, das giebt es im Leben nicht zweimal und ich werde, soweit nur der vile corpse mittut, Ihren Ermahnungen und Wünschen folgend, mich für die Stufenklettereit trainieren damit das Leben dafür gestanden hat von dem ich nun leider bereits ein ziemliches Stück verlebt habe – und das viel zu schnell! Gottseidank kommt auch der momentane äußere Erfolg so spät so daß er mich kühl lässt besonders zu einer Zeit und in einer Epoche wenn die Künstler vorhaben mit den Mondphysikern und Kosmostikern zu rivalisieren und l’art pour l’art den armen Chimpanzen [sic] im Zoo von Boston und London abtreten.“³⁶² Kokoschkas Haltung zur zeitgenössischen Kunst und zu aktuellen Experimenten war sicher ebenfalls Thema der Gespräche zwischen ihm und Goldscheider. Im Februar 1964 schickte der Verleger in einem Brief an Olda einen Artikel für Kokoschka mit: „Zu OK’s Amusement lege ich hier einen soeben erschienenen Aufsatz von Walter Erben über malende Affen bei.“³⁶³

³⁶⁰ Brief von Ludwig Goldscheider an Kokoschka vom 21. Dezember 1965, in dem er für dessen Postkarte aus Paris dankt. „Mit Ihrer Begeisterung für Dürers ‚Weidenmühle‘ haben Sie sehr recht – Winkler in seinem kompletten Katalog der Dürer-Zeichnungen nennt das Blatt ‚Dürers schönstes Landschaftsgemälde‘.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

³⁶¹ Postkarten von Ludwig Goldscheider vom 5. April [o.J.] und vom 29. November 1963; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

³⁶² Kokoschka an Ludwig Goldscheider am 10. März 1961; ZBZ, Vorlass H. Spielmann E 2009 (Typoskript).

³⁶³ Ludwig Goldscheider an Olda Kokoschka am 10. Februar 1964; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

Kontakte im Londoner Exil

Zahlreiche Kunsthistoriker, die in Wien studiert hatten und dort tätig waren, mussten spätestens nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938 das Land verlassen. Während der mit Kokoschka gut bekannte Tietze in die USA emigrierte, gingen andere nach England, darunter Ludwig Goldscheider, Ernst Gombrich, Otto Pächt, Bruno Fürst und Ludwig Münz. Auch Antoine Graf Seilern, für den Kokoschka später sein dreiteiliges Deckengemälde *Prometheus-Saga* malte, hatte in Wien Kunstgeschichte studiert.³⁶⁴ In London unterstützte er einen kleinen Kreis österreichischer Künstler und Kunsthistoriker, die wie er selbst nach England emigriert waren, darunter neben Kokoschka auch Johannes Wilde, Ludwig Münz und Sebastian Isepp. In seiner umfangreichen Kunstsammlung konnte Kokoschka zahlreiche Werke der alten Meister, insbesondere von Rubens und Tiepolo, bewundern.³⁶⁵

Kokoschka knüpfte seine Kontakte zum Teil in den Kreisen der österreichischen Exilanten in London, wenn er sie nicht schon aus Wien kannte, und hielt die Verbindungen auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aufrecht. Bruno Fürst gehörte zu den Kunsthistorikern, mit denen Kokoschka bereits vor dem Londoner Exil befreundet war. Die beiden waren im Ersten Weltkrieg gemeinsam an der Isonzo-Front gewesen.³⁶⁶ In London begegneten sie sich vermutlich häufiger. Ein Eintrag in Oldas Agenda des Jahres 1939 belegt, dass sie sich in London schon recht bald nach Kokoschkas Ankunft sahen.³⁶⁷ Auch eine persönliche Widmung Fürsts in einer Publikation über Ferdinand Georg Waldmüller in Kokoschkas Bibliothek zeugt vom Kontakt in den Exiljahren. Darin schreibt Fürst: „Auf der Suche nach einer Weihnachtskarte fand ich diesen Katalog. Wie gerufen! Ich sende ihn Ihnen als ein schönes Zeichen ‚der Anziehungskraft des Bezüglichen‘, zugleich mit vielen herzli-

³⁶⁴ Vgl. Shaw 1978.

³⁶⁵ Vgl. Blunt 1979; Seilern 1955–1961.

³⁶⁶ Vgl. Brief von Bruno Fürst an Kokoschka vom 5. Februar 1971; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (320.36).

³⁶⁷ Eintrag am 14. Januar 1939 in Oldas Agenda: „National Gallery nachmittag, mit Niuta und Fürsts.“ ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Niuta ist ein Spitzname für Kokoschkas Freundin aus der Dresdner Zeit, Anna Kallin, die ebenfalls in London lebte.

chen Grüßen und den besten Wünschen für Sie beide zum Neuen Jahr. Euer Knas und Knasinetta. Weihnachten 1946“.³⁶⁸

Kokoschka versuchte direkt nach seiner Ankunft in London Museumsleute und Galeristen zu kontaktieren, die ihm den Neubeginn in England erleichtern sollten. Bereits in den ersten Tagen nach der Ankunft im Oktober 1938 stellte er sich bei dem Leiter der National Gallery, Kenneth Clark, dem Direktor der Tate Gallery, John Rothenstein und bei dem Kunsthistoriker Herbert Read vor, auch andere Kunsthistoriker finden in den Einträgen von Oldas Kalender Erwähnung. So schreibt sie am 21. Oktober: „Vormittag beim Read, ein Besuch, Edith Hofman [sic] war da. und Dr. Münz, Kunsthistoriker. [...] Nachmittag im Park, Sir K. Clerk [sic] getroffen, Leicester Galleries sahen wir Phillips und Rothenstein, der Komplexe hat.“ Den Kontakt zu Herbert Read sollte Kokoschka längere Zeit aufrecht erhalten, ebenso die Verbindung zu Ludwig Münz und zu Edith Hoffmann, die 1947 ihre Kokoschka-Monographie veröffentlichte. Am folgenden Tag erwähnt Olda in ihrem Kalender erneut Ludwig Münz, den Kokoschka schon aus Wien kannte.³⁶⁹ Münz war ein Liebhaber von Kokoschkas Kunst und hatte zahlreiche graphische Werke des Künstlers in sein englisches Exil retten können, wie Olda offensichtlich beeindruckt nach einem Besuch bei Münz in London notiert: „Abends bei Dr. Münz in Chelsea, hat alle OK drucke aus Sturm und Ausgaben, sehr schön.“³⁷⁰

Nachdem die Kokoschkas nach Villeneuve in die Schweiz gezogen waren, besuchte Münz sie dort für ein paar Tage im April 1955, als er dabei war, ein Buch über Kokoschkas Aquarelle vorzubereiten.³⁷¹ Zwischen Münz und Kokoschka ging es aber sicher nicht hauptsächlich um Kokoschkas Arbeiten, auch wenn Münz an ihnen ein reges Interesse hatte. Seine Arbeit als Kunsthistoriker konzentrierte sich

³⁶⁸ *Ferdinand Georg Waldmüller*, Kat. Ausst. Wien, 1930. Dass „Knas“ ein Spitzname für Bruno Fürst ist, geht aus der Korrespondenz hervor; vgl. Nachl. O. Kokoschka 70ff.+Zuw. 1996 (320.36). Jahre später gibt es Anhaltspunkte für einen erneuten Kontakt der beiden, als Fürst Kokoschka darum bat, für die Festschrift zu Otto Pächts 70. Geburtstag ein Vorwort zu schreiben. Vgl. die Briefe von Bruno Fürst an Kokoschka vom 5. Februar, 29. September und 14. Dezember 1971; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff.+Zuw. 1996 (320.36).

³⁶⁹ Einträge in Oldas Agenda des Jahres 1938; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

³⁷⁰ Eintrag vom 22. Juni 1939 in Oldas Agenda; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. In den folgenden Jahren notiert Olda von Zeit zu Zeit weitere Begegnungen mit Münz in ihren Kalendern: am 12. und 25. Juli 1941, 2. Januar 1942, 11. Juli 1943, 16. Januar und 2. Juli 1944, 26. März 1946; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

³⁷¹ Vgl. Einträge in Oldas Agenda des Jahres 1955; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

auf andere Gebiete. Ein paar Wochen vor seinem Besuch in Villeneuve hatte er Kokoschka ein bereits erschienenenes Buch über Aquarelle von Rudolf von Alt zukommen lassen, das dem Künstler eine Vorstellung davon vermitteln sollte, wie er sich die Publikation über Kokoschka vorstellte.³⁷² Als Leiter der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien realisierte er mehrere Ausstellungen, deren Kataloge in Kokoschkas Nachlassbibliothek enthalten sind.³⁷³ Insbesondere war er Spezialist auf dem Gebiet der Kunst Rembrandts, über den er über Jahre hinweg forschte und zahlreiche Arbeiten publizierte. Sein 1952 erschienenenes zweibändiges Werk über Rembrandts Radierungen, das ein Standardwerk der Rembrandt-Forschung wurde, erwähnt er in einem Brief an Kokoschka, in dem er auch auf weitere Arbeiten hinweist: „Und den beiden grossen Arbeiten über Rembrandts Radierungen und Rembrandts Gemälden [sic] – die Radierungen besitzt Du ja, die Gemälde sind bei Harry N. Abrams, New York, erschienen – soll nach jahrelanger Vorbereitung eine Arbeit über Brueghels Zeichnungen folgen.“³⁷⁴ In den Beständen von Kokoschkas Nachlassbibliothek ist des Weiteren ein Aufsatz von Münz über Rembrandt vorhanden, von dem dessen Frau nach seinem Tod ein Exemplar an Kokoschka schickte.³⁷⁵

Den Kunsthistoriker Otto Pächt hatte Kokoschka wahrscheinlich bereits in Wien durch die Vermittlung Swobodas kennen gelernt. Er war ein später Vertreter der

³⁷² „Ich lasse Dir gleichzeitig vom Verlag Brüder Rosenbaum, Wien, ein kleines Buch von mir über Rudolf von Alt schicken, weil ich glaube, dass Dir sowohl das Werk dieses echten Menschen, wie auch die Art der Reproduktionen gefallen wird.“ Brief von Ludwig Münz an Kokoschka vom 4. März 1955; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (353.20); Ludwig Münz: *Rudolf von Alt* (Österreichische Aquarellisten, Bd. 1), Wien 1954.

³⁷³ Ludwig Münz: *Meisterwerke der Tier- und Stillebenmalerei*, Kat. Ausst., Wien, Akademie der Bildenden Künste, 1952; *Kunstwerke des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*, hg. von Ludwig Münz, Kat. Ausst., Wien, Akademie der Bildenden Künste, 1953, Widmung: „Ein gutes Neues Jahr Maria & Ludwig Münz“; ders.: *Österreichische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts*, Kat. Ausst., Wien, Akademie der Bildenden Künste, 1954.

³⁷⁴ Brief von Ludwig Münz an Kokoschka vom 4. März 1955; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (353.20). Die Publikation *Rembrandt's Etchings. Reproductions of the whole original etched work*, hg. von Ludwig Münz, London 1952, befand sich tatsächlich in Kokoschkas Besitz. Olda Kokoschka schenkte das Exemplar im Mai 1989 der Bibliothek des Musée Jenisch, Vevey. Ein Lesezeichen findet sich bei Nummer 105, der Radierung *Studies of the head of Saskia and others* von 1636, von der Kokoschka ein Exemplar besaß, das ebenfalls in den Besitz des Musée Jenisch gelangt ist.

³⁷⁵ Ludwig Münz: „Rembrandts Vorstellung vom Antlitz Christi“, Sonderdruck aus: *Festschrift Kurt Bauch*, Berlin 1957, S. 205–226; Widmung: „Olda und Oskar Kokoschka / in memory of Ludwig Münz / 2nd April, 1958 Maria Münz“. Im beiliegenden Brief berichtet sie, dass ihr Mann mehr Abbildungen für den Aufsatz vorgesehen hatte, sie aber aus Platzmangel nicht alle gebracht werden konnten. „Sie kennen ja ohnehin alle Bilder Rembrandts sehr gut, für Sie ist es sicher leicht, Ludwigs Ausführungen zu folgen.“ Maria Münz an Kokoschka am 2. April 1958; OKZ, in OK-KG 5563/V.

Wiener Schule der Kunstgeschichte und hatte unter anderem über Michael Pacher publiziert. 1938 ging er nach England, wo er sich intensiv mit mittelalterlicher Buchmalerei, später auch mit der altniederländischen Malerei beschäftigte. Seine Auffassung aus der Sicht des Kunsthistorikers, dass das Sehen und der Wahrnehmungsakt die Grundvoraussetzungen für den Umgang mit Kunst bilden müssen, kommt Kokoschkas eigenen Formulierungen zur Auffassung von der Aufgabe der Kunst und des Künstlers recht nah.³⁷⁶ Im Gegensatz zu den meisten bisher genannten Kunsthistorikern schrieb Pächt nie über zeitgenössische Kunst. Kokoschka begeisterte sich jedoch wie bereits erwähnt für Pächts Spezialgebiete, und Pächt wiederum interessierte sich für Kokoschkas Arbeit.³⁷⁷ Im Jahr 1971 wurde Kokoschka von dem seit langem mit ihm befreundeten Kunsthistoriker Bruno Fürst gebeten, für die Festschrift, die zu Pächts 70. Geburtstag geplant wurde, das Vorwort zu schreiben.³⁷⁸ In seinem kurzen Text stellt er Pächts Lehrtätigkeit heraus, seine Verdienste um die österreichische Kunstgeschichte nach dem Krieg und sein Bekanntmachen der Methodik der Wiener Schule der Kunstgeschichte während seiner Arbeit im englischen Exil.³⁷⁹ Dies könnte dafür sprechen, dass die beiden sich bei ihren Begegnungen in London über entsprechende Themen ausgetauscht hatten.

Ein Kontakt, der sich in den Londoner Jahren ergab, war der zu Ernst Gombrich, der Österreich bereits 1936 verlassen hatte und am Warburg Institut tätig war. Auch nach Kokoschkas Umzug nach Villeneuve 1953 sahen sie sich mehrfach wieder, wenn Kokoschka in den folgenden Jahren in London arbeitete.³⁸⁰ 1954 lud er Gombrich erfolgreich dazu ein, bei seiner Salzburger Sommerakademie einen Vortrag zu halten.³⁸¹ Einer zweiten Einladung für den Sommer 1959 folgte dieser

³⁷⁶ Vgl. Jonathan J. G. Alexander: „Otto Pächt 1902–1988. Ein Nachruf“, in: Pächt/Rosenauer 2006, S. 115–133, hier S. 129; Koichi Koshi: „Persönliche Erinnerungen an Otto Pächts Wiener Vorlesungen“, in: ebd., S. 93–98, hier S. 98.

³⁷⁷ Wahrscheinlich im Jahr 1941 erwarb Pächt zwei Blumenquarelle Kokoschkas, wie aus einem Brief Kokoschkas an Pächt vom 31. Dezember [1941] hervorgeht. ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.1 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 108–109.

³⁷⁸ Vgl. die Briefe von Bruno Fürst an Kokoschka aus den Jahren 1971 und 1972; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (320.36).

³⁷⁹ *Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, hg. von Artur Rosenauer und Gerold Weber, Salzburg 1972, S. 6.

³⁸⁰ Vgl. Hinweise in Oldas Agenden der Jahre 1954 und 1970; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

³⁸¹ Vgl. Brief von Kokoschka an Ernst Gombrich vom 30. März 1954; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 32.15 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 24.

jedoch nicht.³⁸² Der Kontakt zu Gombrich blieb sporadisch, doch wandten sich die Kokoschkas mit spezifischen Fragen kunsthistorischer Natur an ihn, so zum Beispiel als Kokoschka sich im Jahr 1969 intensiv mit Dürers *Melancholie* beschäftigte und verschiedene Personen mobilisierte, um sich die entsprechende Fachliteratur zu beschaffen.³⁸³ Einige Publikationen von Gombrich befinden sich in Kokoschkas Nachlassbibliothek. Neben einer 1963 erschienenen Ausgabe seiner Aufsätze³⁸⁴ sind seine *Weltgeschichte* für Kinder, ein Vortrag über Freskomalerei sowie zwei Aufsätze von ihm unter dem Titel *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee* vorhanden.³⁸⁵ Er wurde auch mehrmals darum gebeten, über Kokoschka zu schreiben. Die entstandenen Texte zeugen von Gombrichs Vertrautheit mit Kokoschkas Auffassung von Kunst und Tradition, mit seiner Ablehnung der abstrakten Kunst und seiner Lebenszugewandtheit.³⁸⁶ Von einer persönlichen Begegnung mit dem Künstler im Jahr 1970 berichtet Gombrich in der Ansprache, die er aus Anlass von Kokoschkas Tod bei der Ordenstagung des Orden pour le mérite am 3. Juni 1980 in Bonn hielt: „Kokoschka hat die Gefährdung der abendländischen Kultur durch Maschine und Masse stets ernst genommen. Mir klingt noch unvergesslich in den Ohren wie er brummte: ‚Das ist die dümmste Zeit, die’s je gegeben hat.‘ Das war bei dem Besuch des Vierundachtzigjährigen in London; auf meine Frage ‚warum glauben Sie das?‘ gab er die überzeugende Antwort: ‚Es ist halt alles viel zu schnell gegangen.‘ Der Mensch, das Leben, konnte mit der technischen Entwicklung nicht mehr Schritt halten, und während der überlastete Intellekt Zuflucht in der Formel sucht, verkümmert das sinnliche Vermögen. Diese moralische und geistige Verarmung war für ihn die schreckliche Folge dessen, was er das

³⁸² In einem Brief vom 8. Januar 1959 lud Kokoschka Gombrich nochmals zu einem Vortrag an seiner Salzburger Schule ein; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S.91.

³⁸³ Vgl. Kapitel III.1, S. 156–157.

³⁸⁴ Ernst H. Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, London 1963.

³⁸⁵ Ernst H. Gombrich: *Weltgeschichte. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*, Wien 1936; ders.: *Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting*, London 1976; ders.: *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978.

³⁸⁶ Vgl. Ernst Gombrich: „Introduction“, in: Kat. Ausst. London 1976, S. 5–6; Gombrich 1980; Gombrich 1986.

Zweckdenken nannte, die Abtötung der Phantasie und damit auch des menschlichen Mitleids.“³⁸⁷

Weitere langjährige Verbindungen: Fritz Novotny und Fritz Schmalenbach

Der Kunsthistoriker Fritz Novotny, der die Kriegsjahre in Wien verbrachte, traf Kokoschka unter anderem 1948 in London.³⁸⁸ Bereits vorher hatten sie bezüglich Leihgaben für die Kokoschka-Ausstellungen der Jahre 1947/48 in der Schweiz, Amsterdam und bei der Biennale in Venedig korrespondiert. Später besuchte er Kokoschka einige Male in Villeneuve oder sie trafen bei dessen Aufhalten in Wien zusammen.³⁸⁹ Novotny plante bereits 1946 einen Band über Kokoschkas Werk, der als eine Ergänzung zu Paul Westheims grundlegender Monographie über Kokoschka gedacht war, aber nicht realisiert wurde.³⁹⁰ Aus Briefen von 1947/48 geht hervor, dass er an einer Publikation über Kokoschkas Graphik arbeitete.³⁹¹ Später war er unter anderem an den Ausstellungskatalogen der Kokoschka-Retrospektiven 1962 in London und 1971 in Wien beteiligt. Aus den Jahren 1947 und 1948 sind mehrere Briefe Kokoschkas bekannt, in denen es vor allem um seine Stellung gegenüber den zeitgenössischen Künstlern ging.³⁹² 1971 reagiert er voller Begeisterung auf Novotnys Einführung zum Katalog der Retrospektive im Wiener Belvedere: „Ich danke Ihnen von Herzen für diese so intensive und verständnisvolle Arbeit über mein Werk, ich wüßte heute noch niemanden, der so tief in mich hineingesehen hat.“³⁹³

Auch bei Novotny interessierte sich Kokoschka für Publikationen, die dieser zu anderen Themen verfasste. Im Gespräch wurden unterschiedliche Epochen berührt,

³⁸⁷ Gombrich 1980, S. 61.

³⁸⁸ Vgl. Eintrag vom 25. März 1948 in Oldas Agenda; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

³⁸⁹ Z. B. im April 1962 während der Proben zu einer Inszenierung von Ferdinand Raimunds Stück *Die gefesselte Phantasie* mit einer Bühnenausstattung von Kokoschka am Wiener Burgtheater. Vgl. Kokoschkas Agenda des Jahres 1962; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

³⁹⁰ Vgl. Brief vom Gallus Verlag an Kokoschka vom 2. April 1946; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (322.1).

³⁹¹ Brief von Fritz Novotny an Kokoschka vom 20. August 1947; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (356.26). Vgl. auch Brief von Kokoschka an Fritz Novotny vom 29. Januar 1948; Kunsthistorisches Institut Wien, Nachlass Novotny, Schachtel 8.

³⁹² Vgl. z. B. einen Brief von Kokoschka an Fritz Novotny vom 9. August 1948; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 34.34 (Fotokopie nach Manuskript).

³⁹³ Kokoschka an Fritz Novotny am 9. Mai 1971; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 34.34 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 229–230.

wie aus folgender Äußerung aus einem Brief Novotnys von Ende November 1962 hervorgeht: „Mit gleicher Post sende ich Ihnen ein altes Exemplar meines vergriffenen Buches ‚Romanische Bauplastik in Österreich‘, wegen der Bilder der seltsamen Kirche in Schöngrabern, von der ich Ihnen erzählte.“³⁹⁴ Bald darauf, im Januar 1963, reagiert Novotny auf Kokoschkas Frage nach seinen Schriften: „Da Sie schreiben, ich solle Ihnen meine Aufsätze schicken: ich sende Ihnen einen kürzlich erschienenen Artikel über ein Selbstbildnis Van Goghs (in einer österreichischen Privatsammlung! es war bisher unbekannt) und nächstens folgt etwas Kleines über Klimts Superporte: ‚Schubert am Klavier‘.“³⁹⁵ Diese zwei Briefe schrieb Novotny vermutlich in der Folge eines persönlichen Treffens mit dem Künstler, das im November 1962 stattgefunden hatte.³⁹⁶ Kokoschka wiederum hatte ihm gedankt, dass er zur Kokoschka-Ausstellung in London gereist war und für die Zusendung eines weiteren Artikels: „[...] vielen Dank für Ihren inspirierten Hals-Aufsatz [...]“³⁹⁷ Dabei handelt es sich um die Besprechung einer Frans Hals-Ausstellung in Haarlem, die Novotny in der Zeitschrift *Alte und Moderne Kunst* publiziert und Kokoschka mit einem handschriftlichen Gruß versehen geschickt hatte.³⁹⁸ Der Austausch setzte sich weiter fort und Novotny bereicherte Kokoschkas Bestände mit neuen Schriften. Zu Beginn des Jahres 1964 schickte er einen Artikel, den er über zwei Zeichnungen van Goghs in der Albertina verfasst hatte.³⁹⁹ Damit reagierte er auf Kokoschkas Bitte vom 23. Dezember 1963: „Wenn Sie eine neue Arbeit geschrieben haben, wäre ich sehr dankbar diese zu lesen, der Halsaufsatz war eine

³⁹⁴ Brief von Fritz Novotny an Kokoschka vom 28. November 1962; ZBZ Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (356.26). Es geht um die Publikation: Fritz Novotny: *Romanische Bauplastik in Österreich*, Wien 1930, die sich in Kokoschkas Nachlassbibliothek erhalten hat; Widmung: „Für Oskar Kokoschka / in Verehrung / von / Fritz Novotny / Wien, 17. November 1962“.

³⁹⁵ Brief von Fritz Novotny an Kokoschka vom 21. Januar 1963; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (356.26).

³⁹⁶ Vgl. Eintrag vom 9. November 1962 in Oldas Agenda; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

³⁹⁷ Kokoschka an Fritz Novotny am 7. Januar 1963; Kunsthistorisches Institut Wien, Nachlass Novotny, Schachtel 13.

³⁹⁸ Fritz Novotny: „Bei Betrachtung der Frans Hals-Ausstellung in Haarlem 1962“, Sonderdruck aus: *Alte und Moderne Kunst*, Dezember 1962, Widmung: „Für Oskar Kokoschka / mit besten Grüßen / von / Fritz Novotny / Wien 21. Dez. 1962“.

³⁹⁹ „Sie fragen, ob ich etwas Neues geschrieben habe, das Sie interessieren könnte – nur eine ganz kleine Kleinigkeit, einen Artikel über die zwei Zeichnungen Van Goghs in den neu herausgekommenen ‚Albertina-Studien‘. Ich lege die Nummer hier bei.“ Brief von Fritz Novotny an Kokoschka vom 7. Januar 1964; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (356.26). Der Sonderdruck dieses Aufsatzes „Die Zeichnungen van Goghs in der Albertina“, in: *Albertina-Studien*, I, 1963, S. 15–20, findet sich in Kokoschkas Nachlassbibliothek; Widmung: „Für Prof. Oskar Kokoschka mit besten / Grüßen von Fritz Novotny / Wien, 9.1.1964“.

Inspiration.“⁴⁰⁰ Einige Jahre später folgte ein Aufsatz über das malerische Werk Adalbert Stifters.⁴⁰¹ Manche der erwähnten Publikationen sind im Bestand von Kokoschkas Bibliothek noch heute vorhanden. Ihre Widmungen zeugen von der Wertschätzung Novotnys für Kokoschka.⁴⁰²

Fritz Schmalenbach war ein weiterer Kunsthistoriker, mit dem Kokoschka über Jahrzehnte hinweg in regem freundschaftlichen Kontakt stand. Aus dem Jahr 1937 stammt der erste bekannte Brief, den der Künstler an Schmalenbach richtete. Er bezieht sich darin auf dessen Anfrage zur Datierung seiner Bilder, da dieser offenbar eine neue Publikation zu Kokoschkas Werk plante.⁴⁰³ Bereits 1940 kam in einem Brief von Schmalenbach, der damals am Kunstmuseum in Basel tätig war, die Idee einer Kokoschka-Ausstellung in Basel zur Sprache, ein Projekt, das sich aufgrund der politischen Ereignisse jedoch erst einige Jahre später realisieren ließ. Nach dem Ende des Krieges wurde Schmalenbach als Nachfolger von Carl Georg Heise Direktor des Museums für Kunst und Kulturgeschichte in Lübeck. In dieser Eigenschaft machte er Kokoschka 1957 den Vorschlag zu einem Stadtbild Lübecks für das Museum moderner Kunst „Behnhaus“, das der Maler im folgenden Jahr realisierte.⁴⁰⁴ Seit dieser Zeit verband eine Freundschaft die beiden, die in den beiderseitigen Briefen zum Ausdruck kommt.

Schmalenbach widmete Kokoschka seine 1966 erschienene Abhandlung über den Impressionismus, die er ihm offenbar bereits vorab geschickt hatte und die dieser

⁴⁰⁰ Brief von Kokoschka an Fritz Novotny vom 23. Dezember 1963; Kunsthistorisches Institut Wien, Nachlass Novotny, Schachtel 13.

⁴⁰¹ „[...] weil ich eine kleine Abhandlung von mir über Stifter auch Ihnen senden wollte. Da ist sie nun, erschienen in einer Gedenkschrift zur Erinnerung an den Todestag Stifters vor 100 Jahren.“ Brief von Fritz Novotny an Kokoschka vom 9. Februar 1968; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (356.26).

⁴⁰² Neben den bereits genannten finden sich dort auch folgende Schriften: Fritz Novotny: *Anton Romako* (Österreichische Aquarellisten, Bd. 3), Wien 1956 (die Zusendung durch den Verlag wird erwähnt in einem Brief Novotnys an Kokoschka vom 13. Januar 1956; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (356.26)); *Henri de Toulouse Lautrec 1864–1901*, Kat. Ausst., Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1966, Widmung: „Für Oskar Kokoschka / in Verehrung / von / Fritz Novotny / 4. Juni 66“. Fritz Novotny: *Über das „Elementare“ in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze*, Wien 1968.

⁴⁰³ Kokoschka an Fritz Schmalenbach am 13. November 1937; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript).

⁴⁰⁴ Fritz Schmalenbach an Kokoschka am 28. September 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (345.24). Ausführung des Gemäldes in den ersten beiden Septemberwochen des Jahres 1958; vgl. die Einträge in Oldas Agenda des Jahres 1958; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

mit großem Interesse las.⁴⁰⁵ In einem Brief vom 27. Juli 1965 nimmt der Künstler ausführlich darauf Bezug: „Kürzlich las ich mit großem Vergnügen Ihre, leider kurze, aber umso fesselndere Schrift über den französischen Impressionismus. Es ist eine neue und scharfsinnige Analyse eines geistigen Prozesses, der sich Ihnen in einer Situation manifestiert in welcher die übliche Kunstkritik bloß einen Stilwandel zu erkennen vermag.“ Kokoschka faszinierte kunsthistorische Kritik dann, wenn sie über Stilgeschichte hinaus ging und geistesgeschichtliche Entwicklungen einer Epoche untersuchte. „Wie im Verlaufe dieses geistigen Prozesses die Verarmung des Gegenständlichen zu einer, zeitwilligen [gemeint ist: zeitweiligen], Belebung und Variabilität des Darstellerischen führt, die Malerei brilliert während die Vorstellung von einer gesehenen Welt, also die Aussage über eine solche Welt zu versagen beginnt, dies geht über das gewohnte Sujet der Kunstkritik hinaus und deutet auf kunsthistorische Erfassung des Gegenstandes Ihrer Analyse, was heute der Moderne wesensfremd wurde [...]. Wenn Sie nun in einem bloßen zeitgebundenen Stilwandel in der Malerei die Umrisse des geistigen Prozesses andeuten und, indirekt, damit dessen Werden und Verfall wie an einem Organismus erkennen, in der Trennung von Geist und Körperlichem, Sinngehalt und Dinglichem, auch bereits den Verfall des Darstellerischen in der Bildenden Kunst[,] damit sollte Ihre Schrift eigentlich alarmierend auf die Mitwelt wirken.“⁴⁰⁶ Kokoschka freute sich auch über die Widmung: „Ich war sehr gerührt über die Widmung zu Ihrem schönen Aufsatz über den Impressionismus, unverdient im übrigen, machte mich aber stolz.“⁴⁰⁷

Schmalenbach schrieb auch mehrere Aufsätze über Kokoschka, darunter einen Artikel zum Thema *Der junge Kokoschka*, in dem er die frühen Arbeiten Kokoschkas im Kontext des Expressionismus analysiert und seine Sonderstellung herausarbeitet.⁴⁰⁸ Kokoschka lobt ihn in einem Brief aus dem Jahr 1970 und erneut zwei Jahre

⁴⁰⁵ Fritz Schmalenbach: „Impressionismus. Versuch einer Systematisierung“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 28, 1966, S. 145–158.

⁴⁰⁶ Kokoschka an Fritz Schmalenbach am 27. Juli 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 173–174.

⁴⁰⁷ Kokoschka an Fritz Schmalenbach am 13. Juni 1967; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript).

⁴⁰⁸ Schmalenbach 1970. Sonderdrucke dieses Aufsatzes schickte er an Kokoschka im Frühjahr 1970, und bat auch den Verlag, Kokoschka die ganze Festschrift Badt zu senden, in der der Aufsatz erschien. Vgl. den Brief von Fritz Schmalenbach an Kokoschka vom 10. März 1970; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (345.24). Beides ist im Bestand von Kokoschkas Nachlassbibliothek vorhanden.

später: „Ich war beglückt über Ihren Aufsatz, endlich ein Mensch, der mich unterscheidet in meiner Arbeit von dem decorativen [sic] Stil des ‚Expressionismus‘! Sie, lieber Freund sind der Erste, der es sagt.“⁴⁰⁹ Für den Katalog der Münchner Kokoschka-Retrospektive von 1958 verfasste Schmalenbach die Einleitung über *Kokoschkas malerische Entwicklung*.⁴¹⁰ 1967 erschien seine Kokoschka-Monographie in der Reihe der Blauen Bücher.⁴¹¹ Auch über diese Publikation zeigte Kokoschka sich begeistert und schrieb erneut einen ausführlichen Brief an Schmalenbach, in dem er dessen „wissenschaftlich precise [sic] [...] Analyse“ lobt, gerade in der heutigen Zeit, die das genaue Hinsehen verlernt habe: „Der Leichtgläubigkeit kann man heute eine schwarz bemalte Leinwand [...] als avantgardistische Kunstform Ost-Europas in gelehrten Abhandlungen inhaltsreich vorstellen, sehen lehren, die Augen öffnen zu lernen aber bleibt so lange Legende als uns die Welt, die Existenz gegenstandslos als Flüchtlingen erscheinen will. Mehr als sechzig Jahre habe ich [mich] meinem Geschäft, die Welt mit offenen Augen zu sehen, zugewendet, in der gleichen Neugierde Ursache und Wirkung in Zusammenhang zu bringen, haben Sie, lieber Freund, mein bescheidenes Werk einer Untersuchung für würdig gehalten die ich mit dem schlichten Wort klassisch bezeichnen möchte.“⁴¹²

Schmalenbach beschäftigte sich auch mit anderen Themen, an denen Kokoschka Anteil nahm. So richtete er 1958 eine Lübecker Abteilung mit Werken des Mittelalters in der Ausstellung über *Das goldene Zeitalter der großen Städte* in Gent ein.⁴¹³ Im Jahr darauf veranstaltete er in Lübeck eine Ausstellung über Paula Modersohn-Becker und arbeitete an einem Aufsatz über ein spätes Selbstporträt der Künstlerin.⁴¹⁴ In späteren Jahren hielt er Vorlesungen und Seminare über die unterschiedlichsten kunsthistorischen Themen, darunter über Florentiner Malerei

⁴⁰⁹ Kokoschka an Fritz Schmalenbach am 7. Oktober 1972; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 244; vgl. auch Kokoschka an Fritz Schmalenbach am 7. März 1970; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 222–223.

⁴¹⁰ Fritz Schmalenbach: „Kokoschkas malerische Entwicklung“, in: Kat. Ausst. München 1958, S. XIII–XX.

⁴¹¹ Schmalenbach 1967.

⁴¹² Kokoschka an Fritz Schmalenbach am 12. November 1967; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 200–201, hier S. 200.

⁴¹³ Vgl. Brief von Fritz Schmalenbach an Kokoschka vom 24. Juli 1958; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (345.24).

⁴¹⁴ Vgl. Brief von Fritz Schmalenbach an Oskar und Olda Kokoschka vom 20. Dezember 1959; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (345.24).

oder auch griechische Tempel, wovon er Kokoschka in seinen Briefen oder bei Besuchen in Villeneuve berichtete.⁴¹⁵

Die Hamburger Kontakte: Lise Lotte Möller und Heinz Spielmann

Ausgehend von der Freundschaft mit Carl Georg Heise hatte sich ein intensiver Kontakt mit der Stadt Hamburg entwickelt, der sich auch nach Heises Fortgang fortsetzte. Eine wichtige Gesprächspartnerin für Kokoschka war insbesondere in den sechziger Jahren die damalige Direktorin des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Lise Lotte Möller. In dieser Zeit entspann sich eine rege Korrespondenz zwischen beiden, die jedoch leider bislang nur durch die zahlreichen Briefe Möllers an Kokoschka nachzuvollziehen ist, die sich im Bestand von Kokoschkas schriftlichem Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich befinden. Die an Möller gerichteten Briefe Kokoschkas sind dagegen in privater Hand und einer wissenschaftlichen Bearbeitung derzeit nicht zugänglich. Das ist insofern für die vorliegende Arbeit eine schmerzliche Lücke, als man aus den vorhandenen Briefen in Kokoschkas Nachlass schließen kann, dass es neben praktischen oder inhaltlichen Fragen im Rahmen von Ausstellungsvorbereitungen oder Publikationen über Kokoschkas Werke durchaus auch um Themen der Kunstgeschichte ging. Möller berichtet Kokoschka beispielsweise im Jahr 1963 von einer Ausstellung über das Motiv der *Wilden Leute* in der mittelalterlichen Kunst mit einem Schwerpunkt auf spätgotischen, deutschen und Schweizer Bildteppichen sowie mittelalterlichen Schnitz- und Bronzewerken. Sie bezieht sich dabei auf einen Besuch Kokoschkas im Museum, bei dem sich dieser von den *Wilden Leuten* fasziniert gezeigt hatte.⁴¹⁶ 1966 berichtete sie Kokoschka von den Vorbereitungen einer Indien-Ausstellung und drei Jahre später schrieb sie ihm mehrfach von einer Reise, die sie nach Indien

⁴¹⁵ „Ich bin Mitte September bis Mitte Oktober wahrscheinlich in Florenz, weil ich im Winter über Florentiner Malerei Vorträge halten will.“ Fritz Schmalenbach an Oskar und Olda Kokoschka am 28. August 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (345.24). Vgl. auch Schmalenbach an Kokoschka am 3. Dezember 1972; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (345.24). In den siebziger Jahren war Schmalenbach recht häufig in Villeneuve zu Besuch, wie aus den Eintragungen in Oldas Agenden hervorgeht. Vgl. Oldas Agenden der Jahre 1970–1975; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁴¹⁶ Lise Lotte Möller an Kokoschka am 2. März 1963; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (327.9).

unternahm.⁴¹⁷ Wie herzlich der Kontakt war, lässt sich auch daraus schließen, dass Kokoschka ihr 1968 in ein Buch, das er ihr schenkte, eine Widmungszeichnung eintrug.⁴¹⁸

Möllers Mitarbeiter Heinz Spielmann, damals Kurator am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, lernte Kokoschka Mitte der sechziger Jahre im Rahmen der Vorbereitungen zu einer Kokoschka-Ausstellung im Frühjahr 1965 näher kennen und wurde zu einem engen Begleiter seiner letzten Schaffensjahre.⁴¹⁹ Er unterstützte Kokoschka bei der Realisierung zahlreicher Projekte, darunter sein Bildteppich zur *Zauberflöte* und zwei Mosaiken für die Hamburger Nikolaikirche, bei Ausstellungen, Publikationen und Filmprojekten. Er ist der Herausgeber sowohl der Ausgabe von Kokoschkas Schriften als auch von dessen Briefen. Bis in die jüngste Zeit hinein schrieb er zahlreiche Aufsätze über Kokoschka und ist nach wie vor an Ausstellungen und Publikationen beteiligt. 2003 veröffentlichte er eine umfangreiche Monographie über Kokoschkas Leben und Werk. Der intensive Briefwechsel zwischen beiden zeugt von einem regen Austausch und vom wechselseitigen Interesse an Arbeit und Person des anderen.

Gleichzeitig befasste Spielmann sich aber auch mit anderen Themen der Kunstgeschichte, die er dem Künstler nahe brachte. Von einer von ihm herausgegebenen Buchreihe zur Kunstgeschichte finden sich mehrere Bände in Kokoschkas Bibliothek.⁴²⁰ In den siebziger Jahren begann er an einer „Kunstgeschichte“ zu arbeiten, von der er Kokoschka immer wieder in Briefen berichtete und mehrfach Auszüge des Textes schickte. Dieser zeigte lebhaftes Interesse an diesem Unternehmen: „[...] wie könnte ich Ihnen übel nehmen, dass Sie so viel Anteil an meiner Kunstgeschichte nehmen?“, schreibt Spielmann am 4. Januar 1972. Gerade das Thema der „Ablehnung von figürlicher Bildkunst [...], die um 700 quer durch die Welt ging – von

⁴¹⁷ Vgl. Annette Windisch: „Kokoschkas Interesse an aussereuropäischer Kunst und fremden Kulturen / L'intérêt de Kokoschka pour l'art extra-européen et les cultures étrangères“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 91–125, hier S. 99.

⁴¹⁸ Möller reagiert darauf in einem Brief vom 26. Dezember 1968: „Meine Freude war groß, als ich das Buch auswickelte, aber die Zeichnung habe ich erst gesehen, als ich gestern in Feiertagsruhe lesen wollte [...]“; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (327.9).

⁴¹⁹ Vgl. die umfangreiche Korrespondenz zwischen den beiden im schriftlichen Nachlass Kokoschkas; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (376.26–378, 403.6); Nachl. O. Kokoschka 46.

⁴²⁰ Vgl. Kapitel II.1, S. 34.

Syrien bis nach Irland“,⁴²¹ mit dem sich Spielmann zu diesem Zeitpunkt gerade auseinander setzte, dürfte Kokoschka brennend interessiert haben, und offenbar äußerte er dazu seine eigene Theorie, auf die Spielmann in seinem Schreiben eingeht: „Sie haben ganz recht, dass die Neo-Platoniker daran ein gut Teil Schuld haben. Ist es nicht typisch, dass der Sassanidenkönig, einer von den Leuten, die der islamischen, d.h. doch einer primär ornamentalen Kunst den Weg bereiteten, den byzantinischen Kaiser zwang, die vertriebenen platonischen (und neo-platonischen) Philosophen wieder aufzunehmen, drei Jahre, nachdem er sie weg geschickt hatte, und dass diese dann das ihre taten, gegen die figürliche Kunst zu hetzen, bis die Köpfe rollten? [...] Bei allem ist es erstaunlich, wie die antike Tradition, und das heisst doch vor allem figürliche Kunst, sich behauptete, wie sie sich in die Flechtwerk-Ornamente der Kopten und Iren schlich! Karl d.Gr. hätte ohne dieses Fortleben der antiken Tradition auf Schleichwegen schwerlich seine Renaissance so erfolgreich ins Werk setzen können, wie er es tat. Karl gehört zu den Leuten, die man umso mehr bewundert, je mehr Details man von ihnen erfährt.“⁴²² Auch diese Betonung der antiken Tradition in der Kunst des frühen Mittelalters erregte sicher Kokoschkas Interesse. Vom 9. bis 17. Oktober 1972 unternahmen die Kokoschkas in Begleitung Spielmanns eine Reise nach Burgund, um sich dort unter seiner Führung die mittelalterlichen Kirchen und ihren Skulpturenschmuck anzusehen. In der Folge sandte Spielmann ihnen Aufnahmen, die während der Reise entstanden, „darunter solche aus Dijon mit den Skulpturen von Sluter.“⁴²³ Auch das Lazarusgrab in Autun scheint Kokoschka beeindruckt und zum Nachdenken angeregt zu haben. Am 26. Oktober schreibt er Spielmann: „Freue mich sehr darüber, daß Sie die so schöne, fast griechische Skulptur der ‚Magdalene‘? [sic] näher in Ihrem Werk behandeln wollen, für mich war es ‚das Erlebnis‘ unserer Burgundreise, weil ich die Kapitäle in den Kirchen, besonders in Vézelay, nicht sehen konnte, dank meiner Kurzsichtigkeit.“⁴²⁴ Spielmann, der sich intensiv mit diesem Werk befasste, berichtet Kokoschka von seinen Erkenntnissen, bei denen er auch seine in Gesprächen

⁴²¹ Heinz Spielmann an Kokoschka in einem Brief vom 4. Januar 1972; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (377).

⁴²² Ebd.

⁴²³ Brief von Heinz Spielmann an Kokoschka vom 2. Oktober 1972; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (377).

⁴²⁴ Kokoschka an Heinz Spielmann am 26. Oktober 1972; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 46 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 245–246.

mit Kokoschka entwickelten Überlegungen mit einbezieht: „Inzwischen bin ich den Figuren des Lazarus-Grabes nachgegangen. [...] Ihre Vermutung, dass südfranzösische Beispiele das Vorbild gewesen sein können, ist richtig. Hamann hat die (ja auch für Benedetto Antelami bedeutsame) Portalplastik von Saint Gilles de Gard [sic] angeführt, das bekannteste Beispiel antikisierender Skulptur vor Friedrich II. und Nicolo Pisano. Es ist auffällig, wie sehr auf dem ehemaligen griechischen Kolonialboden an der Küste – von Barcelona bis fast nach Italien – die Antiken-Tradition sich auch während der Gotik erhält und die Gotik so ummodelt, wie es sonst nur noch in Italien der Fall ist. Ich werde Ihnen den Text über das Grab schicken, wenn ich ihn fertig habe.“⁴²⁵

Spielmann hielt Kokoschka weiter über die Fortschritte seiner Kunstgeschichte auf dem Laufenden: „Ich schrieb während der letzten Wochen intensiv an der Kunstgeschichte – die zweite Hälfte des 15. Jhdts bis zu Bosch und Grünewald.“⁴²⁶ Noch im Jahr 1974 schreibt Kokoschka einmal am Schluss eines Briefes: „Freue mich auf Ihre Kunstgeschichte!!!“⁴²⁷, was seine kontinuierliche Anteilnahme an der Arbeit des Kunsthistorikers deutlich macht. Als Spielmann sein Werk unter dem Titel *Spektrum der Kunst* 1975 publizierte, ließ er darin einen Essay von Kokoschka als Einleitung abdrucken. Dieser Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den Kokoschka 1946 unter dem Titel *Bild, Sprache und Schrift* gehalten hatte, der aber bis dahin nie gedruckt worden war.⁴²⁸ Er enthält zentrale Ideen des Künstlers über die Bedeutung des Sehens, die er auch später noch häufiger formulierte. Spielmann verschaffte ihm damit eine späte Veröffentlichung dieser Gedanken, die er offenbar als nach wie vor gültig und von allgemeinem Interesse ansah.

Spielmann brachte Kokoschka von seinen Reisen regelmäßig Lichtbilder mit, die er ihm vorführte.⁴²⁹ Außerdem schrieb er ihm von unterwegs immer wieder Postkarten mit Reproduktionen von Kunstwerken und Bauten, die er auf seinen Reisen besichtigte. Besonders zahlreiche Postkarten erhielt Kokoschka von Reisen in den siebzi-

⁴²⁵ Heinz Spielmann an Kokoschka in einem Brief vom 31. Oktober 1972; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (377).

⁴²⁶ Heinz Spielmann an Kokoschka in einem Brief vom 21. Februar 1973; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (377).

⁴²⁷ Kokoschka an Heinz Spielmann am 26. April 1974; ZBZ, Vorlass H. Spielmann E 2009 (Typoskript).

⁴²⁸ Vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 329–330. Abdruck des Textes S. 19–32.

⁴²⁹ Von einer solchen Vorführung nach einer Japanreise berichtet er in Spielmann 2005, S. 16–20.

ger Jahren, aus Frankreich, Italien, Spanien, Portugal und den Niederlanden. Auf diese Weise kamen Abbildungen von weiteren südfranzösischen Skulpturwerken des Mittelalters in seinen Besitz, zum Beispiel aus Moissac, Souillac oder St. Gilles-du-Gard. Neben Kokoschka sicher bekannten Gemälden von Rubens, Rembrandt oder Velazquez wählte Spielmann auch mehrere Werke des spanischen Malers Francisco de Zurbarán oder zwei Gemälde von Piero della Francesca aus der Pinacoteca Comunale in San Sepolcro. Auch von mehreren Kirchengestaltungen beziehungsweise Deckengemälden des Barock und Rokoko schickte er Postkarten, darunter aus dem Benediktinerkloster in Weingarten, der Wies in Steingaden, der Kirche in Rottenbuch oder einem Deckengemälde Maulbertschs in der Österreichischen Galerie in Wien.

Die Bedeutung der Kontakte zu Kunsthistorikern

Der stetige Austausch mit Kunsthistorikern spielte für Kokoschkas eigene Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst eine wichtige Rolle. Sie konnten ihn auf Gebiete der Kunstgeschichte, mit denen er sich noch nicht befasst hatte, aufmerksam machen, oder ihm neue Perspektiven auf Bekanntes eröffnen. Seine Kenntnisse bestimmter Entwicklungen des Fachs Kunstgeschichte im beginnenden 20. Jahrhundert, wie sie sich in seinen Schriften niederschlugen, sind sicher seinen Gesprächen mit Wiener Kunsthistorikern geschuldet. Manche Kontakte spielten im Zusammenhang mit bestimmten Themen eine Rolle. Von seinem Besuch der Schaffhauser Ausstellung 1947 berichtete er Carl Georg Heise, der auf dem Gebiet der spätgotischen Kunst Deutschlands Spezialist war. Der Kunsthistoriker Benno Geiger, den Kokoschka bereits aus Wiener und aus Pariser Tagen kannte und der später in Venedig lebte, gab ihm den Anlass zu seiner Auseinandersetzung mit dem Werk Arcimboldos. 1951 schrieb Kokoschka seinen Aufsatz über Arcimboldo als Epilog für eine Publikation Benno Geigers über diesen Maler, die 1954 in Italien erschien und 1960 in einer deutschen Ausgabe veröffentlicht wurde. Möglicherweise fanden bei ihrem Wiedersehen in Venedig im Sommer 1948 Gespräche über Arcimboldo und wahrscheinlich auch über die zeitgenössische Kunst statt, die zu der Zusammenarbeit führten und Einfluss auf den Inhalt von Kokoschkas Text hatten. Geiger hatte unter anderem über den italienischen Barockmaler Magnasco gearbeitet. Kokoschka erwähnt ihn in seiner Autobiographie im Zusammenhang

einer Italienreise und spricht von ihm als „meinem Freund Benno Geiger, dem Entdecker des makabren Werkes des Barockmalers Magnasco“.⁴³⁰

Aus den erhaltenen schriftlichen Quellen wie Briefen oder Texten Kokoschkas lässt sich allerdings kaum entnehmen, wie tief der Austausch über kunsthistorische Fragen ging. Die Bemerkungen in Briefen bleiben meist an der Oberfläche. Aus Kokoschkas Texten lässt sich in erster Linie eine Beschäftigung mit kunsttheoretischer oder kunsthistorischer Literatur ableiten, die während seiner frühen Jahre diskutiert wurde, während die Beschäftigung mit späteren Schriften kaum erkennbar ist. Insofern bleibt es schwierig, sich ein Bild davon zu machen, wie weit Kokoschkas theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst der alten Meister und ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung ging. In frühen Jahren beschäftigten ihn theoretische Fragen, wie aus seinem 1912 gehaltenen Vortrag *Vom Bewusstsein der Gesichte* hervorgeht. Grundlegende Gedanken seiner Kunstauffassung formulierte er bereits dort. Viele seiner späteren Äußerungen dringen jedoch nicht weiter in kunsthistorische Fragestellungen vor. Seine Ansichten entwickelten sich kaum, sondern zeugten weiterhin von der Prägung durch das Gedankengut des beginnenden 20. Jahrhunderts. Sie unterlagen kaum einer fortdauernden Auseinandersetzung mit neuen Entwicklungen in der Kunstwissenschaft.

Die meisten der mit Kokoschka befreundeten Kunsthistoriker legten eine rege Teilnahme an seinem Werk an den Tag. Sie verbanden die Kenntnis der Kunstgeschichte mit einem wachen Interesse an den Entwicklungen der modernen Kunst. Sie waren damit für den Künstler wichtige Ansprechpartner, wenn es um die Positionierung seines eigenen Werks in der zeitgenössischen Kunstlandschaft ging. In seinem Bekanntenkreis finden sich vorwiegend Kunsthistoriker, die der gegenstandslosen Kunst kritisch gegenüber standen. Sie publizierten über Kokoschkas Schaffen, sorgten dafür, dass Ausstellungen über sein Werk gezeigt wurden und er Aufträge für Gemälde erhielt. Kokoschka war mit Kunsthistorikern vor allem dann befreundet, wenn sie positiv über sein Werk urteilten, so sehr er sich für ihre anderen Arbeitsgebiete interessierte. Selbst Otto Pächt, der sich als Wissenschaft-

⁴³⁰ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 307. Von Geiger stammen auch einige der Postkarten in Kokoschkas Sammlung, insbesondere drei Aufnahmen von Mosaiken in Ravenna und ein Holzkreuz mit der gemalten Darstellung von Christus am Kreuz mit dem knienden Franziskus aus der Kirche San Francesco in Arezzo.

ler nicht mit zeitgenössischer Kunst befasste, zeigte seine Wertschätzung für Kokoschkas Schaffen, indem er in den Kriegsjahren Aquarelle von ihm kaufte.⁴³¹ So gingen bei Kokoschkas Verbindungen zu Kunsthistorikern zwei Aspekte einher: einerseits sein Interesse an der Kunst der Vergangenheit, über die er mit ihnen diskutieren und dabei seine Kenntnisse erweitern konnte, andererseits das Anliegen, sein eigenes Werk von Wissenschaftlern geschätzt und damit aufgewertet zu sehen, wobei er sie durch seine Einflussnahme auf entsprechende Publikationen zur Verbreitung seines Werkes zu instrumentalisieren suchte.⁴³²

5. Begegnung mit Werken der europäischen Kunst – Reisen, Museums- und Ausstellungsbesuche

Kokoschka besuchte in seinem Leben eine Vielzahl von Museen und Ausstellungen, viele davon mehrere Male. Zahlreiche Reisen fanden aus Anlass von Ausstellungen seiner Werke und von Aufträgen zu Stadtbildern oder Porträts statt, er nutzte sie jedoch meist auch dazu, die Museen an den entsprechenden Orten zu besichtigen. Zudem unternahm er in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg vermehrt Reisen mit dem ausschließlichen Zweck, die Zeugnisse der europäischen Kunsttradition zu studieren.

Frühe Museumseindrücke

Auch wenn Kokoschka selbst dies in seiner Autobiographie oder anderen Äußerungen leugnet, muss man davon ausgehen, dass er bereits in seinen Wiener Studienjahren die dortigen Museen aufsuchte. Kokoschkas Ablehnung dieser Annahme ist dem Umstand geschuldet, dass er gegenüber kunsthistorischen Analysen, die in seinem Werk Einflüsse anderer Künstler aufzeigten, stets meinte, seine künstlerische Originalität verteidigen zu müssen. Wie bereits erwähnt wurde, spielte dies insbesondere im Zusammenhang mit der 1947 erschienenen

⁴³¹ Dies geht aus einem Brief von Kokoschka an Otto Pächt vom 31. Dezember [1941] hervor; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.1 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. 3, S. 108–109.

⁴³² Vgl. Kapitel I, S. 14–19.

Kokoschka-Monographie von Edith Hoffmann eine Rolle.⁴³³ Nicht die Eindrücke im Museum dienten seiner Darstellung nach dem wahren Künstler als Inspiration, sondern die lebendige, ihn umgebende Welt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Kokoschka gern behauptete, es sei ihm als junger Mensch aufgrund seiner finanziellen Verhältnisse nicht möglich gewesen, Museen aufzusuchen. In einem Gespräch aus dem Jahr 1956 ist aber auch anderes zu hören. Hier dient ihm die gleiche Geschichte des mittellosen jungen Künstlers zur Bekräftigung seiner Affinität zur europäischen Kunsttradition, die bereits durch seine frühen Museumsbesuche eingeleitet worden sei: „Wenn Sie glauben, dass ich die Tradition fortsetze“, sagt Kokoschka dort, „so haben Sie vollkommen recht. Das ist unbewusst, denn als Kind war meine einzige Erholung das Museum. Ich bin aus einer armen Familie, es hat sonst für mich keine anderen Möglichkeiten gegeben, mich zu bereichern. Im Museum habe ich bei jedem Besuch einen anderen Gott gefunden, den ich angebetet habe. Aber ich war viel zu demütig, um zu glauben, dass man so etwas nachmachen könnte. Auch vor den großen Malern der jüngsten Vergangenheit war ich immer viel zu demütig, zu versuchen, auch nur eine Anwendung zu haben, ihren Stil zu imitieren.“⁴³⁴ Besuche im Museum zur Betrachtung der dort ausgestellten Kunstwerke hatten also durchaus stattgefunden, waren aber kein Anlass zu weitergehender künstlerischer Auseinandersetzung, wie Kokoschka sogleich klarstellt, verbrämt mit übertriebener Bescheidenheit.

In seiner Autobiographie arbeitet Kokoschka erneut an dem Mythos, er sei als junger Maler gänzlich unbeeindruckt von anderen Künstlern seinen eigenen Weg gegangen. Es ist – auch angesichts des zuvor erwähnten Zitats – schwer vorstellbar, dass er weder Ausstellungen noch Museen in Wien besucht haben sollte, wo diese lebhaft in Künstler- und Intellektuellenkreisen diskutiert wurden. „Es soll zu dieser Zeit in der Secession eine Reihe von bedeutenden Ausstellungen moderner Künstler aus anderen Ländern gegeben haben. Ich habe sie nicht gesehen“, behauptet der Künstler. „Selbst die außerordentliche Sammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums an Maria-Theresia-Platz besuchte ich in diesen Jahren kaum. Ich hätte es als Vermessenheit empfunden, unvorbereitet, ein Anfänger, vor

⁴³³ Vgl. Kapitel I, S. 14.

⁴³⁴ Kokoschka im Gespräch mit Remigius Netzer, in: Netzer 1956, S. 13.

die Werke der großen Meister zu treten“, so macht Kokoschka den Leser seiner Autobiographie glauben. Dagegen habe er sich im Naturkundemuseum und im Völkerkundemuseum wohler gefühlt: „Im Völkerkundemuseum fand ich etwas menschlich mir Gemäßes, wie ich es verstehen konnte. Diese Äußerungen einer im Aussterben begriffenen Welt der Naturvölker, Masken, Geräte, Waffen, Stoffe und Webereien, rechtfertigten ein einmaliges Dasein von Menschen, harmlos wie ich, nicht Genies. Werke eines Tizian oder Rembrandt würdigen zu können, dazu war ich nicht reif, auch wenn ich die Augen noch so groß aufmachte. Ich würde mich vor mir selber lächerlich gemacht haben, wenn ich behauptet hätte, sie begreifen zu können. Schaute ich jedoch eine polynesische Maske mit den eingeritzten Tätowierungen an, war mir das sofort klar, weil ich an mir die Reaktionen meiner Gesichtsnerven auf Kälte und Hunger an den gleichen Stellen spürte. Aber mir wäre nicht eingefallen, trotz meiner Sympathie für primitive Kunst, sie nachzuahmen; ich war ja kein Wilder. Ich hätte leben müssen wie diese, um echt zu sein.“⁴³⁵ Die Schätze des Völkerkundemuseums dienen ihm in der Darstellung seiner Lebensgeschichte als Ablenkung von der Vermutung, er habe die Kunst seiner Zeit und die in Museen ausgestellten Kunstwerke der alten Meister in seiner künstlerischen Entwicklung verarbeitet. Aber auch der Annahme, er sei möglicherweise von diesen exotischen Kunsterzeugnissen inspiriert worden, widerspricht er sofort.⁴³⁶

In den auf den Ersten Weltkrieg folgenden Jahren in Dresden suchte Kokoschka regelmäßig im Zwinger die Gemäldegalerie und das Kupferstichkabinett auf. Dies wiederum berichtet er selbst in seiner Autobiographie: „Auf meinem Weg zur Akademie versäumte ich nie, ins Museum zu gehen. Unter den vielen Meisterwerken dort wurden mir einige Künstler zu Wegweisern. In jener Zeit, als draußen keine Ordnung mehr herrschte, war es mir möglich, nur dank den Künstlern, die verstanden hatten, ihre Erlebnisse in ein geistiges Leben einzuordnen, einen Halt zu finden. Ich sah ein, wie wichtig ein Museum für den Einsamen sein kann.“⁴³⁷ Im Gegensatz zu seinen als revolutionär dargestellten künstlerischen Anfängen in Wien

⁴³⁵ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 51.

⁴³⁶ Obwohl insbesondere seine Illustrationen zu *Mörder, Hoffnung der Frauen* durchaus von der Auseinandersetzung mit Exponaten des Völkerkundemuseums zeugen. Vgl. Annette Windisch: „Kokoschkas Interesse an aussereuropäischer Kunst und fremden Kulturen / L'intérêt de Kokoschka pour l'art extra-européen et les cultures étrangères“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 91–125, hier S. 116.

⁴³⁷ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 185.

bot ihm nun die Besinnung auf die künstlerische Tradition inneren Halt in einer Zeit der politischen Verunsicherung. Bereits in den zwanziger Jahren trat er für die Wahrung der Kunst der europäischen Tradition ein,⁴³⁸ die er insbesondere in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in zahlreichen Schriften verteidigte. Auch später, insbesondere in den Londoner Exiljahren während des Zweiten Weltkriegs, empfand Kokoschka die Kunstmuseen als eine Art Zufluchtsort. So schilderte er seine Begegnung mit Rembrandts Selbstbildnis in der National Gallery als ein Erlebnis, das ihn in den Wirren der Zeit und der Verzweiflung seines Exildaseins wieder aufrichtete.⁴³⁹

Kokoschkas Kunstreisen

Eine erste Phase intensiver Reisetätigkeit durch Europa und Nordafrika fand nach Kokoschkas Weggang aus Dresden ab 1923 statt. Damals war er in erster Linie auf der Suche nach Bildmotiven, die Reisen wurden von seinem damaligen Galeristen Paul Cassirer finanziert, für den eine eindrucksvolle Serie von Landschafts- und Städtebildern entstand. Doch auch hier ist aus Postkarten oder anderen Berichten zu entnehmen, dass Kokoschka Museen oder Kunstdenkmäler besichtigte, beispielsweise den Louvre und zahlreiche andere Museen während seines Aufenthaltes in Paris im Jahr 1924, oder den Prado bei seinem Halt in Madrid im April 1925.⁴⁴⁰ 1927 reiste Kokoschka in Begleitung von Helmut Lütjens, einem Mitarbeiter der Galerie Cassirer, nach Venedig, wo zwei Ansichten der Kirche Santa Maria della Salute entstanden.⁴⁴¹ Lütjens schildert die Besuche der beiden in Museen und Kirchen: „Gewöhnlich gingen wir morgens zusammen in die Akademie oder

⁴³⁸ In den Wirren der Novemberrevolution nach dem Ersten Weltkrieg verteidigte Kokoschka die Schätze der Dresdner Gemäldegalerie gegen die verächtlichen Bewertungen der Werke der alten Meister durch Künstler wie George Grosz und John Heartfield. Vgl. zur sog. „Kunstlump“-Debatte von 1920 Schulze 1991, S. 105–108.

⁴³⁹ Vgl. Oskar Kokoschka: „Rembrandt. Rede in der Westerkerk, Amsterdam“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 109–112; Georg Eisler: „Von Kokoschka lernen“, in: Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 40–45, hier S. 42; Kokoschka, *Mein Leben*, S. 321. Vgl. Kapitel III.2, S. 174–176.

⁴⁴⁰ „Heute war das erstemal Sonnenschein. Ich lauf jeden Tag ins Museum. Ein Portrait habe ich angefangen.“ Postkarte von Kokoschka an seine Mutter Romana Kokoschka am 15. November 1924. Unter anderem besuchte er auch das Musée Cernuschi und erwarb Postkarten von den dort ausgestellten Stücken. „[...] ich fürchte Du warst in diesem chinesischen Museum nicht“, schreibt er auf einer Postkarte vom 13. November 1924 an seinen Bruder Bohuslav; aus Madrid bemerkt er: „Hier wird man klein im Prado, vor Velasquez!“ Postkarte von Kokoschka an Alice Lahmann vom 23. April 1925; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁴⁴¹ Vgl. Winkler/Erling 1995, S. 135–136, Kat. Nr. 238–239.

besuchten Kirchen, waren natürlich auch in S. Giorgio Maggiore, im Dogenpalast und oben bei den Rossen auf S. Marco –, er war immer außerordentlich an aller Art von Kunst interessiert und es machte ihm sichtlich Freude, dies mir, einem Neuling, zeigen zu können.“⁴⁴² Im Sommer 1928 war Kokoschka in England und Irland unterwegs, von wo er keine neuen Gemälde mitbrachte, statt dessen jedoch verschiedene Museen besichtigte, beispielsweise das Ashmolean Museum in Oxford, das ihn offenbar sehr beeindruckte: „Ein unerhörtes Museum extra für die Schulbuben, daß man ein Jahr hier bleiben möchte um die Antiquitäten mit Genuß zu studieren.“⁴⁴³ Ein Jahr später berichtet er seinem Bruder von seiner Ankunft in Athen, wo er sich buchstäblich sofort in die zahlreichen Besichtigungen stürzte, die diese Stadt ihm bot: „[...] eben in Athen angekommen, einen sehr braven Führer gefunden und die Akropolis und ein Museum gesehen. Morgen das größere! Wunder über Wunder, da musst Du herfahren! Das stellt alles in den Schatten, was ich kenne.“⁴⁴⁴

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, nach den Jahren, in denen er zur Unbeweglichkeit verdammt war, nahm Kokoschka seine Reisetätigkeit wieder auf. Erneut war er viel unterwegs, um Landschafts- oder Städtebilder zu malen, nun auch, um Porträtaufträge auszuführen, Ausstellungen seiner Werke zu besuchen, Lehraufträge zu erfüllen oder Projekte zu Bühnenausstattungen vor Ort zu betreuen. Doch unternahm er auch zahlreiche Reisen, deren Hauptbeweggrund darin lag, die Kunst der Vergangenheit an den Orten ihrer Entstehung beziehungsweise vor den Originalen im Museum zu studieren. In dieser Zeit begann er auch, Skizzen nach Kunstwerken in Museen anzufertigen. Seine Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit gewann dadurch eine neue Intensität.

Die Begeisterung für die Antike führte Kokoschka auf mehreren Reisen an die antiken Stätten Griechenlands, Kleinasiens, Nordafrikas und Italiens. Aus zwei Postkarten, die er 1959 von einer Reise nach Sizilien an seine Schwester Berta

⁴⁴² Zitiert nach Hodin 1968, S. 273.

⁴⁴³ So schreibt er am 8. August 1928 aus Oxford auf einer Postkarte mit einer ägyptischen Wandmalerei aus dem Ashmolean Museum. Aus Dublin schreibt er am 8. Juli 1928 eine Postkarte an seine Familie: „Mir scheint, es wird trocken [sic] hier und bleibe dann noch in Irland um etwas zu machen. Indessen studiere ich wie immer Archeologie [sic] im Museum.“ ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁴⁴⁴ Postkarte von Kokoschka an Bohuslav Kokoschka vom 25. Mai 1929; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

schickte, lässt sich die Intensität der zeichnerischen Auseinandersetzung mit den Werken der Antike und die wesentliche Bedeutung der Museumsbesuche für ihn erahnen. „Ich bin die ganze Zeit in den Museen um die griechischen Köpfe, Skulpturen von den alten Tempeln und Terrakoten [sic] zu zeichnen. Wenn ich bloß 50 Jahre mehr hätte, ich ginge gar nicht aus den Museen weg.“⁴⁴⁵ Zehn Tage später schreibt er erneut aus Palermo auf einer Postkarte, die eine im Museo Nazionale in Palermo aufbewahrte Metope eines Tempels in Selinunt zeigt: „Dieses [sic] Fries ist etwa 600 vor Chr. und ich zeichnete es im Museum wo ich [mich] überhaupt meist aufhalte. Ohne Vergangenheit keine Gegenwart für mich.“⁴⁴⁶

Seine Bewunderung für die alten Meister führte ihn unter anderem immer wieder nach Italien, nach Florenz, Rom und Venedig, oder nach Madrid, wo er mehrere Tage hintereinander im Prado verbringen konnte. Nach einem Aufenthalt dort im November 1968 schreibt Kokoschka an den Kunsthistoriker Fritz Schmalenbach: „Wir waren in Madrid, wo es sehr kalt gewesen ist, jeden Tag fünf Stunden im Prado [...]“⁴⁴⁷ Auch der Louvre konnte ihn zu wiederholten Besuchen locken.⁴⁴⁸ 1972 unternahm er mit Olda und dem befreundeten Kunsthistoriker Heinz Spielmann eine Reise durch Burgund, um dort die Werke der romanischen Kunst zu besichtigen.⁴⁴⁹ Die organisatorische und inhaltliche Vorbereitung dieser Reisen oblag seiner Frau, die selbst ein ausgeprägtes Interesse an der europäischen Kunstgeschichte hegte.⁴⁵⁰ In manchen Fällen konnte eine bestimmte Ausstellung der Anlass zu einer Reise sein. So fuhren die Kokoschkas im Herbst 1951 nach

⁴⁴⁵ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 30. Mai 1959; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10.

⁴⁴⁶ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 10. Juni 1959; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10.

⁴⁴⁷ Kokoschka an Fritz Schmalenbach am 22. November 1968; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 35.23 (Fotokopie nach Manuskript). Aus Madrid schreibt Kokoschka: „[...] wir sind gut angekommen, heute bereits 5 Stunden im schönsten [Museum] der Welt, (außer Wien) im PRADO gewesen und die Augen voll bekommen [...]“ Postkarte an Bohuslav Kokoschka vom 12. November 1968; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2. Auch aus dem Eintrag „täglich Prado“ vom 12. November 1968 in Oldas Agenda geht hervor, dass die Kokoschkas den Prado gleich mehrfach besuchten; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁴⁴⁸ „[...] wir waren jetzt 9 Tage in Paris, meist im Louvre oder Theater [...]“ Postkarte von Kokoschka an Bohuslav Kokoschka vom 4. März 1961; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

⁴⁴⁹ Vgl. die Einträge in Oldas Agenda vom 9. bis 17. Oktober 1972; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁴⁵⁰ Aus dem Zusammenhang der Reise nach Burgund stammt vermutlich das bereits erwähnte Buch über die romanische Kunst in Frankreich in Kokoschkas Nachlassbibliothek, in dem Zettel mit Listen von burgundischen Orten mit bedeutenden Kirchen liegen (Joseph Gantner / Marcel Pobé: *Romanesque Art in France*, London 1956). Vgl. Kapitel II.1, S. 28.

Venedig, als dort eine Tiepolo-Ausstellung gezeigt wurde.⁴⁵¹ Im Dezember 1965 reisten sie nach Paris, um dort mehrere Sonderausstellungen anzusehen: „Wir fahren heute für eine Woche nach Paris, kommen Sonntag nachts wieder zurück. Es sind dort eine Reihe von Ausstellungen, Renaissance, im Louvre, Tapisserien, Meisterzeichnungen und aus den Provinzmuseen, Klöstern, Sammlungen alte Sachen die man sonst nicht sehen kann ohne viel im Land herumzureisen.“⁴⁵²

Wann immer sich die Gelegenheit bot, ging Kokoschka dort, wo er sich gerade aufhielt, ins Museum und hielt sich zum Teil lange Stunden darin auf. „Dies ist unsere wöchentliche Freude, wenn wir grad Zeit haben oder in eine neue Stadt kommen – die alten Sammlungen und Museen gründlich zu studieren. Ebenso alte Gold- und Silberschmiedkunst!“⁴⁵³ Von seiner Ankunft in Boston im Sommer 1949 berichtet er Olda, die in London geblieben war: „Also hatte ich die unglaubliche Idee den Smith um 8 Uhr anzurufen, worauf er auch gleich ankam und also nahmen wir einen Kaffee in der Stadt, besuchten dann das Indianische Museum in Cambridge, nachher das Foggmuseum in Boston, mit wunderbarem Gegenstück von der Sedia Ludovisia [...].“⁴⁵⁴ Als er 1951 für die Arbeit am Porträt des Industriellen Emil Bühle in Zürich war, erzählte er Olda von Puppen und Spielzeug im Kunstgewerbemuseum, nach denen er zeichnen wollte.⁴⁵⁵ Mehrfach nutzte er Aufenthalte in London und Hamburg, um im Victoria & Albert Museum und im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe nach den dort ausgestellten Objekten Skizzen anzufertigen. Bei einem Aufenthalt in Freiburg im Jahr 1964, wo er eine Ansicht der Stadt malte, müssen zwei Fotos entstanden sein, die den Künstler mit Skizzenblock und Farbstiften bei der Arbeit im Augustinermuseum zeigen (Abb. 3 und 4).⁴⁵⁶

⁴⁵¹ „Diesmal fuhr ich eigentlich wegen der großen Tiepoloausstellung her, der der letzte große Barockmaler war und die Illusionsmalerei in den Kuppeln der Kirchen u. Palaste [sic] zum größten Triumph brachte.“ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 3. Oktober 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1.

⁴⁵² Kokoschka an Bohuslav Kokoschka am 14. Dezember 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.1e.

⁴⁵³ Brief von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 29. September 1952; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 51.6.

⁴⁵⁴ Kokoschka an Olda Kokoschka am 25. Juni 1949; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁴⁵⁵ Brief von Kokoschka an Olda Kokoschka vom 15. Dezember 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Es handelt sich dabei um eine Ausstellung von Krippen, die um die Jahreswende 1951/1952 im Zürcher Kunsthaus stattfand. Vgl. Andrade 2001, S. 87–89, Kat. Nr. 30.

⁴⁵⁶ OKZ, u. a. OKV/853/FP und OKV/856/FP.

Gern teilte der Künstler seine Eindrücke mit Personen, die ihm empfänglich dafür schienen. So schreibt er 1947 dem mit ihm bekannten Zürcher Arzt Walter von Wyss, während er selbst sich in der Schweiz aufhielt: „Ich wäre gerne in London gewesen zur Zeit als Sie jetzt diese Reise hinmachten. Um mit Ihnen ins British Museum, Kensington Museum, Wallace Collection zu gehen oder ein oder das andere Bild in der Nationalgalery [sic] zu sehen.“⁴⁵⁷ Zur Bereicherung seiner intensiven Auseinandersetzung hatte Kokoschka auch gern kompetente Gesprächspartner zur Seite. Insbesondere bei zahlreichen Besuchen von antiken Sammlungen oder Ausgrabungsstätten traf er Konservatoren oder Grabungsleiter, um mit ihnen über die antiken Werke zu diskutieren oder im Museum neben den ausgestellten weitere Werke in den Magazinen anzusehen.⁴⁵⁸ Aber auch bei kunsthistorischen Sammlungen war dies manchmal der Fall. Von einem Aufenthalt in Rom im Februar 1960 schreibt er dem Sammler Edgar Horstmann: „[...] aber die Hauptsache in den fünf Tagen war dass wir griechische Vasen in den Depôts sehen und aus den Vitrinen nehmen konnten, dass wir in der Sixtina drei Stunden bleiben und, nach einer päpstlichen Zeremonie, endlich die Paulinische Kapelle für uns lange hatten mit einer wunderbaren Erläuterung des Direktors der Vatikanischen Sammlungen, der ein ebensolcher Anbeter Michelangelos ist wie ich.“⁴⁵⁹ Anfang Mai hielt er sich für die Arbeiten an der Inszenierung von Ferdinand Raimunds Stück *Moisasurs Zauberfluch* am Burgtheater in Wien auf. Von dort berichtete er seiner Frau Olda von einem Besuch im Kunsthistorischen Museum. Dank seines Namens und seiner Kontakte hatte er oft Zugang zu Depots oder, wie in diesem Fall, zu Sammlungsteilen, die der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich waren: „I spend [sic] some hours [in] the new wings with O. It will be opened on the 18.V. but I could aready [sic] study all alone most of the time.“⁴⁶⁰ Bei dem mit O. abgekürzten Namen könnte es

⁴⁵⁷ Kokoschka an Walter von Wyss am 17. September 1947; FOK. Mit dem Pianisten und Kunstsammler Willy Hahn besuchte er die Stuttgarter Staatsgalerie, in der 1966 eine Ausstellung seiner Aquarelle und Zeichnungen stattfand. Nach einem Besuch der Kokoschkas in Stuttgart schreibt Hahn in einem Brief vom 15. Mai 1966: „Es war höchst eindrucksvoll, wie Du dreimal durch Deine Zeichnungen stürmtest und dann noch durch die ganze Staatsgalerie zu Deinem großen Kollegen Rembrandt u.ä. Malermeistern, und wir immer mit hängender Zunge hinterdrein!“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (326.12).

⁴⁵⁸ Vgl. Régine Bonnefoit: „Die Bedeutung der Archäologie für Kokoschkas ‚humanistisches‘ Erziehungsprogramm“, in: Schneider/Lehmann 2010, S. 143–154, hier S. 150–152.

⁴⁵⁹ Kokoschka an Edgar Horstmann am 18. Februar 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuwachs [2000].

⁴⁶⁰ Postkarte von Kokoschka an Olda Kokoschka vom 3. Mai 1960; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

sich um Vinzenz Oberhammer handeln, der zu dieser Zeit Direktor des Kunsthistorischen Museums in Wien war und Kokoschka wahrscheinlich den vorzeitigen Zugang zu neu gestalteten Räumlichkeiten des Museums ermöglichte. Als er in Freiburg 1964 seine Stadtansicht malte, traf Kokoschka auf den Kunsthistoriker Kurt Bauch und sprach mit ihm offenbar über Grünewalds *Isenheimer Altar* im nahe gelegenen Colmar.⁴⁶¹ Bauch schickte ihm am 22. April 1964, während sich Kokoschka in Freiburg aufhielt, einen Brief: „[...] mein Junge, Heinrich, der Musiker, möchte sich Ihnen zur Verfügung stellen, wenn Sie einmal einer praktischen Hilfe bedürfen sollten. Er könnte Sie in einer Stunde nach Colmar zum Isenheimer Altar Grünewalds fahren [...]. Ich wünsche Ihnen eine schöne Arbeitszeit in Freiburg [...]. Hoffentlich treffe ich Sie noch hier, wenn ich am Montag 11. Mai zurückkomme. Es wäre schön, wenn dann Ihre Frau käme, um Sie abzuholen. Dann schauen wir uns das Münster zusammen an.“⁴⁶² Auch wenn es zu diesem gemeinsamen Besuch nicht mehr kam, lässt doch das Angebot darauf schließen, dass Kokoschka Interesse an einer entsprechenden Besichtigung geäußert hatte.

Der direkte Kontakt mit der Kunst – Dialog und Erlebnis

Für Kokoschka boten die Reisen zu Kunstdenkmälern, Museen und Ausstellungen die Gelegenheit zu einem direkten, unmittelbaren Kontakt mit den Kunstwerken der Vergangenheit, der für ihn eine Notwendigkeit in der Auseinandersetzung mit der Kunst war. Er fühlte offenbar ein starkes Bedürfnis nach diesem Kontakt, wie er es in einem Interview im Jahr 1966 ausdrückt: „Sometimes we have to go, I need nourishment [sic]. Not in order to work from it, no, I need it as a human being. I need a contact with other people. And the other people are for me only the great artists. The people I know in the street, yes, I know they are nice[,] but so, it goes by. But that is eternal for me: A sudden contact with a Flemish master, a contact with a late Rembrandt or a contact with music, with a late Beethoven, that’s for me, rebuilds

⁴⁶¹ Während Kokoschkas Besuch bei Bauch überreichte dieser dem Künstler ein Exemplar seiner „Einleitung“ aus: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*, hg. von Helmut Selig, Heidelberg 1959; Auf das Deckblatt notierte er: „Herrn Oskar Kokoschka / bei seinem Besuch / in Freiburg Matthias Grünewald Str 13 / von Kurt Bauch / 20.4.64“. Das Exemplar befindet sich in Kokoschkas Nachlassbibliothek.

⁴⁶² Brief von Kurt Bauch an Kokoschka vom 22. April 1964; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (305.35); laut Kokoschkas Agenda des Jahres 1964 reiste der Maler bereits am 8. Mai von Freiburg ab; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (305.35); laut Kokoschkas Agenda des Jahres 1964 reiste der Maler bereits am 8. Mai von Freiburg ab; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (305.35).

me, gives me youth again, it gives me life.“⁴⁶³ Die intensive Beschäftigung mit den Werken der Vergangenheit war ihm notwendige kulturelle Nahrung. Er betrachtete sie als einen geistigen Austausch mit den Schöpfern dieser Werke: „Anschauen ist ein Zwiegespräch – ich kriege doch eine Antwort.“⁴⁶⁴ Wie viele Künstler vor ihm empfand er das Schauen, aber auch das Kopieren in seinen Skizzen als gleichwertigen Dialog. Auf diese Weise konnte er die Kunstwerke nachempfinden, erleben, und dadurch wie in ein Gespräch mit den verehrten Künstlern treten. So zog es ihn schon in seinen frühen Jahren und vermehrt wieder nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs auf Reisen durch Europa an die Stätten, an denen die europäische Kunsttradition in ihren Werken besonders lebendig war. Die Reisen in die USA waren dagegen durch konkrete Porträtaufträge oder Lehraufträge an Colleges motiviert. Einmal vor Ort, nutzte Kokoschka sie sogleich, um in den Städten, die er aufsuchte, die dortigen Museen und Kunstsammlungen zu studieren.

Kokoschkas umfangreiche Reisetätigkeit bot ihm die Gelegenheit zu einer ungeheuren Vielfalt von Eindrücken aller Art und dies direkt, nicht vermittelt über Bücher, Reproduktionen oder Berichte. So sehr er sich auch für die Schilderungen von befreundeten Kunsthistorikern begeistern konnte⁴⁶⁵ und sich mit seiner Postkartensammlung und seiner Bibliothek mit einem enormen Fundus an Reproduktionen von Kunstwerken ausstattete, so ließ ihn doch das Bedürfnis nach dem Studium der Originale nicht los. Grundlage des Menschseins war für ihn die unmittelbare Erfahrung und das galt für das Erleben der Natur, von Ländern, Orten und Menschen genauso wie von Kunstwerken im Museum. Sinn seiner Reisen war diese Form der direkten Begegnung. Die Skizzen, die er auf seinen Reisen anfertigte, hielten seine Eindrücke, seine Erlebnisse fest. Dabei konnte es sich um Landschaften, Tiere, Objekte genauso handeln wie um antike Ruinen, Skulpturen, Kleinkunst oder Malerei. Alle Arten von Eindrücken waren ihm wertvoll, wenn sie ihn zu packen

⁴⁶³ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud von 1966; Entretiens, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 7. Entretien, 1. Fassung.

⁴⁶⁴ Kokoschka im Gespräch mit Hans Kinkel, in: Kat. Ausst. Stuttgart 1966, S. 26: „So glücklich wir hier in dem Nest sind, manchmal brauchen wir ein Museum. Im British Museum war ich oft tagelang im Magazin. Im Sehen muß ich zeichnen – ich mache mir dann einen Begriff von den Dingen. [...] Anschauen ist ein Zwiegespräch – ich kriege doch eine Antwort. Den ‚Tag‘ in den Mediceergräbern habe ich vierzigmal im Leben gesehen. Mit einem Mal habe ich erkannt: ein Erdbeben ist der ganze Rücken. Ich war so aufgeregt, daß ich Tränen gekriegt habe.“

⁴⁶⁵ Heinz Spielmann berichtet beispielsweise über Kokoschkas lebhaftes Interesse im Jahr 1976 an seinen Erzählungen von einer Reise nach Japan; vgl. Spielmann 2005, S. 16–20.

vermochten, die künstlerische Qualität war dabei weniger entscheidend als eine besondere Lebendigkeit oder bestimmte Details, die etwas in ihm anrührten und damit ein „inneres Erlebnis“ auslösten. Insofern ist es verständlich, dass er so viele Dinge in seinem Atelier sammelte, die keinen eigentlichen Kunstwert besitzen. Auch in Museen konnte er sich ebenso für Werke der bildenden Kunst wie für Objekte der Volkskunst begeistern, wie am Beispiel der Figuren in der Zürcher Krippenausstellung deutlich wird. Es ging Kokoschka bei seinen Begegnungen um die Stimulierung der Erlebnisfähigkeit als Grundlage des Menschseins und damit auch einer menschlichen Kunst, wie er sie von sich und seinen Zeitgenossen forderte. Anschließend konnten seine Eindrücke wie auch die Skizzen ihm als Inspiration, als Fundus von Formen und Ideen dienen, die er seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit nutzbar machte. Gleichzeitig fühlte er sich an den Orten, die er gezielt aufsuchte, der europäischen Kunsttradition besonders nahe. In der Anschauung, dem unmittelbaren Erlebnis, vermeinte Kokoschka den „lebendigen Atem“ dieser Tradition zu spüren: „[...] ich wusste, es gibt so etwas wie einen lebendigen Atem, denn sonst hätte ich nicht verstanden, wenn ein Hugo van der Goes oder ein Rogier van der Weyden oder ein Rubens oder ein Brueghel oder ein Tizian oder – ich kann nicht den ganzen Olymp von Göttern nennen – so zu mir spricht, dass mir sehr oft, heute noch, beim Versenken in ein Kunstwerk der Vergangenheit plötzlich die Tränen kommen.“ Allen Epochen sei dieser Atem des Erlebnisses eigen, „und diese Fähigkeit zum Erlebnis, das ist europäische Kunst und das ist die europäische Tradition.“⁴⁶⁶

6. Kokoschkas Skizzen nach Kunstwerken – künstlerischer Dialog und Motivsammlung

Seit den vierziger Jahren füllte Kokoschka zahlreiche Skizzenbücher mit Zeichnungen. Diese Skizzen, für die er fast ausschließlich Farbstifte verwendete, bilden eine eigene Gruppe in seinem künstlerischen Werk. Susana de Andrade hat ihnen ihre Dissertation gewidmet und neben der Erstellung eines umfangreichen Kataloges auch Umstände und Grund ihrer Entstehung sowie ihre teilweise weitere Verwen-

⁴⁶⁶ Kokoschka im Gespräch mit Remigius Netzer, in: Netzer 1956, S. 13.

dung durch den Künstler ausführlich beleuchtet. Für den Zusammenhang von Kokoschkas Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit ist von besonderem Interesse, dass ein großer Teil dieser Skizzen Werke der europäischen Kunstgeschichte zur Vorlage hat.⁴⁶⁷ Während er anfangs vor allem Landschaften, Tiere oder Stilleben skizzierte, begann ab etwa Mitte der vierziger Jahre und verstärkt mit seiner häufigen Reisetätigkeit ab 1948 eine intensive zeichnerische Auseinandersetzung mit zahlreichen Kunstwerken an den Orten, die er auf seinen Reisen besuchte. Eine Zeitlang stehen Landschaftsmotive oder Stilleben gleichberechtigt neben den Skizzen nach Kunstwerken, ab etwa 1956 nehmen letztere jedoch den größten Raum in den Skizzenbüchern ein, mit Ausnahme sporadischer Landschaftsdarstellungen oder Skizzen, die Kokoschka bei Zirkusbesuchen anfertigte.⁴⁶⁸

Es ist Andrades Verdienst, für eine große Zahl von Skizzen die entsprechenden Vorlagen ermittelt zu haben, indem sie die Skizzenbücher mit den Reisen und Museumsbesuchen Kokoschkas in Verbindung brachte. So ist bei vielen Zeichnungen bekannt, welche Kunstwerke sie darstellen. Dennoch ist noch manches im Unklaren und es lassen sich in Zukunft sicher weitere Vorbilder aus der Kunstgeschichte ermitteln. Bisher unerkannt blieb beispielsweise, dass es sich bei den Zeichnungen, die bislang als Entwurfsskizzen für eine Inszenierung von Beethovens *Fidelio* angesehen wurden, um Kopien nach Werken von Goya in der Sammlung des Prado handelt. Auf diese wird im Einzelnen im Kapitel über Kokoschkas Auseinandersetzung mit der spanischen Malerei einzugehen sein.

Bereits in sehr frühen Jahren, als Kokoschka sich mit dem Projekt der Ausmalung eines Krematoriums in Breslau beschäftigte, fertigte er eine ganze Reihe von Skizzen nach den Fresken von Giotto in der Arenakapelle in Padua an. Diese entstanden allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht vor den Originalen, obwohl Kokoschka sie auf seiner ersten Italienreise im Jahr 1913 gesehen haben könnte. Es ist wohl in diesem Fall davon auszugehen, dass er die Zeichnungen im Rahmen seiner Vorbereitungen zu den Krematoriums-Malereien nach Reproduktio-

⁴⁶⁷ Neben Andrade 2001 vgl. zu den Skizzen nach Werken der alten Meister auch die beiden Ausstellungskataloge Berlin 1998 und Wien 1998.

⁴⁶⁸ Vgl. Andrade 2001, S. 505–506.

nen schuf. Auch wenn sich also bereits eine Art Dialog mit den Werken der alten Kunst ankündigt, besteht doch ein großer Unterschied zu den späteren Skizzen, die vor dem Original und ohne die Absicht einer weiteren Verwendung entstanden.⁴⁶⁹

Die ersten Zeichnungen in Skizzenbüchern, denen originale Kunstwerke als Vorlage dienten, dürften im Jahr 1945 oder 1946 entstanden sein, als Kokoschka den Kunstsammler Norman Colville in Penheale (Cornwall) besuchte.⁴⁷⁰ In Andrades Katalog ist eine ganze Reihe von Skizzen nach Kunstwerken aufgeführt, die als lose Blätter nicht mehr im Zusammenhang mit anderen Zeichnungen in einem Skizzenbuch stehen, was ihre Datierung erschwert.⁴⁷¹ Andrade vermutet, dass sie nach Werken in Colvilles Sammlung angefertigt wurden. Bei den von ihr datierten vollständigen Skizzenbüchern beginnt Kokoschkas zeichnerische Verarbeitung von Kunstwerken im Jahr 1947 mit zwei Skizzen nach barocken Altargemälden im Tessin⁴⁷² und intensiviert sich in den folgenden Jahren auf Kokoschkas Reisen nach Florenz und Rom.

Zur Auswahl der Motive und ihrer Verarbeitung in den Skizzen

Kokoschkas Motivwahl für seine Skizzen ist durch die große Vielfalt der Kunstgattungen und Epochen gekennzeichnet. Die Bandbreite reicht von Malerei und Skulptur aus Renaissance und Barock über Wandmalerei und Mosaiken, Kleinkunst in Bronze und Porzellanfiguren bis hin zu den bereits erwähnten Krippenfiguren in einer Ausstellung des Zürcher Kunsthauses im Jahr 1951. Eine umfangreiche Gruppe bilden die bei mehreren Besuchen entstandenen Skizzen nach Porzellanfiguren im Londoner Victoria & Albert Museum und im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Auch antike Skulpturen und Ausgrabungsstätten regten Kokoschka zu zahlreichen Zeichnungen an. In erster Linie interessierten ihn vollplastische Werke, bei denen die Bewegung der Körper im Raum eine wesentliche Rolle spielt.⁴⁷³ Auch reagierte er besonders auf Figuren mit einer starken Ausdruckskraft, die durchaus auch derb oder volkstümlich sein konnten. Sie konnten aus ganz

⁴⁶⁹ Vgl. Heinz Spielmann: „Kokoschkas Studien für das Breslauer Krematoriums-Projekt“, in: Spielmann 1992, S. 35–54.

⁴⁷⁰ Vgl. Andrade 2001, S. 44–45.

⁴⁷¹ Vgl. ebd., S. 23–30, Kat. Nr. 1E, S. 43–45, Kat. Nr. 4E.

⁴⁷² Ebd., S. 53, Kat. Nr. 11.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 506.

unterschiedlichen Epochen stammen, wobei neben der Vorliebe für die Antike auch eine besondere Sympathie für den Barock festzustellen ist, was laut Andrade darauf zurückzuführen ist, dass es sich dabei um „eine Ausdruckskunst, eine Kunst der Sinne im Gegensatz zum Beispiel zum akademischen Klassizismus“ handelt.⁴⁷⁴

Bei seinem Rom-Aufenthalt im Sommer 1949 fertigte Kokoschka zahlreiche Skizzen nach verschiedenen Kunstwerken an. Andrade beschreibt fünf Skizzenbücher von dieser Reise, die er bei Museumsbesuchen und anderen Besichtigungen in der Stadt füllte.⁴⁷⁵ Er skizzierte nach antiker Architektur auf dem Forum Romanum, mehrfach das Reiterstandbild des Marc Aurel sowie eine Ansicht des Kolosseums. Im Museo Nazionale Romano zeichnete er Details aus den Wanddekorationen der Casa della Farnesina.⁴⁷⁶ Weitere Skizzen zeigen Ausschnitte des *Trevi-Brunnens* und des *Vierströmebrunnens*, andere Deckenmalereien aus der Villa Borghese. Dort zeichnete Kokoschka auch insgesamt acht Mal Berninis Skulptur der *Verità* aus verschiedenen Blickwinkeln.⁴⁷⁷ Außerdem skizzierte er einige Male Berninis Kathedra Petri im Petersdom, als er dort einer Heiligsprechung beiwohnte. Neben der *Verità* hatte es ihm auch Berninis *Heilige Theresa* in Santa Maria della Vittoria angetan. Seiner Schwester schickte er nach der Rückkehr aus Rom eine Postkarte von dieser Skulpturengruppe,⁴⁷⁸ seinem Freund Fred Marnau schreibt er: „das ist die schönste Barockskulptur und außerdem ist es die heilige Theresa in Extase, in deren Land Fred sich gerade befindet. Ich bin auch in Extase, wenn [ich] an diese Erscheinung denke.“⁴⁷⁹ Von beiden Skulpturen besaß Kokoschka auch Reproduktionen in seiner Postkartensammlung. Darin befinden sich ebenfalls zwei Ansichten des *Vierströmebrunnens*, von dem Kokoschka zwei der Personifikationen der Flüsse skizzierte.⁴⁸⁰

1948 hatte Kokoschka sich zum ersten Mal nach dem Krieg in Florenz aufgehalten und dort verschiedene Brunnenfiguren von Bartolomeo Ammannatis *Neptunbrun-*

⁴⁷⁴ Ebd., S. 507.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 67–79, Kat. Nr. 20–24.

⁴⁷⁶ Bei Andrade fälschlich als Villa Farnesina bezeichnet; vgl. ebd., S. 74.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 68, Kat. Nr. 20, Bl. 10; S. 70, Kat. Nr. 21, Bl. 4–6, 11–13; S. 73, Kat. Nr. 22, Bl. 20.

⁴⁷⁸ Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 18. Juni 1949 aus London [es muss wohl 18. Juli heißen, denn Kokoschka kehrte erst am 17. Juli nach London zurück]; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1.

⁴⁷⁹ Kokoschka an Fred Marnau, o.D. [1949]; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 45 (Typoskript).

⁴⁸⁰ Andrade 2001, S. 77, Kat. Nr. 24, Bl. 4–6.

nen auf der Piazza della Signoria skizziert (Abb. 5 und 6).⁴⁸¹ Auch später zeichnete er diese Figuren noch mehrfach und setzte sich auch wiederholt mit Michelangelos Sklavenfiguren in der Accademia von Florenz auseinander (Abb. 7 und 8).⁴⁸² Dass er sich mehrfach mit denselben Werken befasste, zeigt, dass sie ihn immer wieder aufs Neue faszinierten und er sie bei der erneuten Betrachtung jeweils anders wahrnahm, was sich in den Unterschieden der Blickwinkel, der Bildausschnitte und der Farbigkeit der Skizzen niederschlägt. Generell zeichnen sich Kokoschkas Skizzen dadurch aus, dass sie selten die Gesamtheit eines Kunstwerkes erfassen. So wird bei den zahlreichen Zeichnungen von Einzelfiguren an Bartolomeo Ammannatis *Neptunbrunnen* in Florenz nie der Brunnen als Ganzes sichtbar. Kokoschka löste die Figuren oder sogar Details von diesen aus dem Gesamtzusammenhang und gab ihnen als eigenständige Bildmotive eine neue Wirkung. Auch bei Berninis Personifikationen von Flüssen am *Vierströmebrunnen* war für den Künstler in erster Linie das Haltungsmotiv der auf Felsen lagernden Gestalten von Interesse, der Kopf – in einem Fall sogar der ganze Oberkörper – ist abgeschnitten. Kokoschka interessierte sich für Haltung und Gestik der Einzelfigur, die er aus verschiedenen Blickwinkeln darstellte und der er durch seinen dynamischen Zeichenduktus und die Verwendung verschiedener Farben neues Leben einhauchte. Er versuchte nicht, die Wirkung von Material und Textur der Vorlage wiederzugeben. So konnte aus einer steinernen Skulptur in der Zeichnung ein lebendiges, farbiges Wesen mit eigenem Charakter werden.⁴⁸³ Diese Praxis der Aneignung und deutlichen Veränderung ist ein Merkmal, das sich bei vielen Künstlern bereits vor Kokoschka immer wieder finden lässt. Rubens beispielsweise, der das Kopieren nach Werken der Kunst intensiv betrieb, veränderte bewusst Details, löste Motive aus ihren Zusammenhängen und stellte Zeichnungen nach Skulpturen so dar, dass sie wie Naturstudien wirkten.⁴⁸⁴

Die gleiche Vorgehensweise kennzeichnet auch Kokoschkas Umgang mit zweidimensionalen Vorlagen. Als er 1957 im Victoria & Albert Museum Skizzen nach

⁴⁸¹ Ebd., S. 63–67, Kat. Nr. 18–19.

⁴⁸² Kokoschka zeichnete die Figuren des Neptunbrunnens 1948, 1954 und 1957, Michelangelos Skulpturen in der Accademia 1954 und 1957; vgl. Andrade 2001, S. 63–67, Kat. Nr. 18–19, S. 101–104, Kat. Nr. 36, S. 114–119, Kat. Nr. 40–41.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 444.

⁴⁸⁴ Vgl. Victoria Sancho Lobis: „Rubens, the Antique, and Originality Redrawn“, in: Bartsch u. a. 2010, S. 249–268; Kat. Ausst. München 2009.

Raffaels Teppichkartons anfertigte, interessierten ihn ebenfalls nur Einzelmotive und Details.⁴⁸⁵ Auch hier handelt es sich in erster Linie um formale Beobachtungen, nicht um eine Erfassung der Gesamtkomposition oder der dargestellten Handlung. So griff er aus Raffaels *Fischzug Petri* die Fische heraus, die er isoliert darstellte wie in einem *Stilleben* (Abb. 9),⁴⁸⁶ von *Paulus' Predigt auf dem Areopag* und *Paulus' Opferverehrung in Lystra* fertigte er einzelne Gewandstudien an. Im selben Jahr zeichnete er auch in Florenz nach einigen Gemälden in den Uffizien, darunter die Bilder *Einzug Heinrichs IV. in Paris* und *Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry* von Rubens.⁴⁸⁷ Aus ersterem wählte er eine Frauengruppe aus, die er in unterschiedlich eng gefassten Ausschnitten, als Gruppe, als Einzelfigur, zu zweit oder zu dritt in Zeichnungen festhielt (Abb. 16).

Die Skizzen als Fundus für weitere Bildschöpfungen

Oft dienten Kokoschka die Skizzen später als Vorlagen für neue Bildfindungen.⁴⁸⁸ Einzelne Figuren, Haltungsmotive oder andere Details konnten als Bildelemente in größere Kompositionen Eingang finden. Dies ist insbesondere in seinem großformatigen Triptychon *Prometheus-Saga* von 1950 der Fall, wie Andrade dargestellt hat. Dort übernahm der Künstler mehrere Figuren, die er 1949 während seines Romaufenthaltes im Museo Nazionale Romano skizziert hatte, für das Mittelbild. Die Motive von Waage, Krone, Axt und Köcher aus demselben Skizzenbuch begleiten die Gestalt des angeketteten Prometheus auf der rechten Tafel (Abb. 89).⁴⁸⁹ 1949 machte Kokoschka auch eine Reihe von Skizzen im Victoria & Albert Museum in London. Die Figurengruppe eines Trinkers und eines reitenden Silen aus Porzellan, die er bei diesem Besuch zeichnete, taucht auf der linken Tafel seines einige Jahre später entstandenen *Thermopylen-Triptychons* auf.⁴⁹⁰ Weitere Skizzen nach

⁴⁸⁵ Andrade 2001, S. 110–114, Kat. Nr. 39, Bl. 4–13.

⁴⁸⁶ Eine dieser Skizzen verschenkte er offenbar anschließend an den mit ihm befreundeten Pianisten Wilhelm Kempff. Das Blatt trägt die Widmung: „für W. K. / Raffael / Petri's / Fischzug / OK 57“ und befindet sich heute im Besitz der FOK.

⁴⁸⁷ Andrade 2001, S. 110–114, Kat. Nr. 39, Bl. 15, 16, 18, 21, 22, 24–26, 28.

⁴⁸⁸ Vgl. zu dieser Praxis bei Rubens Kat. Ausst. München 2009.

⁴⁸⁹ Vgl. Andrade 2001, S. 74 und 480–482.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd., S. 77–79, Kat. Nr. 24, Blatt 10.

Porzellanfiguren aus dem Victoria & Albert Museum, die Kokoschka 1953 anfertigte, gingen ebenfalls als Einzelmotive in dieses Werk ein.⁴⁹¹

Manche Motive dienten Kokoschka als Ideen für Widmungszeichnungen, die er vor allem für seine Schwester Berta oder seine Frau Olda, aber auch für Freunde und Bekannte in Bücher hinein zeichnete. So erscheinen in einer 1958 für seine Schwester entstandenen Widmung zwei Hunde im Gespräch, die auf einer Skizze basieren, die der Künstler fünf Jahre zuvor im Victoria & Albert Museum angefertigt hatte (Abb. 10 und 11).⁴⁹² Andere Figuren boten ihm Anregungen für seine Theaterentwürfe. So sind beispielsweise einige der Figurinen in seinen Bühnenentwürfen für die Stücke von Ferdinand Raimund Skizzen nachempfunden, die er 1959 und 1960 im Victoria & Albert Museum gezeichnet hatte.⁴⁹³ Einige Zeichnungen, die er 1960 und 1961 in London im British Museum beziehungsweise in Griechenland nach antiken Motiven anfertigte, dienten als Inspiration für die Graphiken zu Heinrich von Kleists *Penthesilea* von 1969.⁴⁹⁴ Diese Skizzen sind im Gegensatz zu den vorherigen Studien von Einzelfiguren von der Dramatik und Erzählfreude ihrer Vorbilder geprägt und waren daher für die Umsetzung als Illustrationen zur *Penthesilea* besonders geeignet.

In einigen Fällen wurden Zeichnungen aus Kokoschkas Skizzenbüchern später als Lithographien vervielfältigt.⁴⁹⁵ Dabei übernahm der Künstler bisweilen die Skizze als solche, wie es beispielsweise bei der Figur eines Flussgottes von Ammannatis Neptunbrunnen in Florenz (Abb. 6 und 12) oder bei einer Zeichnung nach Raffaels Bildnis des Papstes Leo X. in den Uffizien (Abb. 13) der Fall ist, die beide 1972 als Beilagen zu Kokoschkas *Florentiner Skizzenbuch* gedruckt wurden.⁴⁹⁶ In anderen Fällen wurde die Skizze durch weitere Bildmotive ergänzt. So erscheint ein Hirsch, den Kokoschka 1958 im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg skizziert hatte, in der Serie der Lithographien zu *Le Bal Masqué* ergänzt durch zwei Hunde, die ihn

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 91–94, Kat. Nr. 32, S. 477–479.

⁴⁹² Vgl. Annette Windisch: „Eine duftige Geschichte vor dem Roman‘. Unbekannte Widmungszeichnungen von Kokoschka“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 11–33, hier S. 16.

⁴⁹³ Vgl. Andrade 2001, S. 126–128, Kat. Nr. 45, S. 130–132, Kat. Nr. 47, S. 490–492.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd., S. 133–137, Kat. Nr. 48.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd., S. 494–501.

⁴⁹⁶ Zum Flußgott vgl. Andrade 2001, S. 117–118, Kat. Nr. 41, Bl. 2 und Winkler/Welz 1975, S. 264, Nr. 471; zu Papst Leo X nach Raffael vgl. Andrade 2001, S. 112–114, Kat. Nr. 39, Bl. 27 und Winkler/Welz 1975, S. 265, Nr. 472.

anfallen.⁴⁹⁷ Die Skizze eines malenden Affen (Abb. 14), den er im selben Jahr nach einer Porzellanfigur im Hamburger Museum zeichnete, verwendete Kokoschka für seine Lithographie mit dem Titel *The Action Painter* von 1959 (Abb. 15).⁴⁹⁸ Dadurch, dass er ihm eine Frauenfigur als Modell zur Seite stellte und die Leinwand im Hintergrund weiter ausarbeitete, verlieh er der Darstellung eine neue Aussage. Die erwähnte Zeichnung einer Frauengruppe aus dem Rubensgemälde in den Uffizien (Abb. 16) verwendete er für die Lithographie *Frau mit Granatäpfeln*, indem er den Kopf der vordersten Frau in eine Zeichnung von zwei Granatäpfeln hinein kopierte (Abb. 17).⁴⁹⁹ Auch wenn er kein Skizzenbuch zur Hand hatte, zeichnete Kokoschka bisweilen nach Kunstwerken, die ihm auf seinen Reisen begegneten. So entstanden wahrscheinlich bei einem Besuch in Ferrara im Sommer 1948 nach den Greifen- und Löwenfiguren vom Südportal des Domes aus dem 12. Jahrhundert acht Tintenzeichnungen auf Schreibpapier, die die Tiergestalten aus unterschiedlichen Blickwinkeln und verschiedenen Ausschnitten zeigen (Abb. 18–20). Diese Zeichnungen zog Kokoschka vier Jahre später wieder hervor, als er die Einbandgraphik seiner mit Lithographien illustrierten Erzählung *Ann Eliza Reed* entwarf, und fügte zwei von ihnen zu einer neuen Darstellung zusammen (Abb. 21).⁵⁰⁰

Interessant ist, dass Kokoschka in gleicher Weise mit Skizzen verfuhr, die nicht nach Kunstwerken, sondern nach lebenden Menschen oder Szenen entstanden waren. Als er sich 1949 in Rom aufhielt, fertigte er bei einer Heiligsprechung im Petersdom Skizzen von der Zeremonie an.⁵⁰¹ Die dabei entstandene Darstellung

⁴⁹⁷ Vgl. Andrade 2001, S. 119–121, Kat. Nr. 42, Bl. 18 und Wingler/Welz 1975, S. 225, Nr. 367. Vgl. zu diesem Hamburger Skizzenbuch auch Spielmann 1980.

⁴⁹⁸ Vgl. Andrade 2001, S. 119–121, Kat. Nr. 42, Bl. 12 und Wingler/Welz 1975, S. 168–169, Nr. 212. Vgl. Kapitel II.2, S. 69.

⁴⁹⁹ Vgl. Andrade 2001, S. 112–114, Kat. Nr. 39, Bl. 16 und Wingler/Welz 1975, S. 265, Nr. 473; vgl. auch Kat. Ausst. Berlin 1998, S. 40.

⁵⁰⁰ Die frontale Ansicht des rechten Greifen kombinierte Kokoschka mit dem Unterkörper seiner Zeichnung nach einem der Löwen. Vgl. Wingler/Welz 1975, S. 156–158, Nr. 188. Der heutige Standort der Zeichnungen ist nicht bekannt, doch sind sie durch Fotokopien in einem Ordner im Besitz der FOK, den Olda Kokoschka angelegt hat, dokumentiert. Auf einer der Kopien findet sich eine handschriftliche Datierung auf das Jahr 1957. Da Kokoschka die Zeichnungen für seine Illustration zu *Ann Eliza Reed* 1952 verwendet hat, ist diese Datierung zu korrigieren. In Oldas Agenda des Jahres 1948 findet sich am 29. August der Eintrag eines Besuchs in Ferrara mit dem Hinweis auf die entsprechenden Besichtigungen: „Etruscan Museum, very complete, new, Cathedral and Griffons.“ ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Es ist sicher davon auszugehen, dass die Zeichnungen bei dieser Gelegenheit entstanden. Im Besitz der FOK befindet sich ebenfalls ein Foto von der Greifenfigur, die für Kokoschkas Skizzen als Modell gedient hat.

⁵⁰¹ Andrade 2001, S. 75–76, Kat. Nr. 23.

des Papstes auf Blatt 4 des Skizzenbuches verwendete der Künstler später für eine Illustration zu dem Roman *Das Verlangen nach der Hölle* von dem mit ihm befreundeten Schriftsteller Alfred Marnau (Abb. 22).⁵⁰² Die Figur des Geistlichen stellte er dabei in einen neuen kompositorischen Zusammenhang, indem er ihn vor einen Treppenaufgang zu einem Torbogen im Hintergrund, in dem ein Skelett und eine Ziege erscheinen, setzte. Später diente Kokoschka die Skizze eines Tigers im Londoner Zoo, die er 1962 gezeichnet hatte, als Vorlage für die 1976 gedruckte Lithographie eines Tigers.⁵⁰³ Dieses Vorgehen zeigt, dass für Kokoschka Eindrücke von Menschen oder Natur zunächst eine ähnliche Bedeutung hatten wie die von Kunstwerken. Auslöser für seine Skizzen war immer das spontane Seherlebnis, das er für sich zeichnerisch festzuhalten versuchte. Wenn er nach Werken der Kunst skizzierte, suchte er zusätzlich den intensiven Austausch mit den großen Künstlern der Vergangenheit. Im Zeichnen gelang es ihm, den Schaffensprozess nachzuvollziehen und dadurch ein tiefergehendes Verständnis für ein Kunstwerk zu entwickeln. Gleichzeitig hatte auch die Begegnung mit der Kunst für ihn eine ausgesprochene Lebendigkeit. Das Bedürfnis nach solchen Erfahrungen zog ihn auf seine Reisen, und die Skizzen dienten ihm dazu, diese Erlebnisse für sich festzuhalten.

Die Bedeutung der Skizzen für Kokoschkas Auseinandersetzung mit den alten Meistern

Mit seinen Zeichnungen nach Werken der alten Meister reihte sich Kokoschka in eine lange Tradition des Studiums von älteren Kunstwerken durch Künstler verschiedenster Epochen ein. Das Kopieren nach antiker Plastik, nach Gemälden und Skulpturen bildete eine wesentliche Grundlage der akademischen Künstlerausbildung. Aber auch nach Abschluss ihrer Ausbildung führten viele die Auseinandersetzung mit ihren Vorgängern anhand des genauen Studiums ihrer Werke fort, um sich daran weiter zu bilden, sich mit ihnen zu messen und sie sogar zu übertreffen. Viele von Kokoschkas Vorgängern, aber auch Zeitgenossen wie Matisse, Giacometti oder Le Corbusier, füllten wie er Skizzenbücher mit Zeichnungen und Notizen aller Art, die auf dem eingehenden Studium bestimmter Werke basierten,

⁵⁰² Alfred Marnau: *Das Verlangen nach der Hölle*, Berlin/Frankfurt 1952.

⁵⁰³ Vgl. Andrade 2001, S. 148–150, Kat. 53, Bl. 4 und Winkler/Welz 1981, S. 30–31, Nr. 565.

einzelne Aspekte von diesen genauer untersuchten und in der Skizze visualisierten, und die der Erinnerung dienen sollten.⁵⁰⁴ Bei Kokoschka setzte diese selbständige zeichnerische Auseinandersetzung erst vergleichsweise spät ein und das ungewöhnliche Medium der Farbstifte verleiht seinen Skizzen einen eigenen, von den Vorlagen weit entfernten Charakter. Die Auswahl einzelner Bildausschnitte, Haltungsmotive oder Körperteile ist dagegen durchaus gängig. Zahlreiche Künstler vor Kokoschka schufen sich auf diese Weise ein Repertoire an Formen und Motiven, an Kompositionsbeispielen und Themen, und bildeten in der Nachempfindung eines Kunstwerks ihre eigene Handschrift aus, indem sie nicht nur getreu kopierten, sondern Details einer Komposition veränderten, vereinfachten oder hinzufügten, eine bewusste Auswahl für ihre Kopie trafen, Motive in neue Kontexte stellten und in eine neue Formensprache oder Technik übersetzten.

Obwohl Kokoschka manche Skizzen in einem künstlerischen Prozess weiterverarbeitete, gilt dies durchaus nicht für alle seine Zeichnungen nach Kunstwerken. Zu dem Zeitpunkt, als er die Skizzen anfertigte, hatte er noch keine Pläne zu einer weiteren Verarbeitung im Kopf, sondern zeichnete spontan seinen momentanen Eindruck einer Figur, einer Haltung, einer Geste.⁵⁰⁵ Die Skizzen sollten ihm als Erinnerung dienen, Andrade spricht von ihrem „tagebuchähnlichen Charakter“, ein Tagebuch, das Kokoschka sich mit zeichnerischen Mitteln schuf.⁵⁰⁶ Im Zusammenhang mit den Krippenfiguren, die er 1951 im Zürcher Kunsthaus zeichnete, schrieb Kokoschka an seine Frau Olda einen Brief, in dem diese Funktion als Erinnerungsstütze deutlich wird: „I visited the toys and dolls in the Kunstgewerbemuseum [...]. Really a great pity that you could not see them, especially the swiss-peasant Biedermeier and old Erzgebirge or Tirolien [sic] ones, if my eyes were not sore I would do thousands of drawings in order not to forget.“⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Vgl. Kat. Ausst. Paris 1993, S. 74–163. Zu Delacroix vgl. auch S. 234–248.

⁵⁰⁵ Vgl. Andrade 2001, S. 422.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 14 und 93.

⁵⁰⁷ Kokoschka an Olda Kokoschka am 15. Dezember 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Zu den Zeichnungen s. Andrade 2001, S. 87–89, Kat. Nr. 30. Bereits einige Tage zuvor hatte Kokoschka seiner Frau geschrieben, wie gern er die Krippenfiguren zeichnen würde, statt weiter am Porträt Emil Bührlers zu arbeiten, wegen dem er sich in Zürich aufhielt: „Now I have to go to Öerlikon again, would prefer to draw the „Kripperln“ in the Kunsthaus.“ Kokoschka an Olda Kokoschka am 10. Dezember 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

Neben ihrer Bedeutung als „Tagebuch“ sind Kokoschkas Skizzen Ausdruck seiner unmittelbaren Begegnung mit der Kunst, die er stets bei seinen Reisen und Museumsbesuchen suchte. Der Akt des Zeichnens intensiviert diese Begegnung, indem der Künstler versuchte, die Formgebung eines Werkes zeichnerisch nachzuempfinden. In einem Brief an seine Schwester erklärt er diesen Umgang am Beispiel von Werken Michelangelos, über die er ihr ein Buch geschickt hatte: „Hast Du Dein Michelangelo-Osterbuch bekommen? Es ist wirklich für mich alles was ich hochhalte in der Kunst. [...] Gehe bei jedem Werk, das abgebildet ist oft und oft, fast mit dem Zeigefinger so einer Kurve oder Facette nach und denk mit, dann wirst Du überrascht sein was man aus solch einem Werk heraussehen kann wie man plötzlich in den Schaffensprozess eindringt und selber teilnimmt daran. Aus diesem Grund zeichne ich im Museum immer, wenn mich eine Skulptur wirklich fesselt. Ich verwende diese Skizzen niemals, stelle sie auch nicht aus, es ist mehr wie ein Gespräch mit dem Mann, der so etwas zusammenbrachte ob es nun ein alter Grieche war, der vor genau 2000 Jahren den Stein meisselte oder mein geliebter Michelangelo, der fast zum Greifen noch nahe ist.“⁵⁰⁸ Es schien Kokoschka, dass er in einen Dialog mit dem Schöpfer des Werkes trat und dadurch zu einem umfassenderen Verständnis eines Werkes gelangen konnte. Gleichzeitig war er in diesem zeichnerischen Dialog nicht nur rezipierender, passiver Betrachter, sondern trat in einen aktiven Austausch mit dem Kunstwerk. Dadurch konnte in seiner Zeichnung etwas eigenes, neues entstehen. Er wählte einen bestimmten Blickwinkel, isolierte einzelne Ausschnitte oder Details und wählte Farben nach seinem eigenen Empfinden. So verfremdete Kokoschka das Kunstwerk, die ursprüngliche Komposition und Farbigkeit trat zurück und er erzielte eine neue Wirkung. Es ging ihm also nicht im eigentlichen Sinne um ein Nachzeichnen, um ein Erfassen des Vorbildes in allen Einzelheiten, sondern um ein Festhalten des individuellen Eindrucks, den die Betrachtung des Objekts in ihm als Künstler hervorrief.⁵⁰⁹ Insofern führte

⁵⁰⁸ Brief von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 21. April 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.9; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 103.

⁵⁰⁹ Vgl. Andrade 2001, S. 511–514. Kokoschka selbst macht diesen Aspekt seiner Skizzen in der folgenden Bemerkung deutlich (auch wenn sie sich auf seine Zeichnungen nach Werken der Antike bezieht, trifft sie doch gleichermaßen auf seinen Umgang mit anderen Vorlagen zu): „Beim Zeichnen nach der Antike empfiehlt es sich bisweilen, dem Objekt einen leichten Twist, eine Wendung zu verleihen, um dem in das antike Dokument sich versenkenden Sinn daraus möglicherweise einen Stimmungsgehalt hervorheben zu helfen, welcher dem Komponisten nach klassizistischer Regel verdeckt bleibt.“ „Bekanntnis zu Hellas“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 307–312, hier S. 308.

Kokoschka nicht nur einen intensiven Dialog mit den alten Meistern, sondern eignete sich in gewisser Weise ihre Werke an, um etwas eigenes daraus zu erschaffen.

Mit dieser Art der Auseinandersetzung suchte er sich in eine Reihe mit den alten Meistern zu stellen und damit die europäische Kunsttradition weiterzuführen. Mit dieser Praxis, die auf einer jahrhundertelangen Tradition beruht, stand er auch zu seiner Zeit keineswegs allein da. Sein Zeitgenosse Picasso, den er zeitlebens als großen Konkurrenten empfand und als seinen absoluten Gegenspieler stilisierte, führte einen ähnlichen Dialog mit den alten Meistern. Auch er beschäftigte sich immer wieder mit ihren Werken, in den dreißiger und vierziger Jahren beispielsweise mit Vorbildern von Grünewald und Cranach. In den fünfziger Jahren führte er diese Art der Auseinandersetzung insbesondere in seinen „Variationen“ auf Gemälde von Delacroix, Velazquez, Manet, David oder Poussin fort, in denen er deren Werke als Ausgangspunkt für eigene Interpretationen, Abwandlungen und Neuschöpfungen nahm.⁵¹⁰ Wie Kokoschka sammelte auch Picasso Reproduktionen von Werken der alten Meister, die er in einer Mappe aufbewahrte, die sich heute im Picasso Archiv in Paris befindet. Zahlreiche Kunstpostkarten waren in seinem Besitz, die er zum Teil in seinem Atelier und in Wohnräumen an der Wand befestigte.⁵¹¹ Wie Kokoschka hatte auch Picasso den Wunsch, sich in die Tradition der großen europäischen Malerei einzureihen.⁵¹² Sein Dialog mit den alten Meistern war etwas anders beschaffen als der Kokoschkas. Während dieser meist einzelne Details isolierte und ihnen in seinen Skizzen neues Leben und eine neue, eigenständige Wirkung verlieh, machte sich Picasso in seinen Serien ganze Bildkompositionen zu eigen und dekonstruierte sie in einem Prozess mit verschiedenen Stadien, um eigene neue Kunstwerke daraus zu erfinden. Marie-Laure Bernadac spricht in diesem Zusammenhang von „Kannibalismus“ in Bezug auf die zugrunde liegenden Werke.⁵¹³ Auch bei Picasso hing diese bewusste Auseinandersetzung mit

⁵¹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Paris 2008, S. 22. Vgl. auch Kat. Ausst. Paris 1993, S. 335, 356–373.

⁵¹¹ Im Picasso Archiv in Paris finden sich hunderte Postkarten mit Reproduktionen von Kunstwerken großer Meister, die der Künstler entweder von Bekannten erhielt oder selbst zusammengetragen hatte. Vgl. Kat. Ausst. Paris 2008, S. 26.

⁵¹² Vgl. Kat. Ausst. New York 1988, S. 20; das gleiche gilt beispielsweise auch für ihren Zeitgenossen Max Beckmann; vgl. Bauer 1986, S. 8.

⁵¹³ Kat. Ausst. Paris 2008, S. 37.

den alten Meistern in den fünfziger Jahren mit seinem Festhalten an der Figuration angesichts der vorherrschenden rein abstrakten Tendenzen zusammen.⁵¹⁴

Während Picasso in diesem Prozess neue Kunstwerke schuf, die durchaus für die Öffentlichkeit bestimmt waren, betrachtete Kokoschka seine Skizzen nach Werken der Kunst als etwas persönliches, als eine Art Niederschrift von visuellen Erlebnissen für den eigenen Gebrauch.⁵¹⁵ Erst in einem zweiten Schritt verwendete er einzelne von ihnen im Zusammenhang mit neuen Kunstwerken weiter. Die Skizzen vermitteln zunächst nur seinen persönlichen Seheindruck. So legte Kokoschka sich einen Fundus von Eindrücken, Erfahrungen, Bildern an, die er im Dialog mit den alten Meistern erfahren und entwickelt hatte. 1964 berichtet er seiner Frau Olda aus Freiburg, dass er dort im Museum „schöne Figuren für mich“ zeichnen wolle, wobei ihn offenbar Fotografen und „Filmleute“ störten.⁵¹⁶ Wahrscheinlich stammen aus diesem Zusammenhang die Aufnahmen, die Kokoschka mit Skizzenblock und Farbstiften im Freiburger Augustinermuseum zeigen (Abb. 3 und 4).⁵¹⁷

III. SCHWERPUNKTE DER THEORETISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN AUSEINANDERSETZUNG

Die vorangegangenen Ausführungen hatten die Wege und Mittel zum Thema, derer sich Kokoschka bei der Beschäftigung mit der Kunst der Vergangenheit bediente, seine Herangehensweise und Art des Umgangs mit den Werken der alten Meister und seine Ansichten zur Kunsttheorie, wobei sich bereits bestimmte Vorlieben herauskristallisierten. Im Folgenden werden einige inhaltliche Schwerpunkte genauer in den Blick genommen. Bestimmte Künstler, deren Werke Kokoschka sehr schätzte, zum Beispiel Dürer, beschäftigten ihn intensiv auf theoretischer Ebene. Darüber hinaus lassen sich auch in seinem künstlerischen Werk Beispiele finden, die durch Dürers Werke angeregt worden sind. Bei manchen Künstlern fand

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 37–38.

⁵¹⁵ Vgl. Andrade 2001, S. 15.

⁵¹⁶ Brief von Kokoschka an Olda Kokoschka vom 7. Mai 1964; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁵¹⁷ OKZ, OKV/856/FP und OKV/853/FP. Im Hintergrund ist der im Augustinermuseum befindliche Maltererteppich aus dem 14. Jahrhundert bzw. der Passionsaltar des Hausbuchmeisters zu erkennen. Kokoschka zeichnete also in der Mittelalterabteilung des Museums.

die Auseinandersetzung in erster Linie gedanklich statt, bei anderen, darunter El Greco, lässt sich diese in Kokoschkas Werk feststellen, doch spielen sie in seinen schriftlichen Äußerungen zur Kunst, in seiner Bibliothek oder Postkartensammlung kaum eine Rolle.

In den folgenden Kapiteln sollen Kokoschkas besondere Vorlieben gezeigt und das Ineinandergreifen von theoretischer und praktisch-künstlerischer Auseinandersetzung anhand konkreter Beispiele deutlich gemacht werden. Einige Künstler, mit denen Kokoschka sich befasste, wurden der Strukturierung halber zu regionalen Schwerpunkten zusammengefasst. Dennoch inspirierten sie den Künstler oft in sehr unterschiedlicher Weise. Eine andere Möglichkeit der Schwerpunktbildung wäre gewesen, chronologisch vorzugehen und zu beleuchten, in welchen Werkphasen Kokoschka sich mit bestimmten Aspekten der Kunst besonders auseinandergesetzt hat. Auch die Frage, ob bestimmte Gattungen ihn besonders angeregt und interessiert haben, hätte eine mögliche Aufteilung des Stoffes geboten. Da Kokoschka selbst gern immer wieder bestimmte Künstlernamen nannte und sich auf diese berief, wurde das Vorgehen nach Künstlerpersönlichkeiten beziehungsweise bestimmten Epochen oder regionalen Einheiten gewählt. Die genannten anderen Aspekte werden innerhalb der gewählten Kapiteleinteilung dennoch nach Möglichkeit berücksichtigt. Da die christliche Ikonographie in Kokoschkas Werk eine wichtige Rolle spielt, die im Rahmen der anderen Kapitel nur am Rande behandelt werden kann, ist dem Umgang des Künstlers mit christlichen Motiven ein eigenes Kapitel gewidmet. Des Weiteren wird in einem abschließenden Kapitel der Aspekt der besonderen Vielfalt der verarbeiteten Anregungen in manchen von Kokoschkas Werken exemplarisch beleuchtet. Sie sind besonders anschauliche Zeugen dafür, wie frei Kokoschka in seinem künstlerischen Schaffen mit dem Erbe der alten Meister umging.

Innerhalb der Kapitel wird anhand konkreter Beispiele Kokoschkas Vorgehensweise in der Aneignung und Verarbeitung seiner Eindrücke aus der Kunst der Vergangenheit aufgezeigt. Bei diesen Beispielen wird jeweils nur auf den im Rahmen des jeweiligen Kapitels relevanten Aspekt – sei es ein Künstler oder eine Epoche – und in welcher Weise er ihn für sein jeweiliges Werk adaptiert, einzugehen sein. Eine umfassende Analyse jedes dieser Einzelwerke kann im Rahmen dieser Arbeit nicht

geleistet werden. Dass Kokoschkas Werke sich in ihrer Konzeption nicht auf die Beschäftigung mit nur einem einzigen Traditionsstrang oder einem Vorbild zurückführen lassen, wird exemplarisch im letzten Kapitel gezeigt.

1. Die Bedeutung der altdeutschen Malerei für Kokoschka

Kokoschka interessierte sich sehr für die altdeutsche Malerei, insbesondere für Albrecht Altdorfer und Albrecht Dürer. Er besaß ein Exemplar von Dürers Kupferstich der *Melancholie*, das Oida dem Musée Jenisch in Vevey schenkte.⁵¹⁸ Zahlreiche Äußerungen über Dürer legen beredtes Zeugnis von seiner Wertschätzung für diesen Künstler ab. Über Altdorfers *Alexanderschlacht* in der Münchner Pinakothek schrieb Kokoschka einen in großen Teilen mehrfach veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel *Das Auge des Darius*, der erstmals im April 1956 in den *Schweizer Monatsheften* gedruckt wurde.⁵¹⁹ Weniger bekannt ist der Artikel mit dem Titel *Altdeutsche Malerei*, den Kokoschka nach dem Besuch einer Ausstellung 1947 in Schaffhausen verfasste. Er schrieb ihn auf Wunsch des Zürcher Verlegers Martin Hürlimann, der ihn im Dezember 1948 in seiner Zeitschrift *Atlantis* publizierte.⁵²⁰

In Kokoschkas Bibliothek finden sich zahlreiche Publikationen zur altdeutschen Kunst, darunter Überblickswerke zur deutschen Malerei und Zeichenkunst der Dürerzeit oder zur Malerei der Donaueschule sowie Monographien über Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Matthias Grünewald oder Hans Baldung.⁵²¹ Zu Albrecht

⁵¹⁸ Vgl. Francine Vuillème: „Schätze aus Kokoschkas Atelier / Les trésors de l’atelier de Kokoschka“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 15–74, hier S. 27.

⁵¹⁹ Der Aufsatz ist in der Ausgabe von Kokoschkas schriftlichem Werk abgedruckt: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 85–92.

⁵²⁰ Oskar Kokoschka: „Altdeutsche Malerei. Rückblick auf die Schaffhauser Ausstellung“, abgedruckt in Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 59–84.

⁵²¹ Darunter *Europäische Meisterzeichnungen aus dem Zeitalter Albrecht Dürers*, Wien 1971; Peter Strieder: *Deutsche Malerei der Dürerzeit*, Königstein 1966; Peter Strieder: *Deutsche Malerei nach Dürer*, Königstein 1966; Alfred Stange: *Malerei der Donaueschule*, München 1971; Ernst Buchner: *Albrecht Altdorfer. Die Alexanderschlacht*, Stuttgart 1956; Franz Winzinger: *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*, München 1975; Friedrich Thöne: *Lucas Cranach der Ältere*, Königstein 1965; Joris-Karl Huysmans / Eberhard Ruhmer: *Grünewald. The paintings*, London 1958; Kurt Martin: *Grünewalds Kreuzigungsbilder in der Beschreibung von Joris-Karl Huysmans*, Mainz 1966; Lottlisa Behling: *Matthias Grünewald*, Königstein 1969; Hans J. Rieckenberg: *Matthias Grünewald*, Herrsching 1976; Wilhelm Waetzoldt: *Hans Holbein der Jüngere*, Königstein 1958; Gustav F. Hartlaub: *Hans Baldung. Hexenbilder*, Stuttgart 1961.

Dürer enthält die Bibliothek unter anderem eine Publikation über das Frühwerk bis 1500 sowie ein undatiertes Heft mit Reproduktionen nach Dürers Kupferstichen zur Passion Christi. Der Druck einer Rede über Dürer von dem mit Kokoschka gut bekannten Bildhauer Hans Wimmer aus dem Jahr 1971 enthält eine Widmung des Autors an Kokoschka und seine Frau zu Weihnachten desselben Jahres.⁵²² In seiner Postkartensammlung sind neben diesen Namen auch Michael Pacher und Hans Holbein d. J. vertreten. Von Werken, die Kokoschka besonders schätzte, gibt es mehrere Exemplare und zusätzliche Detailaufnahmen. Dies ist beispielsweise bei Altdorfers *Alexanderschlacht*, bei Dürers *Aposteln* in der Münchner Pinakothek oder bei Grünewalds *Isenheimer Altar* der Fall. Auch von Holbeins Gemälde *Die Gesandten* in der National Gallery in London, das er schon früh bei einem seiner ersten Besuche in London 1925 oder 1926 für sich entdeckt hatte,⁵²³ sind mehrere Gesamtaufnahmen und Details vorhanden.

Kokoschkas Verhältnis zu seinen altdeutschen „Vorläufern“

Mit seinem Interesse an der Kunst der altdeutschen Maler war Kokoschka in seiner Generation kein Einzelfall. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fand in Deutschland eine Wiederentdeckung der Kunst der Gotik statt, die als eine charakteristisch „germanische“ künstlerische Ausdrucksweise beurteilt wurde. Die Schriften von Kunsthistorikern wie Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer prägten die jungen Künstler der deutschen Avantgarde und ihren Blick auf die altdeutsche Malerei.⁵²⁴ Insbesondere die Intensität und Ausdruckskraft der Kunst Matthias Grünewalds wirkte als Anregung für die Künstler des Expressionismus und für ihre Zeitgenossen wie Otto Dix, George Grosz oder Max Beckmann. Der berühmte *Isenheimer Altar*, der für viele Künstler zu einem prägenden Erlebnis wurde, faszinierte auch

⁵²² Matthias Mende: *Albrecht Dürer. Das Frühwerk bis 1500*, Herrsching 1976; Hans Wimmer: *Albrecht Dürer*, o.O. 1971 (Bestand der ZBZ).

⁵²³ Dies geht aus einem undatierten Brief hervor, den Kokoschka wahrscheinlich im Januar 1927 an Anna Kallin schrieb: „Verschaffe Dir das Buch über Holbein, Die Gesandten.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 42 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II, S. 156–157.

⁵²⁴ Heinrich Wölfflin: *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905; Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*, München 1911; zur Rezeption von Worringers Schriften durch die Künstler des Expressionismus vgl. Bushart 1990; vgl. auch die Zusammenstellung von Autoren (sowie Auszügen aus ihren Schriften), die sich in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der altdeutschen Malerei und insbesondere mit Matthias Grünewald befasst haben, in Kat. Ausst. Colmar 1996, S. 130–155.

Kokoschka.⁵²⁵ In einem Brief an den befreundeten Kunsthistoriker Josef Paul Hodin bedachte er den Altar in späteren Jahren einmal mit der Bezeichnung „Action-painting“, womit er hier, im Unterschied zur gängigen Verwendung des Begriffs, eine durchaus gegenständliche, besonders expressive Malerei mit kraftvoller Wirkung auf den Betrachter meinte, bei der das Bild durch die Leuchtkraft der Farben „zu beben beginnt wie ein lebender Organismus, der in Action versetzt ist.“⁵²⁶

Im künstlerischen Umfeld des beginnenden 20. Jahrhunderts ist es leicht nachvollziehbar, dass Kokoschka sich bereits früh mit der altdeutschen Malerei zu beschäftigen begann. Vor dem Hintergrund der Ereignisse des Ersten Weltkriegs gewann die Rückbesinnung auf eine Kunst, die als Inbegriff deutscher Kultur galt, eine besondere Bedeutung und auch eine politische Dimension.⁵²⁷ Gleichzeitig erwachte bei den Künstlern, die wie Kokoschka die Gräueltaten des Krieges am eigenen Leib erfahren hatten, ein neues Verständnis für die ungeschönte Darstellung des gekreuzigten Christus insbesondere in der Malerei Grünewalds.⁵²⁸ Auch für Kokoschka wurde der Gekreuzigte zu einem Symbol der leidenden Menschheit, das er nicht nur während des Ersten Weltkriegs, sondern ebenso nach dem Zweiten Weltkrieg und in seinen im Zusammenhang mit späteren bewaffneten Konflikten entstandenen Arbeiten verwendete.⁵²⁹

In Kokoschkas Werk finden sich schon früh Belege für Kokoschkas Auseinandersetzung mit Werken der altdeutschen Malerei. Wie bei anderen Inspirationsquellen wehrte er sich jedoch auch hier gegen die Annahme, er sei von Vorbildern wie Dürer oder Altdorfer in seinem künstlerischen Schaffen angeregt worden. In einem Gespräch mit Wolfgang Georg Fischer im Jahr 1963 äußerte er: „Es sind alles

⁵²⁵ Dies trifft auch für spätere Jahre zu, wie sich aus einer Reihe von Postkarten in seiner Sammlung sowie aus solchen, die er an verschiedene Adressaten verschickte, schließen lässt, darunter eine Postkarte mit dem Detail von Maria und Johannes aus der Kreuzigungsdarstellung, geschickt an seine Schwester Berta Patočka-Kokoschka am 25. August 1955 aus Colmar; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10.

⁵²⁶ Im Zusammenhang mit seinem Gemälde *Die Macht der Musik* schreibt er in diesem Brief: „Hier ist im wahren Sinne ‚Action-painting‘ wofür es kaum in der Kunstgeschichte ein zweites Beispiel gibt [sic], Grünewald (Kolmar) Dürer Apostel in München, Pieta Tizian in der Accademia Venedig ausgenommen.“ Kokoschka an Josef Paul Hodin am 12. Mai 1958; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 33.1 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 82–83.

⁵²⁷ Vgl. Bushart 1990, S. 103–134.

⁵²⁸ Vgl. hierzu Kat. Ausst. Colmar 1996, S. 66–69; Bushart 1990, S. 162–167; Schulze 1991, S. 37–46.

⁵²⁹ Vgl. Kapitel III.9, S. 260–263.

meine Geschöpfe. Ich war nie von Einflüssen beeindruckt. Ich bin zu ungeschickt. Ich kann nichts verdauen. Andere, fremde Eindrücke und Einflüsse lassen mich unberührt. Dürer, ja, das ist mehr wegen der gleichen Abstammung. Wahrscheinlich wegen der selben Einstellung zum Geheimnis des Gestaltwerdens.“⁵³⁰ Eventuelle Ähnlichkeiten führte er demnach nicht auf seine Kenntnis von Dürers Werk zurück, sondern behauptete gern, dass sie auf einer verwandten künstlerischen Wesensart beruhten. Kokoschka fühlte sich bestimmten Meistern der altdeutschen Malerei offenbar aus ganz subjektiven Gründen verbunden. So bemerkt er in demselben Gespräch: „[...] meine Liebe zu Dürer hängt vielleicht mit seiner Nähe zur Donauschule zusammen. Die Landschaft der Donauschule ist ja auch die Landschaft meiner Kindheit und Jugendzeit. Die Geschichte vom Hl. Florian im Werk Altdorfers hat diesen Landschaftshintergrund.“⁵³¹

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in der die beiden eingangs erwähnten Aufsätze Kokoschkas entstanden, zeichnete sich ein weiterer Aspekt in seinem Bezug zur altdeutschen Kunst ab. Während sich die Beschäftigung zuvor vor allem in seinem künstlerischen Werk niederschlug, setzte nun eine stärker theoretische Auseinandersetzung mit den Werken der altdeutschen Meister und ihrer Interpretation ein. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Rückbesinnung auf die Erzeugnisse der europäischen und insbesondere der österreichischen und deutschen Kultur vor dem Hintergrund der Zerstörungen des Krieges und der zu leistenden, auch kulturellen Wiederaufbauarbeit für Kokoschka eine neue Bedeutung erhielt. In diesem Zusammenhang war es ihm beispielsweise ein Anliegen, die Erforschung und damit verbundene Aufwertung der Malerei der Donauschule voranzutreiben. Im Juni 1946 regte er in einem unveröffentlichten Brief an den Gallus Verlag in Wien entsprechende Publikationen an: „Ich danke Ihnen für die Mitteilung betreffend die Bucherscheinerungen im Gallus Verlag. Besonders interessant scheinen mir die Werke über Altdorfer und Pacher die mich hoffen lassen dass eine Serie über die Kunst des Donaukulturkreises geplant ist. Eine solche Zusammenstellung, die ein Kunstreich eigener Gesetze aus dem europäischen Kulturstrom hervortreten lässt, ist bisher versäumt worden, obwohl die charakteristischen

⁵³⁰ Kat. Ausst. London 1963, S. 4.

⁵³¹ Ebd., S. 3.

[sic] Hauptzüge in Gesinnung und Handwerk von Beginn an, zum Beispiel in der früh-romanischen Wandmalerei Oesterreichs zu sehen waren.“⁵³²

Kokoschkas Aufsatz über altdeutsche Malerei

Seine Schrift zur altdeutschen Malerei verfasste Kokoschka nach dem Besuch einer Ausstellung in Schaffhausen während seines Aufenthalts in der Schweiz im Jahr 1947.⁵³³ Wie in den meisten seiner Aufsätze der Nachkriegszeit nimmt er das Thema auch zum Anlass für eine Kritik an der abstrakten Kunst der Gegenwart und betont im Gegensatz dazu die Gebundenheit der altdeutschen Kunst an die sinnliche Erfahrungswelt. Diese beruhe auf der Religiosität des mittelalterlichen Menschen, der Gott in den Wundern der Welt begreife. „Mit andachtsvollem Staunen steht der Gläubige in seiner Welt, von der ihm die Sinne melden und der Verstand bestätigt, dass sie Wirklichkeit ist.“⁵³⁴ Noch unverbildet von den Renaissance-Bestrebungen zu einem rationalen Verständnis der Welt und einer entsprechenden Darstellung im Bild mit Hilfe der Perspektive habe der mittelalterliche Künstler noch die Fähigkeit zur sinnlichen Anschauung und zu einem mystischen Erlebnis der Welt besessen und damit eine „individuelle Sicht des menschlichen Daseins“ in seinen Bildern vermitteln können, die heute verloren sei.⁵³⁵ In seinen Beschreibungen betont Kokoschka das menschliche Empfinden, das in einigen Darstellungen zum Ausdruck kommt: in der *Muttergottes mit der Wickenblüte* das Staunen Marias über das göttliche Kind, in der Kreuzigung des Meisters vom

⁵³² Kokoschka an Gerhard Pusch, Gallus Verlag, am 26. Juni 1946; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 44 (Typoskript). Demnach schätzte Kokoschka auch Michael Pacher. 1938 schrieb er in seinem Aufsatz zum Böhmischem Barock, dass die österreichische Kunst ihren Gipfel im Werk Pachers erreicht habe, das sich besonders gut in der Pfarrkirche St. Wolfgang erhalten habe (vgl. Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 117). In Kokoschkas Postkartensammlung haben sich einige Karten erhalten, die Reproduktionen nach gemalten Szenen und Details aus den geschnitzten Darstellungen Pachers im Mittelschrein und in der Predella des Hochaltars in der Pfarrkirche St. Wolfgang im Salzkammergut zeigen. In den Agenden von Kokoschkas Frau Olda lässt sich nachvollziehen, dass der Künstler die Kirche in den Jahren 1950 und 1951 jeweils von Salzburg aus besuchte (Eintragungen in den Agenden der Jahre 1950 und 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004).

⁵³³ In Oldas Agenda von 1947 ist für den 9. Oktober der Vermerk „Schaffhausen!“ zu finden; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Allerdings passt dieses Datum nicht zu den Laufzeiten der Ausstellung, die von Juni bis August in Schaffhausen zu sehen war und anschließend in einer Auswahl vom 19. Oktober bis 7. Dezember in Basel. Ob am 9. Oktober ein Aufenthalt in Schaffhausen unabhängig von der Ausstellung erfolgte und der Besuch derselben nicht eingetragen wurde oder ob Olda den Eintrag vielleicht nachträglich vornahm und sich im Datum irrte, bleibt ungeklärt.

⁵³⁴ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 65.

⁵³⁵ Ebd., S. 65–74.

Marienleben der tief empfundene Schmerz angesichts des Todes: „Hier ist Christus tot! Gestorben, wie nur ein armer Mensch, dem der Tod die Erlösung von allen Martern wurde.“ Dunkle, um das Kreuz schwebende Engel unterstreichen die Starrheit des Leichnams, und der Schmerz der Muttergottes „ist vom Künstler so wahr empfunden, dass der Zuschauer selber das Sterben Christi miterlebt.“⁵³⁶ Auch in anderen Darstellungen beschreibt er die besondere Lebensnähe, die den Betrachter das Geschehen als unmittelbar und wirklich miterleben lasse. Gerade ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sei eine größere Naturnähe in der Darstellung feststellbar, wie Kokoschka anhand von Gemälden des Meisters des Marienlebens anschaulich macht. Gleichzeitig weist er auf das Wundersame der himmlischen Präsenz hin, die sich in einer „Intensität der seelischen Spannung“ in diesen Bildern äußere, als Ausdruck eines Weltbildes, für das das Bewusstsein der göttlichen Gnade bestimmend gewesen sei.⁵³⁷ Mit der Wende zum 16. Jahrhundert sei die Schilderung der Geschehnisse nüchterner geworden, gleichzeitig habe sich eine Melancholie und „Friedlosigkeit“ der Darstellungen bemächtigt, die Kokoschka als Kennzeichen des neuen Weltbildes und der Vereinsamung des Menschen in der Renaissance sieht.⁵³⁸ Neben diesen zeitlichen Entwicklungen benennt Kokoschka auch geographische Unterschiede in der Kunst um 1500; so konstatiert er in Italien eine „klassizistisch werdende“ Kunst, bestimmt von linearperspektivischer Komposition und anatomisch korrekten Körperdarstellungen, während in der deutschen Kunst eine menschlichere, emotionalere Darstellungsweise vorherrsche, stärker geprägt vom lebendigen Glauben und von mystischen Schriften als von einer „abstrakten Theologie“.⁵³⁹ Dies führe auch zu einer stärkeren Identifizierung mit

⁵³⁶ Ebd., S. 76.

⁵³⁷ Ebd., S. 78.

⁵³⁸ Ebd., S. 79–80.

⁵³⁹ Diese Gegenüberstellung von Nord- und Südeuropa, von Deutschland und Italien ist ein wesentlicher Bestandteil der Bewertung der Renaissance in der Kunstgeschichte des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Vgl. Woltmann 1874, S. 1–18. Auch Woltmann spricht vom stärker religiösen Charakter der nordalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts, von „Andacht und Ehrfurcht“, von denen die dargestellten Personen durchdrungen seien (Woltmann 1874, S. 12), während in Italien vorrangig die Orientierung an der Antike prägend sei. Vgl. auch Heinrich Wölfflin in seinem Buch über *Die Kunst Albrecht Dürers* (Wölfflin 1905), in dem er zwischen den Kunstauffassungen in Deutschland und Italien unterscheidet und Dürer als einen Künstler darstellt, der durch seine Affinität zur italienischen Kunst eine Zwischenstellung einnimmt. Matthias Grünewald, dessen Gemälde mit ihrer heftigen inneren Bewegung und Ausdruckskraft Wölfflin als typisch deutsche Kunst charakterisiert, erscheint darin als Gegenpol zu Dürer. Auch in weiteren Publikationen, insbesondere seiner Schrift *Italien und das deutsche Formgefühl* (Wölfflin 1931)

dem göttlichen Geschehen. Kokoschka führt als Beispiel die Kreuzigung von Grünewald in der Karlsruher Kunsthalle an, in der mit ihrem „äussersten Verismus“ die Identifizierung des Menschen mit dem leidenden Gott auf die Spitze getrieben sei. Ohne dass sich Grünewald für seine Darstellung der Mittel der Perspektive bediene, werde der Schmerz des wehrlosen Opfers dem Betrachter ganz unmittelbar und lebendig vor Augen geführt.⁵⁴⁰

Der Aufsatz zur altdeutschen Malerei ist einer der wenigen Aufsätze Kokoschkas, in denen die konkrete Beschreibung einzelner Werke eine größere Rolle spielt. Dies gilt auch für seinen Aufsatz zu Altdorfers *Alexanderschlacht*, während er sich in anderen Texten meist mehr der Betrachtung der historischen Zeitumstände und des damaligen Weltbildes widmet als den künstlerischen Erzeugnissen. Dennoch interpretiert er auch hier die besprochenen Werke als Ausdruck der das Mittelalter beherrschenden Religiosität beziehungsweise des weltanschaulichen Wandels zu Beginn der Renaissance. Zudem werden einige der Kriterien deutlich, die für Kokoschka bei der Beurteilung von Kunstwerken wesentlich waren. So schätzte er die individuelle Wiedergabe der Natur im Gegensatz zur perspektivischen Konstruktion, die er als künstlich empfand. Ausgesprochen wichtig war ihm die Lebendigkeit der Darstellungen, durch die das menschliche Empfinden des Künstlers, die innere Anteilnahme am Geschehen und seine emotionale Identifizierung mit dem Dargestellten zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne übten die Darstellungen des leidenden, gekreuzigten Christus auf ihn eine äußerst starke Wirkung aus, da sie für ihn in der Zeit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg von großer Aktualität waren. Das Thema der menschlichen Grausamkeit, wie er sie im Krieg erlebt hatte, fand er in besonders anschaulicher Weise in der Kunst der altdeutschen Meister verkörpert.

Albrecht Dürer

Dürers Kupferstich der *Melancholie* (Abb. 23) beschäftigte Kokoschkas Interesse und Phantasie in besonderer Weise. Anlehnungen an die Figur der Melancholie tauchen in verschiedenen Gemälden Kokoschkas auf. Vor allem die Frauenfigur in

versuchte Wölfflin, den nationalen Eigenheiten in der Kunst Deutschlands und Italiens auf die Spur zu kommen.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 82–84. Vgl. hierzu Spielmann 1994, S. 542.

seinem Gemälde *Heimsuchung* von 1912 (Abb. 24) erinnert in ihrer nachdenklichen Haltung, den Kopf in die linke Hand gelegt, an die Pose der Melancholie.⁵⁴¹ Hodin berichtet in seiner 1968 erschienenen Monographie, in der er vielfach Auszüge aus Kokoschkas Schriften oder mündliche Äußerungen von ihm zitiert, von einem Gespräch über dieses Werk, in dem er mit Kokoschka unterschiedliche Interpretationen der *Melancholie* diskutierte. Anschließend erklärte dieser seine eigene Ansicht: „Und er entwickelte seine Anschauung, in der man eine neue Interpretation des Dürerschen Blattes erkennen kann, die aus der Wirklichkeit, aus der Tragik unserer Zeit hervorgewachsen ist. Ein Künstler, sagte Kokoschka, sei für ihn ein Mensch, dessen Beruf es ist, zu beobachten, zu sehen. Dürer hat es klar erkannt, selbst wenn es sich in der herrschenden Literatur der Zeit noch nicht äußerte. Seit der Renaissance sei der menschliche Zustand der der Melancholie, weil sich der Mensch durch den Intellekt vom Leben absondere, weil er durch den Materialismus tiefer und tiefer in seine Entfremdung versinke.“⁵⁴²

Wie bereits ausgeführt wurde, interpretierte Kokoschka Kunstwerke gern aus einer persönlichen Auffassung seiner eigenen Zeit heraus. In seiner Autobiographie nähert er sich Dürers *Melancholie*, indem er Parallelen der Entstehungszeit zur Gegenwart aufzuzeigen versucht: „Seit einiger Zeit besitze ich einen Kupferstich der Dürerschen ‚Melancholie‘ [...]. Auf diesem Stich ist die Furcht eines Menschen gestaltet, so wie ich sie in meinem Inneren ständig neben der Hoffnung kenne. Eine sitzende Frau ist dargestellt, ihr Haupt mit einem Blätterkranz geschmückt. Sie schaut nicht ins Leere, sie ‚stiert ins Leere‘, wie man früher in Wien gesagt hätte. Ins Leere stieren meint nicht fatalistisch eine Gorgo anstarren, ins Leere stieren meint, sich vor dem Ausweglosen finden im Raum und in der Zeit. Es ist vielleicht eine Vermessenheit von mir, von diesem Blatt auf den Zeitgeist von heute zu schließen. Es ist zu lange her, daß Dürer in einer ähnlichen Bedrängnis gelebt haben muß, als er 1514 nach dem Tod seiner Mutter dieses Blatt gestochen hat

⁵⁴¹ Vgl. Leshko 1977, S. 61; Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 305; Winkler/Erling 1995, S. 45–46, Nr. 77. In einem seiner Bilder von Wien hat Kokoschka vorn eine Frauenfigur eingefügt, die in ihrer Haltung ebenfalls an Dürers Melancholie denken lässt: *Wien, Blick vom Liebhartstal I (mit Trudl im Vordergrund)*, 1933/34, Öl auf Leinwand, 73 x 100 cm, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; vgl. Kat. Ausst. Wien 1986, S. 20.

⁵⁴² Hodin 1968, S. 36–37.

[...].“⁵⁴³ Kokoschka vergleicht hier die Zeit der beginnenden Renaissance mit ihren neuen Entdeckungen, politischen Ereignissen wie den Bauernaufständen, den Entwicklungen in der Wissenschaft und in der Kunst, der Reformation und der Überwindung des mittelalterlichen Weltbildes durch eine neue Hinwendung zum Rationalismus mit seiner eigenen, von politischen Umwälzungen und rasantem technischen Fortschritt geprägten Gegenwart. „Eine neue Zeit hatte mit der Civitas Dei ein Ende gemacht, als in Florenz die Renaissance ihren Triumphzug begann. [...] Man hat die Zentralperspektive erfunden, eine neue Konzeption des Raums, eine mathematische, geometrische Erfassung des Daseins. Auch das Bild einer neuen Menschwerdung der Renaissance war noch mit Aberglauben, astrologischen, alchemistischen und theologischen Vorstellungen so eng verknüpft, daß es eines Genius bedurfte, um die Fähigkeit, zu hoffen, lebendig zu machen. Zur selben Zeit hat Dürer die ‚Melancholie‘ gestochen, den beklemmendsten Ausdruck der Hoffnungslosigkeit, der Furcht, die ebenso tief menschlich ist. Die Renaissance behauptet, nachdem das Mittelalter die Pest, die Panik vor dem Millennium überwunden hatte, die Zukunft breche mit ihrem neuen Denken an. Wir behaupten dasselbe.“⁵⁴⁴ Für Kokoschka ist Dürers *Melancholie* ein Symbol der Vereinsamung des Menschen inmitten der sich rapide verändernden Welt, verloren zwischen den zahlreichen Symbolen der Gelehrsamkeit, der Wissenschaft und der Technik, während das Menschliche in der Welt abhanden gekommen sei. Er lehnt sich damit an gewisse Aspekte der grundlegenden Deutung der *Melancholie* bei Panofsky als ein Symbol des Künstlers an, der an der Beschränktheit seiner geistigen und künstlerischen Möglichkeiten verzweifelt und trotz des Einsatzes der wissenschaftlichen Erkenntnisse der Geometrie absolute Schönheit in der Kunst nicht zu erreichen vermag.⁵⁴⁵ Eine große Skepsis gegenüber dem wissenschaftlichen und technischen Fortschritt kommt in Kokoschkas Schriften immer wieder zum Ausdruck.⁵⁴⁶ In der Renaissance wie in der Gegenwart sah er darin eine Bedrohung des Menschlichen. In seiner Interpretation der *Melancholie* klingt ein Denkschema an, das der Philosoph Ludwig Klages in seiner 1929–1932 erschienenen Hauptschrift *Der Geist als Widersacher*

⁵⁴³ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 324.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Vgl. Panofsky 1955, S. 156–171. Vgl. auch Klibansky/Panofsky/Saxl 1979, S. 317–365.

⁵⁴⁶ Die Skepsis gegenüber dem bisher dominierenden Fortschrittsglauben ist ein Phänomen, das in Deutschland bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt auftrat und nach dem Ende des Ersten Weltkriegs eine neue Belebung erfuhr; vgl. Vondung 1988, S. 105–106, 147–149.

der Seele ausarbeitete und das den rationalen Geist als einen negativen Einfluss auf die schöpferische Kraft der Seele darstellt, der die Seele dem Leib entfremdet und damit das Leben erstickt.⁵⁴⁷ Der Gedanke der zerstörerischen Kraft des technischen Fortschritts ist ebenfalls ein zentraler Punkt in Klages' Schriften, insbesondere in seiner Abhandlung über *Mensch und Erde* von 1913.⁵⁴⁸

1950 verarbeitete Kokoschka im *Prometheus-Triptychon* seine Kritik an der modernen Wissenschaft. Die Figur des Prometheus verkörpert darin die Vermessenheit der Menschheit in ihrer Wissenschaftsgläubigkeit, die Kokoschka seinen Zeitgenossen vorwarf.⁵⁴⁹ Im selben Jahr schrieb er in seinem Aufsatz über Pompeji: „Der heutige Mensch kann wohl die Erde vernichten, doch erschaffen kann er sie noch immer nicht.“⁵⁵⁰ Solche Äußerungen sind geprägt von der Angst der fünfziger Jahre vor einem dritten Weltkrieg und vor der Atombombe, die dann unweigerlich zum Einsatz käme. Im Mittelbild des Triptychons wird diese Angst in einer apokalyptischen Darstellung verdeutlicht, in der die antikisierende Idylle der linken Bildhälfte durch den Einbruch der apokalyptischen Reiter von rechts bedroht wird (Abb. 88). Für Kokoschka ging der wissenschaftliche und technische Fortschritt mit einem Verlust der menschlichen Individualität und Erlebnisfähigkeit einher und damit einer Vereinsamung und Verzweiflung, die er bereits in der *Melancholie* verkörpert sah. „Abermals hat man das Ende der Menschheit in Deutschland zu fürchten begonnen. Die ‚Melancholie‘ ist der Ausdruck dieser Furcht. [...] Alleingelassen wartet sie auf das Erlebnis der neuen Menschwerdung.“⁵⁵¹ Wenn er hier vom „Ende der Menschheit“ und einer „neuen Menschwerdung“ spricht, gibt der Künstler

⁵⁴⁷ Klages 1929–1932; vgl. Bonnefoit 2009, S. 55–56.

⁵⁴⁸ Klages 1956; vgl. Vondung 1988, S. 350–351: „Klages betrachtete die zerstörerischen Tendenzen des technischen Fortschritts nicht als Begleiterscheinungen, gefährlich zwar, aber eventuell auch korrigierbar, sondern als das eigentliche Charakteristikum der christlich-abendländischen Zivilisation, als Ausdruck ihres Machtwillens, sich die Erde untertan zu machen [...]“. Der ungezähmte Machtwille führte laut Klages zur Zerstörung des Lebens und zur Selbstzerstörung des Menschen, und dies nicht nur als Vernichtung der äußeren Grundlagen menschlicher Existenz, „sondern als Zerstörung des Menschenwesentlichen: ‚Kein Zweifel, wir stehen im Zeitalter des Untergangs der Seele.‘ Die seelische Verkümmern aber wirkte sich in seinen Augen mehr und mehr auf Lebensweise und Lebensgefühl der Menschen aus: ‚Die meisten leben nicht, sondern existieren nur mehr [...]‘.“

⁵⁴⁹ „In Prometheus erkenne der Mensch sich selber, der Gefahr läuft, die Gesetze zu überschreiten, die ihm die eigene Natur gegeben hat.“ Oskar Kokoschka: „Die Prometheus-Saga“, 1952, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 313–320, hier S. 319.

⁵⁵⁰ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 57–58.

⁵⁵¹ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 325.

seiner Deutung der *Melancholie* eine apokalyptische Dimension, wie er sie selbst in der Weltuntergangsvision seines *Prometheus* künstlerisch verarbeitet hat.⁵⁵²

Kokoschka hatte sich vorab mit der kunsthistorischen Literatur zu Dürers *Melancholie* befasst. Zwei Jahre vor Erscheinen seiner Autobiographie hatte er versucht, sich die Monographie von Erwin Panofsky über Dürers Leben und Werk zu beschaffen, weil er sich für dessen Interpretation der *Melancholie* interessierte. Dies geht unter anderem aus Briefen des befreundeten Kunsthistorikers Heinz Spielmann hervor, den er offenbar um Hilfe bei der Suche nach dieser Publikation gebeten hatte.⁵⁵³ Auch der mit Kokoschka bekannte Kunsthistoriker Ernst Gombrich wurde in dem Versuch bemüht, die einschlägige Literatur über Dürers *Melancholie* zu beschaffen. Er schreibt am 12. Dezember 1969 an Olda Kokoschka: „Es tut mir schrecklich leid Ihnen schreiben zu müssen, dass die alte Studie von Panofsky-Saxl längst vergriffen ist. Leider gilt dasselbe auch für das Buch Saturn und Melancholy von Klíbanký, Pan + Saxl, das bei Nelson's im Jahr 1965 herausgekommen ist. [...] Am leichtesten zugänglich ist jetzt daher wohl die ausgezeichnete Zusammenfassung der Deutung in Panofsky's Dürerbuch.“⁵⁵⁴ In Kokoschkas Bibliothek befindet sich neben den bereits genannten Publikationen ein Sonderdruck eines Aufsatzes von Kurt Rossmann mit dem Titel *Wert und*

⁵⁵² Die im 20. Jahrhundert in Deutschland so verbreiteten Weltuntergangsszenarien, die Klaus Vondung in seiner Abhandlung *Die Apokalypse in Deutschland* untersucht, spielten auch um die Zeit des Erscheinens von Kokoschkas Autobiographie eine nicht unwesentliche Rolle, bedingt durch den Kalten Krieg und das Aufrüsten der Supermächte, was die Angst vor einem Atomkrieg und der damit zu befürchtenden Selbstauslöschung der Menschheit schürte; vgl. Vondung 1988, S. 108, 339, 412–441, 488–490.

⁵⁵³ So schreibt Spielmann am 19. August 1969: „Um Panofskys Buch über Dürer haben wir uns sehr bemüht. [...] Wir lassen antiquarisch suchen. Fräulein von Selchow macht z. Zt. Fotokopien von dem Vortrag, den Frau Möller [...] gehalten hat und in dem sie die Tradition resumiert [sic], auf die Dürer sich stützte. [...] in dem Vortrag finden Sie die Bedeutung der meisten Attribute der Melancholia aufgeführt, wie sie sich für Dürer darstellte.“ Am 27. August 1969 schreibt er: „Fräulein von Selchow wird Ihnen in diesen Tagen die Fotokopien mit dem Auszug aus Frau Möllers Warburg-Rede mit der Erläuterung der ‚melancholia‘ schicken. Nach dem Panofsky-Buch suchen wir weiter.“ Beide Briefe in ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (377).

⁵⁵⁴ Ernst Gombrich an Olda Kokoschka am 12. Dezember 1969; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (323.33). Auch mit Thomas Neurath, dem Sohn des mit Kokoschka befreundeten Verlegers Walter Neurath, der 1967 nach dem Tod seines Vaters die Verlagsgeschäfte übernahm, hatte Kokoschka bei dessen Besuch in Villeneuve offenbar über Dürers *Melancholie* gesprochen. Nach dem Treffen schreibt dieser in einem undatierten Brief (möglicherweise aus den Jahren 1967 oder 1968): „Tomorrow I shall send you some books and photostats of Panofsky on Melancholia.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (355.1). Merkwürdig ist allerdings, dass trotz dieser verschiedenen Bemühungen das Panofskysche Dürerbuch im heutigen Bestand der Bibliothek Kokoschkas nicht nachweisbar ist. Da es so schwierig zu beschaffen war, erhielt er es möglicherweise nur leihweise.

*Grenze der Wissenschaft. Zur Symbolik von Dürers Kupferstich ‚Melancholia. I‘.*⁵⁵⁵ Rossmann sandte ihm seinen bereits 1953 erschienenen Artikel mit einem Interpretationsansatz zur *Melancholie*, nachdem er in Kokoschkas 1971 erschienener Autobiographie dessen Gedanken zu Dürers Kupferstich gelesen hatte.⁵⁵⁶

Auch andere Werke Dürers fanden Kokoschkas besondere Anerkennung, wie aus einigen brieflichen Äußerungen aus dem Jahr 1965 hervorgeht. Vom 14. bis 19. Dezember hielt sich der Künstler mit seiner Frau in Paris auf, um dort verschiedene Ausstellungen zu besuchen, darunter eine Zusammenstellung von Gemälden und Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus öffentlichen Sammlungen in ganz Frankreich, die im Petit Palais gezeigt wurde, sowie eine Ausstellung von Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Louvre.⁵⁵⁷ In seinen Berichten an verschiedene Personen schwärmte er von den Arbeiten Dürers. So schreibt er an seinen Bruder auf einer Postkarte: „Wir mussten die Ausstellungen der Meisterzeichnungen im Louvre sehen. Die Dürers waren einfach überwältigend und seine Aquarelle und Portraitzeichnungen! Da kann man wieder ein Jahr davon leben. Arme Narren, diese ‚modernen‘ Künstler!“⁵⁵⁸ An den Sammler Edgar Horstmann schickte er eine Karte mit folgenden begeisterten Worten: „[...] die Zeichnungsausstellung im Louvre ist es wert herzukommen, die Dürers übertreffen alles Gesehene.“⁵⁵⁹

Auch nach der Rückkehr in Villeneuve zehrte Kokoschka offenbar noch von dem Besuch und berichtet dem Sammler Willy Hahn am 25. Dezember: „Dein Paris war

⁵⁵⁵ Sonderdruck aus *Offener Horizont. Festschrift für Karl Jaspers*, München 1953, S. 126–146. Mit dem Verfasser war Kokoschka mindestens seit 1961 bekannt; in seinem Nachlass befindet sich ein Brief von Rossmann vom 15. September 1961; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (368.2).

⁵⁵⁶ Dies geht aus einem Brief von Rossmann an Kokoschka vom 14. Oktober 1971 hervor, der der Sendung beigelegt war; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 2004.

⁵⁵⁷ Vgl. Eintragungen in Oida Kokoschkas Agenda des Jahres 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 2004.

⁵⁵⁸ Postkarte von Kokoschka an Bohuslav Kokoschka vom 16. Dezember 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

⁵⁵⁹ Postkarte von Kokoschka an Edgar Horstmann vom 16. Dezember 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuwachs [2000]. Auch der Kunsthistoriker Ludwig Goldscheider hatte offenbar eine Postkarte aus Paris erhalten, in der sich Kokoschka insbesondere zu Dürers Aquarell *Die Weidenmühle* geäußert haben muss. Dieses Werk war in der Ausstellung im Petit Palais zu sehen (*Le XVIe Siècle Européen. Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises*, Kat. Ausst., Paris, Petit Palais, 1965, Kat. Nr. 127). In seinem Dank für die Karte bestätigt Goldscheider: „Mit Ihrer Begeisterung für Dürers ‚Weidenmühle‘ haben Sie sehr recht – Winkler in seinem kompletten Katalog der Dürer-Zeichnungen nennt das Blatt ‚Dürers schönstes Landschaftsgemälde‘.“ Ludwig Goldscheider an Kokoschka am 21. Dezember 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

eine glänzende Idee, jeden Tag liefen wir für fünf Stunden von einem Dürer zum nächsten, vor dem die Italiener einfach verblassten, der hlg. Michelangelo natürlich ausgenommen, der aber kaum in seiner Macht und Vollkommenheit in der Ausstellung vertreten war. [...] Schau Dir Deine Zeichnungen nur gut an und denke dann an Dürers Männerköpfe, außer sich selber hat auch er niemand andern idealisiert, sondern eben mit dem legendären Röntgenblick gezeichnet.“⁵⁶⁰ Mit diesem Hinweis, der sich auf Kokoschkas Werke im Besitz Hahns bezieht, stellt Kokoschka seine Bildnisse in die Tradition von Dürers Porträts, die die Physiognomie und Persönlichkeit der Dargestellten schonungslos erfassen.⁵⁶¹ Er wählt sicher bewusst den Ausdruck „Röntgenblick“, da diese Fähigkeit, die äußere Hülle seiner Modelle zu durchdringen und ihr Inneres bloßzulegen, ihm selbst im Zusammenhang mit seinen frühen Porträts nachgesagt worden war. In Analogie zu den Röntgenstrahlen hatte der österreichische Kunsthistoriker Josef Strzygowski 1911 ironisch den Begriff der „Koko-Strahlen“ erfunden, mit denen der Maler die Menschen durchleuchte, „welche das Unglück haben, unter seinen Pinsel zu geraten.“⁵⁶² Indem Kokoschka Dürer diese Eigenschaft zuspricht, macht er sich zu dessen Nachfolger.

Kokoschka mochte keineswegs alle Werke der altdeutschen Meister und er konnte verschiedene Werke desselben Meisters sehr unterschiedlich bewerten. Hodin schreibt in seiner Kokoschka-Monographie zum Beispiel Dürers: „Dürer hatte ihm schon in seiner Jugend sehr viel bedeutet, seine Silberstiftzeichnungen, das Münchner Bild der Geburt Christi. Aber vor dem Selbstbildnis von 1500, auf dem man die Barthaare zählen könne, habe ihm gegraut. Die Apostel, da müsse man täglich hingehen, sagte er. Und die Aquarelle von der Italienreise! Da gab es eine Berglandschaft, und plötzlich war es mit der ganzen mathematischen Perspektive

⁵⁶⁰ Brief von Kokoschka an Willy Hahn vom 25. Dezember 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 46 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 178–179.

⁵⁶¹ Auch in der Kokoschka-Literatur wird verschiedentlich auf eine Verwandtschaft von Kokoschkas frühen Porträts mit Bildnissen der Dürerzeit hingewiesen; vgl. Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 7: „[...] seinen endzeitlichen Porträts einer moribunden Gesellschaft eignet gleichermassen ein zukunftsweisendes, visionäres Moment wie auch eine beinahe anachronistisch altväterisch anmutende zeichnerische Ziselierung, die sich an der, die Persönlichkeit des dargestellten so scharf erfassenden Porträtmalerei der Dürerzeit zu messen scheint.“

⁵⁶² Zitiert nach Lachnit 2005, S. 116.

der Italiener dahin, die sein ursprüngliches Sehen getötet hatte. Erst in der Melancholie ist sie von neuem aufgekommen.“⁵⁶³

Die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer

Altdorfers *Alexanderschlacht* in der Alten Pinakothek in München war eines der Lieblingswerke Kokoschkas (Abb. 25). Immer wieder begab er sich bei Aufenthalten in München in das Museum, um das Gemälde zu studieren. Einen Besuch dort kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs erwähnt er auch in seinem 1956 erschienenen Aufsatz.⁵⁶⁴ Geschrieben hatte er diesen offenbar schon früher, wie aus einer Postkarte an seine Schwester Berta vom 13. September 1953 hervorgeht. Auf der Karte mit einer Reproduktion des Gemäldes schreibt er: „Dies ist mein Lieblingsbild in München [...].“ Um die Abbildung herum steht: „Schau’s mit Lupe an, ob Du den Darius siehst, fliehend vor Alexander dem Großen. Ich schrieb einen Aufsatz darüber, wie Darius trauriger Blick ebenso ergreifend wirkt wie die kosmische Landschaft, die Lionardo [sic] da Vinci geliebt hätte!“⁵⁶⁵ 1969 erschien Kokoschkas Aufsatz erneut in der vom Münchner Bruckmann Verlag herausgegebenen Monographie zu Altdorfers *Alexanderschlacht*. In seiner Bibliothek befindet sich ein Exemplar davon, versehen mit einer Widmung des Herausgebers und Generaldirektors der bayerischen Staatsgemäldesammlungen Kurt Martin: „Für den lieben und verehrten ‚Ko-Autor‘ und seine ebenso verehrte Gattin. 6.6.69 KMartin“.⁵⁶⁶

An dem Gemälde fiel Kokoschka besonders die kreisende Bewegung seiner Komposition auf sowie seine Räumlichkeit, die nicht auf perspektivischer Konstruktion beruht und die seiner Auffassung nach die barocke Malerei beherrschte. Er bezeichnet es daher als „das früheste Barockbild“.⁵⁶⁷ Ihn faszinierte die bildnerische Kraft des Gemäldes, die er folgendermaßen beschreibt: „In diesem Werk kämpft etwas um das Gestaltwerden [...]. Der *Zeitverlauf*, in welchem die miteinander ringenden Motive in einer musikalischen Fuge zur harmonischen Auflösung

⁵⁶³ Hodin 1968, S. 141.

⁵⁶⁴ Oskar Kokoschka: „Das Auge des Darius. Altdorfers ‚Alexanderschlacht‘“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 85–92.

⁵⁶⁵ Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 13. September 1953; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1. Nebenbei sei bemerkt, dass die Figur des Darius in dem auf der Karte reproduzierten Ausschnitt gar nicht zu sehen ist.

⁵⁶⁶ *Die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer*, hg. von Kurt Martin, München 1969.

⁵⁶⁷ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 87.

kommen, ist hier zum *Bildinhalt* geworden.“⁵⁶⁸ Das Formwerden der Materie, das Verschmelzen von Natur und menschlichen Figuren zu einer dramatischen Einheit, war für ihn wichtiger als der historische Inhalt. Er bezeichnet die *Alexanderschlacht* „als ein Werk absoluter Malerei [...]. Es packt einen, als ob der Vorhang vor Abgründen und nicht vor einer Guckkastenbühne weggerissen würde! Es ist eine andere Seite der Wirklichkeit bloßgelegt, keine transzendente, nur eine, die der Mensch, der nicht auch einsehen gelernt hat, nie sieht.“⁵⁶⁹

Inmitten der brausenden Bewegung der Natur und der Kampftruppen beschäftigte ihn besonders ein winziges Detail: das Auge des Darius im Zentrum des Bildes, der Blick des Besiegten, den er als etwas zutiefst Menschliches in diesem „Spiel wie mit Bleisoldaten“ erkannte.⁵⁷⁰ Der inhaltliche Kern war in Kokoschkas Augen demnach nicht die Verherrlichung des militärischen Sieges von Alexander dem Großen über die Perser, wie ihn die Inschriftentafel am oberen Bildrand mitteilt, sondern der bewusste Blick eines Menschen, der seine Niederlage erkennt. Seine Sicht hob das Menschliche hervor, das er in der vorherrschend gegenstandslosen Kunst der Gegenwart vermisste und das für ihn das zentrale Anliegen künstlerischer Arbeit war. Über zehn Jahre nach der Niederschrift des Aufsatzes zur *Alexanderschlacht* äußerte sich Kokoschka in ähnlicher Weise im Interview mit Nicole Milhaud. Hier präzisiert er seine Auffassung: „[...] I consider him [Altdorfer] a humanist artist.“ Er betont den Kontrast der auf der Inschriftentafel vermerkten abstrakten Zahlen gefallener Soldaten zum Auge des Darius, nur ein winziges Detail des Bildes, aber „[...] the central, most important bit in the painting. And that eye, the look of the eye is so touching that you begin to cry. So, that’s human, makes you human, you see, that tiny little patch of painting. Here, on a tablet, the numbers of thousands of people who have been slaughtered, and forgotten, because they are now only numbers [...]. And here, one look, a human look. Of a man who has been beaten; he does not want to give up.“⁵⁷¹

⁵⁶⁸ Ebd., S. 89.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 88–89.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 91.

⁵⁷¹ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud von 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung.

Neben der humanistischen Komponente interessierte Kokoschka insbesondere die Landschaftsdarstellung, die ihn auch an Altdorfers Bildern aus dem *Floriansaltar* faszinierte, dieser „Bilderfolge vom Leben des hlg. Florian mit fast impressionistischen Donaulandschaften, während man zu der Zeit noch gar nicht realistische Landschaften zu sehen vermochte, geschweige zu malen verstand.“⁵⁷² An der *Alexanderschlacht* berührte ihn die Kraft in der Darstellung der Natur, „dem Quellen, dem Überfließen, Stauen und Ballen der Materie selber, dem Wachsen und Sprießen der Vegetation, dem Tosen der Wasser, Schlagen und Abspringen von Stein und Fels, der orkanartigen Spannung und Entladung in der Atmosphäre, wie in einer Katastrophenlaune der Natur selber“.⁵⁷³

Die räumliche Konzeption der Landschaft in Altdorfers *Alexanderschlacht* wird in der Literatur zu Kokoschka immer wieder als vorbildhaft für dessen zahlreiche Landschaften und Städteansichten bezeichnet.⁵⁷⁴ Kennzeichnend für die Komposition sind die Vogelperspektive und eine damit einhergehende Weitwinkelansicht, durch die viele Details auf engem Raum zusammenrücken und eine Krümmung der Horizontlinie entsteht. Die unendlich scheinende Tiefenräumlichkeit wird durch malerische Mittel suggeriert und kommt ohne linearperspektivische Konstruktion aus. Beherrscht wird die Komposition von der dynamisch bewegten Anlage des geschwungenen Horizonts und von phantasievoll gestalteten Natur- oder Architekturelementen, Wolkenformationen oder Wasseroberflächen.

In der Literatur wird im Zusammenhang mit der *Alexanderschlacht* meist der Begriff der „Weltlandschaft“ angeführt. Diese Bezeichnung wird auf eine Gruppe von Gemälden des beginnenden 16. Jahrhunderts angewandt, in denen die Emanzipation der Landschaft gegenüber den Figuren im Bild wesentlich ist. Die Figuren werden kleiner, während die aus der Vogelperspektive dargestellte Landschaft

⁵⁷² Kokoschka an Bohuslav Kokoschka am 14. Dezember 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.1e. In seiner Postkartensammlung sind zwei Darstellungen aus dem *Floriansaltar* vorhanden: die Bergung der Leiche des heiligen Florian und eine Darstellung von Christus am Ölberg. Im Besitz der FOK befinden sich weitere Schwarzweißaufnahmen von Werken Altdorfers: neben mehreren Details aus der *Alexanderschlacht* und einer Aufnahme des *Floriansaltars* auch zwei Aufnahmen von der *Geburt Christi* in der Kunsthalle Bremen.

⁵⁷³ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 89.

⁵⁷⁴ So z. B. von Lachnit in mehreren Aufsätzen; vgl. Edwin Lachnit: „Der Mensch hat zwei Augen“. Die Städtebilder ab 1923“, in: Kat. Ausst. Wien 1991, S. 29–35; ders.: „Kein Gesicht, bloß Dynamik“. Die Städtebilder ab 1934“, in: Kat. Ausst. Wien (Albertina) 2008, S. 31–35.

weiter wird und mehr Gewicht erhält. Meist wird als weiteres Kriterium der „Weltlandschaft“ die Vielfalt der landschaftlichen Elemente genannt: Statt der Abbildung eines realen Ausschnitts der Welt wird eine ideale Landschaft mit einem gewissen Vollständigkeitsanspruch entworfen. Möglichst viele unterschiedliche Landschaftselemente – Berge, Wälder, Meer und Flüsse, Städte und Dörfer, besondere Wolkenformationen – werden in einem Bild zusammengefasst.⁵⁷⁵ Dies gilt nun nicht für die *Alexanderschlacht*, in der Altdorfer tatsächlich versucht hat, die Umgebung des historischen Ereignisses – das Mittelmeer mit der Insel Zypern, im Hintergrund Ägypten mit dem Nildelta, das Rote Meer – nach den damaligen geographischen Kenntnissen getreu wiederzugeben, wenn auch formal angepasst an die Erfordernisse seiner Komposition.⁵⁷⁶ Gleichzeitig stellt das Gemälde in seiner Landschaftskomposition einen besonderen Fall dar, wie Zinke in seiner Publikation über die „Weltlandschaft“ folgendermaßen beschreibt: „[...] in idealer Überschau schweift der Blick über eine nahezu urweltliche Fels- und Meereslandschaft, deren schier unermeßliche Weite kaum einen Vergleich mit der doch bescheideneren Raumerfahrung des niederländischen Typus zuläßt. Wenn so [...] die ‚Weltlandschafts‘-Benennung fragwürdig erscheinen muß, so ist doch unbezweifelbar, daß Altdorfer eine wahrhafte ‚Welt‘-Landschaft angestrebt und verwirklicht hat. Ja, wenn es eine solche gibt, die ihrem Begriff anschaulich gerecht wird, dann ist es diese! In der Krümmung der Horizontlinie nämlich, in der körperhaften Rundung der Erdoberfläche enthüllt sich der Sinn jener kosmischen Schau: gemeint ist nicht irgendein – wenn auch außergewöhnliches – Landschaftspanorama, sondern der Erdball an sich; verweisen doch Kreisbogen und -segment auf das vollkommene Ganze, von dem sie Fragment sind.“⁵⁷⁷

Altdorfers Landschaft zeichnet sich also durch ihre besondere Weite und ihre Dynamisierung durch die gerundete Horizontlinie gegenüber anderen Gemälden der Zeit aus. Diese Kombination von Vogelperspektive und Weitwinkelansicht ist ein Merkmal, das sich bei vielen Landschaftsbildern Kokoschkas wiederfindet. Dessen Vorliebe für den Blick von oben wird oft aus folgendem Ausspruch des Künstlers zu seinen Erlebnissen im Ersten Weltkrieg abgeleitet: „Aus diesem Drecksdasein, das

⁵⁷⁵ Zur Verwendung und Problematik des Begriffs vgl. Zinke 1977, S. 21–29.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S. 34; Meckseper 1968.

⁵⁷⁷ Zinke 1977, S. 33–34.

man Krieg nennt, da wollte ich heraus, und ich habe mir geschworen: wenn ich da jemals lebend herauskomme und wieder malen kann, werde ich nur von den höchsten Gebäuden oder von Bergen, on the top, ganz oben, stehen und sehen, was mit den Städten geschieht, was mit den Menschen geschieht, die in den Städten vegetieren. Und daran habe ich mich immer gehalten: meine Landschaften und Städtebilder sind immer von der höchsten Spitze aus gemalt.“⁵⁷⁸ Unabhängig von dieser persönlichen Begründung, die vor allem anekdotischen Wert hat, muss man jedoch davon ausgehen, dass der Verwendung der Vogelperspektive eine bewusste formale Entscheidung zugrunde lag, zumal die Dresdner Stadtansichten diese Raumkonzeption noch nicht aufweisen, obwohl sie unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg entstanden. Auch der Eindruck der Weitwinkelsicht, der aus der Kombination unterschiedlicher Blickwinkel entsteht, basiert auf den Ideen Kokoschkas, der nur die „Zweifokusperspektive“, wie er sie nannte, als dem menschlichen Blick gemäß empfand. Beides zusammen ermöglicht, „einen größeren Wirklichkeitsausschnitt auf der Bildfläche unterzubringen, als er dem natürlichen Gesichtswinkel entspricht“⁵⁷⁹ und ist bestimmend für die Bildwirkung von Kokoschkas Landschaftsgemälden. Lachnit folgert daraus, dass auch bei Kokoschka die Landschaft „nicht als individualisierte Vedute, sondern als idealer Mikrokosmos, den ‚Weltlandschaften‘ des 16. Jahrhunderts ähnlich“, erscheine.⁵⁸⁰ Allerdings malte Kokoschka seine Landschaftsbilder vor Ort und entwarf insofern bei aller Freiheit in der Farbigkeit oder Komposition dennoch keine phantastischen Ideallandschaften. Wie Altdorfer in der *Alexanderschlacht* ging er von der tatsächlichen Topographie aus und verarbeitete diese dann zu seiner individuellen Vision. Während dieser die ausgedehnte Landschaft in seiner eigenwilligen Komposition als Rahmen für die Schlachtendarstellung ins Bild brachte und durch ihren universalen Charakter das historische Geschehen auf eine überzeitliche Bedeutungsebene hob, lieferte Kokoschka in seinen Gemälden, die als reine Landschaften unabhängig von der Darstellung eines Ereignisses sind, eine konzentrierte und durch seinen persönlichen Blick geformte Version dessen, was er vor Augen hatte.

⁵⁷⁸ Zitiert nach Kat. Ausst. Wien 1986, S. 8.

⁵⁷⁹ Edwin Lachnit: „Der Mensch hat zwei Augen“. Die Städtebilder ab 1923“, in: Kat. Ausst. Wien 1991, S. 29–35, hier S. 30.

⁵⁸⁰ Ebd.

Altdorfers Komposition vergleichbar verwendet Kokoschka die Weitwinkelsicht mit gekrümmten Linien, um einen größeren Ausschnitt seiner Umgebung innerhalb der Bildgrenzen darstellen zu können. Dies gilt zum Beispiel für die gekrümmten Diagonalen der Karlsbrücke in Kokoschkas Gemälde *Prag, Blick auf die Karlsbrücke vom Kreuzherrenkonvent* von 1934 (Abb. 26) oder des Ponte Vecchio in *Florenz, Ausblick vom Mannelli-Turm* von 1948, von denen unter normalen Bedingungen nur ein kleiner Abschnitt zu sehen wäre und die den Bildern einen enormen Tiefenzug verleihen. Weidinger führt als Vergleich zur *Alexanderschlacht* Kokoschkas Ansicht des geteilten *Berlin* aus dem Jahr 1966 an (Abb. 27), in der er die Rundung des Grenzzauns, „gleich einem das Erdenrund umspannenden Breitengrad“, beschreibt. „Die Stadt wird dem Betrachter, im Sinne der Endlosigkeit einer Weltlandschaft, vor Augen geführt. [...] Dieses Berlin-Gemälde ist unter Kokoschkas aus der Vogelperspektive gesehenen Landschaften wohl auch dasjenige Bild, das in seiner Anlage den Vergleich zur Idee von Altdorfers *Alexanderschlacht* am stärksten herausfordert.“⁵⁸¹

Ein schönes Beispiel für die Weitwinkelperspektive bietet Kokoschkas Ansicht von *Jerusalem* von 1929 (Abb. 28), in der die Stadt eng zusammengedrängt erscheint, während im Vordergrund einige Rinder in Nahansicht erscheinen und eine gerundete Kompositionslinie der Stadtdarstellung einen Rahmen gibt. Sein Gemälde von *Istanbul I* aus demselben Jahr (Abb. 29) suggeriert große Raamtiefe, hier vor allem durch die der Stadt vorgelagerte Wasserfläche und die in die Tiefe weisende Brücke, die vom linken Bildrand fast verdeckt wird. Im Hintergrund verschwimmen die Grenzen der Stadt im Ungewissen. Das Zusammenrücken von unendlich scheidender, sich im Dunst verlierender Tiefe und einer Art Draufsicht auf die nah herangerückten Bildmotive im Vordergrund, wie sie in der *Alexanderschlacht* sichtbar ist, beherrscht neben den bereits genannten Gemälden auch Kokoschkas Ansichten der Städte *Toledo* und *Lyon*. In beiden Bildern überschneidet der untere Bildrand die Gebäude im Vordergrund, während sich Felder oder Häuser am Horizont in der Ferne verlieren. Die gekrümmten Wasserläufe suggerieren zusätzliche Bewegung in die Tiefe. Im Gemälde *Exodus* (Abb. 30), das Kokoschka 1928 in Biskra auf seiner Reise durch Algerien malte, findet sich ebenfalls die immense Weite der Land-

⁵⁸¹ Kat. Ausst. Wien 1998, S. 184.

schaft, hier kombiniert mit den Figurenformationen der sich durch die Wüste bewegendenden Karavanen. Die menschliche Figur ist in die Landschaft in einer einheitlichen Gesamtkomposition eingebettet, wie es in der *Alexanderschlacht* so vorbildhaft gelungen ist.⁵⁸²

In manchen späteren Landschaften Kokoschkas sind die Ähnlichkeiten zu Altdorfers *Alexanderschlacht* anders gelagert. Hier ist die bereits zitierte Passage aus seinem Aufsatz aufschlussreich. Kokoschka spricht vom „Quellen, [...] Überfließen, Stauen und Ballen der Materie“,⁵⁸³ also der Energie in der Darstellung der Natur und der kämpfenden Truppen in Altdorfers Gemälde. Diese Dynamik, die ihm offenbar besonders auffiel, setzte er in seinen eigenen Bildern sowohl in der kraftvollen Pinselführung wie auch in den bewegten Kompositionen und Einzelformen seiner Stadtansichten um. So wirkt die Darstellung von Prag in seinem Gemälde *Prag, Blick von der Villa Kramar* von 1934/35 (Abb. 31) wie ein bewegtes Häusermeer, als „pulsierender Organismus“, geprägt „von ständiger Kontraktion und Expansion, die nur mühsam auf der Bildfläche zu bändigen ist.“⁵⁸⁴ Lachnit führt auch das Gemälde *Tourbillon de Sion* von 1947 als ein Beispiel an, in dem dieses Gestaltwerden der Materie insbesondere in der Verschmelzung von Fels und architektonischen Elementen zu einer bewegten Einheit von Farben und Formen zum Ausdruck komme.⁵⁸⁵

Interessant ist, dass die künstlerische Verarbeitung der *Alexanderschlacht* bei Kokoschka sehr viel früher einzusetzen scheint als die theoretische Auseinandersetzung, wie sie in seinem Aufsatz sowie in anderen Zitaten aus Briefen oder Gesprächen zum Ausdruck kommt. Neben der zeitlichen Verschiebung gibt es auch thematische Unterschiede. Die künstlerische Verarbeitung erfolgt vor allem in Bezug auf den Bildaufbau und die räumliche Konzeption. Diese werden in seinem Aufsatz dann zwar auch kurz erwähnt, doch sind in der theoretischen Reflexion für ihn andere Aspekte wichtiger: die bildnerische Kraft, das „Packende“, das Ergrei-

⁵⁸² Vgl. Winkler/Erling 1995, S. 141.

⁵⁸³ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 89.

⁵⁸⁴ Kat. Ausst. Wien 1991, Kat. Nr. 63.

⁵⁸⁵ Vgl. Edwin Lachnit „Kein Gesicht, bloß Dynamik‘. Die Städtebilder ab 1934“, in: Kat. Ausst. Wien (Albertina) 2008, S. 33.

fende eines Bildes, das für Kokoschka einen in erster Linie menschlichen, humanistischen Inhalt vermittelt.

Motive und Themen in Anlehnung an die altdeutsche Malerei

In manchen Arbeiten Kokoschkas finden sich direkte Anspielungen auf Kunstwerke der altdeutschen Maler. Ein sehr frühes Beispiel findet sich in Kokoschkas Darstellung einer *Hirschjagd* aus dem Jahr 1907 (Abb. 32). Darin übernimmt der Künstler die Darstellungsweise der dynamischen Bewegung des flüchtenden Tieres und die langgestreckten Körper der Hunde sehr wahrscheinlich aus dem Gemälde der *Hirschjagd des Kurfürsten Friedrich der Weise* von Lucas Cranach d. Ä. (Abb. 33), das auch für die Farbaufteilung vorbildhaft gewirkt haben und ihm aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien vertraut gewesen sein dürfte.⁵⁸⁶ Er übersetzt dieses Motiv, das ihm für die Suggestion von Bewegung wohl besonders geeignet erschien, in seine eigene, damals noch vom Wiener Jugendstil geprägte Formensprache. Aus einem anderen Gemälde in den Wiener Museen, der *Kreuzigung* von Conrad Laib (Abb. 34), die sich heute im Belvedere befindet, übernahm Kokoschka einzelne Details bei der Ausarbeitung eines der sieben Fächer, die er in den Jahren 1912 bis 1915 für Alma Mahler gestaltete. Im letzten Fächer von 1915 (Abb. 35) ist im rechten Bildfeld eine trauernde Frau zu erkennen, zu deren Füßen ein Kind kauert, rechts davon ein Schädel und Knochen. Das Motiv des Kindes, das mit einem Tier spielt, und der Totenschädel finden sich ganz ähnlich am unteren Bildrand neben der trauernden Maria in der Kreuzigungsdarstellung von Conrad Laib wieder.⁵⁸⁷ Auch hier ist der Umgang mit der Vorlage von großer Freiheit gekennzeichnet. Aus dem eindeutig religiösen Zusammenhang bei Laib löst Kokoschka einzelne Zitate, die er in seinem Fächer in den Kontext der Thematik von Leben und Tod während des Krieges stellt. Die beiden genannten Beispiele machen deutlich, dass der Künstler entgegen seiner Behauptungen durchaus auch bereits in jungen Jahren die Wiener Museen besuchte und die dort ausgestellten Gemälde kannte.

⁵⁸⁶ Vgl. Kat. Ausst. Wien (Belvedere) 2008, S. 34; Weidinger/Strobl 2008, S. 54–55, Nr. 101.

⁵⁸⁷ Vgl. Leshko 1977, S. 252; Kat. Ausst. Wien 1994, S. 45; Weidinger/Strobl 2008, S. 505–506, Nr. 828.

Weidinger und Strobl ziehen Vergleiche zwischen Kokoschkas Lithographien zu seinem Gedicht *Die träumenden Knaben* von 1908 und Werken von Lucas Cranach. Die genannten Parallelen sind jedoch so vage, dass es problematisch ist, von einer bewussten Auseinandersetzung Kokoschkas mit den vorgeschlagenen Vorbildern zu sprechen, auch wenn sie sich in Wiener Sammlungen befinden und ihm bekannt gewesen sein dürften.⁵⁸⁸ Am ehesten überzeugt der Vergleich von Kokoschkas Schlussblatt der *träumenden Knaben* mit Cranachs Darstellung des *Paradieses* im Sinne einer Aneignung der Bildidee von zwei Aktfiguren in einer paradiesischen Landschaft mit kleinen Figurenszenen und Tieren im Hintergrund.⁵⁸⁹ Eine weitere Parallele zu Cranach findet sich in einem Fächer, den Kokoschka 1908 oder 1909 für die Wiener Werkstätte entwarf (Abb. 36). Er zeigt im mittleren Bildfeld eine Gruppe von drei Frauen, von denen die mittlere ein durchsichtiges rotes Kleid trägt. Links von ihnen sind ein Hirsch und eine männliche Figur zu erkennen. Die Szene erinnert deutlich an Darstellungen des *Parisurteils* von Cranach (Abb. 37).⁵⁹⁰ Die mit dünnen, durchsichtigen Tüchern bekleideten oder nackten drei Göttinnen, von denen die linke Paris zugewandt und eine in Rückenansicht gegeben ist, sind allen Versionen Cranachs gemeinsam. Während dort Paris stets in Ritterrüstung erscheint, ist die männliche Figur bei Kokoschka nur mit einem Lendentuch bekleidet und durch einen Bogen als Jäger gekennzeichnet. Eine andere mögliche Quelle erschließt sich aufgrund der Darstellung des Paris als Jäger, der zusammen mit dem Hirsch und der linken der drei Frauenfiguren eine Gruppe bildet, die Darstellungen von Apollo und Diana ähnelt. Auch diese Ikonographie spielt in der altdeutschen Malerei, u.a. bei Dürer und Cranach, eine nicht unwesentliche Rolle.⁵⁹¹

Die beiden frühen Bilder Kokoschkas mit dem Titel *Ritter, Tod und Engel* (Abb. 38 und 39) sind nicht nur in ihrer Namensgebung, sondern auch in Ikonographie und Konzeption klar als eine Abwandlung von Albrecht Dürers Kupferstich *Ritter, Tod*

⁵⁸⁸ Vgl. Weidinger/Strobl 2008, S. 122–127, Nr. 196, 198 und 199.

⁵⁸⁹ Vgl. ebd., S. 125–127, Nr. 199.

⁵⁹⁰ Vgl. ebd., S. 193–195, Nr. 287.

⁵⁹¹ Ein herausragendes Beispiel, das Kokoschka spätestens während seiner Aufenthalte in Berlin gesehen haben dürfte, ist die Darstellung von Cranach, die sich in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz befindet. Vgl. ebd.

und Teufel von 1513 (Abb. 40) gekennzeichnet.⁵⁹² Das Geschehen spielt sich wie auf einer Bühne ganz am vorderen Bildrand ab. Ein Engel weist dem von rechts heranreitenden Ritter den Weg, dahinter erscheint ein Skelett als Symbol des Todes. Während bei Dürer der Ritter als Sinnbild für das geistige Leben „fest im christlichen Glauben stehend [...] an den Gefahren dieser Welt, dem Tod und dem Teufel,“ vorbei reitet, wird er bei Kokoschka von einem himmlischen Boten geleitet.⁵⁹³ Recht offensichtlich ist auch die Verarbeitung eines Vorbildes von Altdorfer in der Konzeption von Kokoschkas Gemälde zweier Aktfiguren mit dem Titel *Die Heiden* von 1919 (Abb. 41).⁵⁹⁴ Der Mann umfasst von hinten die Arme der Frau, die Gesichter sind einander zugewandt. Die Anordnung des liegenden Paares und die markante Unterscheidung der Inkarnate erinnern deutlich an Altdorfers Gemälde *Lot und seine Töchter* (Abb. 42) im kunsthistorischen Museum in Wien, ein Bild, das Kokoschka seit langem vertraut gewesen sein dürfte.

Religiöse Darstellungen

Weniger eindeutig sind die Vorbilder, auf deren Grundlage Kokoschka seine religiösen Bilder konzipierte. Seine noch während des Ersten Weltkriegs entstandene Graphikfolge zur *Passion Christi*⁵⁹⁵ ist sicher auf die Eindrücke von entsprechenden graphischen Zyklen oder Gemälden der altdeutschen Meister zurückzuführen, es lassen sich im Einzelnen aber nur schwer genaue Vorlagen bestimmen. Von der Darstellung *Christus am Ölberg* gibt es bei Kokoschka zwei Versionen. Eine davon existiert nur als Zeichnung,⁵⁹⁶ die zweite wurde in der Lithographienfolge umgesetzt (Abb. 43). Beide lassen sich in der Bildidee und der Anordnung der Figuren auf Dürers Darstellung der gleichen Szene in seiner *Großen Passion* zurückführen (Abb.

⁵⁹² Winkler/Erling 1995, S. 37–38, Nr. 63 und 43, Nr. 72; vgl. Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 305.

⁵⁹³ Vgl. Katharina Erling, „Das Bekenntnishaftes zieht mich an‘ – Christliche Motive und Inhalte im Frühwerk Oskar Kokoschkas“, in: Frodl/Natter 1997, S. 54–63, hier S. 55. Weiter heißt es dort: „Das menschliche Suchen wird durch eine von außen kommende Macht des Guten geleitet. Es ist gleichzeitig durch den Tod bedroht, wobei wohl weniger der physische Tod, als vielmehr der Tod der Seele, als das Sichselbstverlieren gemeint ist. In diesem Sinne aber ist das Bild Ausdruck eines zutiefst menschlichen Strebens nach Wahrheit und Lebensfülle, wie es sich als Leitfaden durch das gesamte Schaffen Kokoschkas zieht.“

⁵⁹⁴ Winkler/Erling 1995, S. 81–82, Nr. 135; vgl. Almut Krapf-Weiler: „Ich sah ein, wie wichtig ein Museum für den Einsamen sein kann...‘ – Oskar Kokoschka als Kunsthistoriker“, in: Frodl/Natter 1997, S. 112–120, hier S. 116.

⁵⁹⁵ Wingler/Welz 1975, S. 98–101, Nr. 78–83.

⁵⁹⁶ Weidinger/Strobl 2008, S. 520–521, Nr. 850.

44).⁵⁹⁷ Die Figur des Christus in der Lithographie könnte aber durchaus auch von Altdorfers Darstellung des Themas im bereits erwähnten *Floriansaltar* herrühren, in dem Christus ebenfalls mit gesenktem Kopf und gefalteten Händen dargestellt ist (Abb. 45).⁵⁹⁸ Die von Blume angestellten Vergleiche von Kokoschkas auferstandenen Christus mit der *Auferstehung* von Hans Multscher sowie der *Rast auf der Flucht nach Ägypten* mit Cranachs Berliner Gemälde *Apollo und Diana* von 1530 erscheinen wenig überzeugend.⁵⁹⁹ Letzterer beruht auf den Überlegungen von Wingler und Welz in ihrem Verzeichnis von Kokoschkas druckgraphischem Werk.⁶⁰⁰ Der Gedanke rührt daher, dass sich auf einem Probedruck der Lithographie die handschriftliche Notiz Kokoschkas findet: „Kranach ist mein Meister OKokoschka“. ⁶⁰¹ Bei seinen Besuchen in Berlin seit 1910 hatte der Künstler das Gemälde wahrscheinlich im Museum gesehen. Die einzige Parallele zu Kokoschkas *Rast auf der Flucht nach Ägypten* ist allerdings die Tatsache, dass Maria sich auf den ruhenden Esel stützt, wie Diana auf den Hirsch in Cranachs Gemälde.

Es bleibt bei der Orientierung an verschiedenen ikonographischen Typen der spätmittelalterlichen Malerei, die Kokoschka in seinen Graphiken umsetzte. Er verwendete wesentliche Elemente der traditionellen, immer wiederkehrenden Bildtypen: So erscheinen bei der Ölberg-Szene (Abb. 43) Christus und der Engel im Zentrum der Komposition, die schlafenden Jünger sind im Vordergrund angeordnet, während sich im Hintergrund – zumindest in der Zeichnung – die Soldaten mit Judas nähern. Die Szene spielt sich vor felsigen Landschaftselementen ab und zu einer Seite öffnet sich der Raum nach hinten. Die Darstellung der Auferstehung folgt ebenfalls einer verbreiteten Ikonographie: Christus, mit zum Segensgestus erhobener rechter Hand, einen langen Stab mit Kreuzfahne in der anderen haltend, ist dem Grab entstiegen und scheint nun leicht darüber zu schweben, von einer

⁵⁹⁷ Vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 202, Kat. Nr. 120; Weidinger/Strobl 2008, S. 520–522, Nr. 850 und 851.

⁵⁹⁸ Tomes vergleicht die Altdorfer-Darstellung mit Kokoschkas Zeichnung, obwohl diese erhebliche Unterschiede aufweist und ebenso nah an Dürers *Großer Passion* ist wie an Altdorfer. Jan Tomes: „Kokoschka's Agony in the Garden“, in: Kat. Ausst. London 1976, S. 34–36, hier S. 36.

⁵⁹⁹ Eugen Blume: „Die graphischen Folgen 1916 bis 1923“, in: Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 198–201, hier S. 198.

⁶⁰⁰ Vgl. Wingler/Welz 1975, S. 23 und 101. Vgl. auch Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 308.

⁶⁰¹ Wingler/Welz 1975, S. 23 und 101.

hellen Fläche hinterfangen, die an die Lichtaureole in Grünewalds *Isenheimer Altar* oder an den Wolkenrahmen in Dürers *Großer Passion* erinnert.

Auch Kokoschkas Gemälde *Flucht nach Ägypten* von 1911 (Abb. 46) lehnt sich nur sehr allgemein an mittelalterliche Darstellungen des gleichen Themas an. Maria und Joseph bewegen sich durch eine unbestimmte, farbig schillernde Landschaft mit Bäumen im Hintergrund, begleitet von einem kleinen Esel. Man vermisst in der Szene jedoch das Christuskind, weshalb es sich eher um eine Darstellung der Reise des Paares zur Schätzung nach Bethlehem handeln dürfte⁶⁰² – dies wiederum eine sehr selten dargestellte Begebenheit. Kokoschka findet hier also ausgehend von überlieferten Bildmotiven zu einer eigenen Erzählung. Näher an Vorbildern der altdeutschen Malerei ist seine Lithographie der *Flucht nach Ägypten* von 1913 (Abb. 47).⁶⁰³ Sie zeigt die typische Ikonographie, Joseph mit dem Wanderstab dem Esel mit Maria und dem Kind voranschreitend, wie sie zum Beispiel in Dürers Holzschnittfolge zum *Marienleben* auftritt.⁶⁰⁴

Kokoschkas Illustrations-Zyklen

In seinen Illustrations-Zyklen zu Albert Ehrensteins Erzählung *Tubutsch* von 1911 und zu Karl Kraus' Essayband *Die Chinesische Mauer* verarbeitete Kokoschka mehrere Motive, die in der altdeutschen Kunst eine wichtige Rolle spielten. Eines davon, die Darstellung von Phyllis, die auf Aristoteles reitet, kommt in beiden Graphikfolgen vor (Abb. 48 und 49).⁶⁰⁵ In beiden Fällen hat die Darstellung nicht direkt mit dem illustrierten Text zu tun, sondern bezieht sich auf eine in der spätmittelalterlichen Kunst häufig dargestellte Geschichte.⁶⁰⁶ Das problematische Verhält-

⁶⁰² Vgl. Winkler/Erling 1995, S. 43–44, Nr. 73.

⁶⁰³ Winkler/Welz 1975, S. 86–87, Nr. 55.

⁶⁰⁴ Die Bewegtheit des Kreidestrichs und der Komposition sowie die schwebenden Engel über der Szene weisen laut Weidinger und Strobl auf barocke Einflüsse hin (Weidinger/Strobl 2008, S. 402–403, Nr. 625). Kokoschka kombinierte diese offenbar frei mit dem mittelalterlichen Typus der Flucht, während in der Barockzeit eher die Ruhe auf der Flucht oder der Aufenthalt in Ägypten dargestellt wurde.

⁶⁰⁵ Weidinger/Strobl 2008, S. 256–257, Nr. 353, und 370–371, Nr. 553 und 554; Winkler/Welz 1975, S. 78–79, Nr. 36.

⁶⁰⁶ Die in mehreren Fassungen überlieferte mittelalterliche Verserzählung *Aristoteles und Phyllis* hat die Macht der Frau über den Mann durch ihre Verführungskünste, List und Klugheit zum Thema. Die junge, schöne Phyllis rächt sich am gelehrten Aristoteles, da dieser sie von ihrem geliebten Prinzen Alexander getrennt hat, dessen Lehrer er ist. Sie verführt den Alten und bringt ihn dazu, sie auf sich

nis zwischen den Geschlechtern beschäftigte Kokoschka bereits seit seinem ersten Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* von 1909 und wurde im Jahr 1913, als er die Lithographien zur *Chinesischen Mauer* schuf, durch seine schwierige Liebesbeziehung zu Alma Mahler zu einem besonders aktuellen Thema. Die mittelalterliche Erzählung von der Macht der verführerischen Frau über den Mann, den sie überlistet und der Lächerlichkeit preisgibt, war für den jungen Maler in diesem Zusammenhang sicher nicht ohne Bedeutung. Die Anlehnung an die Bildtradition ist insbesondere in der Illustration zur *Chinesischen Mauer* eindeutig erkennbar, bis hin zu Details wie der Peitsche in Phyllis' Hand oder dem Halfter des auf allen Vieren kriechenden Aristoteles. Ob als Vorbild eher die Darstellungen von Hans Baldung oder jene des Lucas van Leyden (Abb. 50) gedient haben, lässt sich nicht genau bestimmen.⁶⁰⁷ Wahrscheinlich war es nicht ein einzelnes, konkretes Werk, sondern verschiedene Bilder, die Kokoschka gesehen hatte und die sich in seinem Gedächtnis möglicherweise überlagerten.

Weitere Illustrationen aus der Serie zur *Chinesischen Mauer* lehnen sich an ikonographische Traditionen zu religiösen beziehungsweise mythologischen Themen an, während sie inhaltlich im Bereich der Beziehungsproblematik zwischen den Geschlechtern bleiben. Die Darstellung *Am Spinnrad* zeigt den liegenden Kokoschka mit Alma Mahler, die ihm mit einem Spinnrad die Gedärme aus dem Bauch herauswindet (Abb. 51). Dieses Motiv beruht auf dem Martyrium des heiligen Erasmus von Formio, das unter anderem von Dieric Bouts in seinem Erasmusaltaar in Leuven dargestellt wurde (Abb. 52).⁶⁰⁸ Der Künstler verwendet es als Symbol seiner seelischen Qualen, die Alma ihm durch die Abtreibung des gemeinsamen Kindes zugefügt hatte. Wie beim Thema von Phyllis und Aristoteles sind Anregungen

reiten zu lassen, was die Hofgesellschaft mit ansieht. Sie gibt ihn so der Lächerlichkeit preis, woraufhin er den Hof verlässt; vgl. Grubmüller 2011, S. 492–523, 1185–1196.

⁶⁰⁷ Hans Baldung, *Aristoteles und Phyllis*, 1513, Holzschnitt; Lucas van Leyden, *Aristoteles und Phyllis*, um 1515, Holzschnitt. Beide werden als mögliche Vorbilder von Hoffmann genannt: vgl. Edith Hoffmann: „The symbolist legacy in the work of Kokoschka“, in: Kat. Ausst. London 1976, S. 18–22, hier S. 21; Edith Hoffmann: „Kokoschka – ein später Symbolist“, in: *Symposium* 1986, S. 72–81, hier S. 78. In dem bekannten Holzschnitt von Baldung sind die Protagonisten als Aktfiguren dargestellt, während sie bei Kokoschka bekleidet sind. Bei Lucas van Leyden und einem weiteren Beispiel des Hausbuchmeisters sind sie in zeitgenössische Kleidung gehüllt, ebenso in einer Zeichnung Baldungs von 1503 im Louvre. In der Komposition der Figuren ist letztere der Illustration für *Die Chinesische Mauer* erstaunlich ähnlich, es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Kokoschka diese Zeichnung schon zu einem so frühen Zeitpunkt kannte.

⁶⁰⁸ Vgl. Kat. Ausst. Wien (Belvedere) 2008, S. 238–239; Weidinger/Strobl 2008, S. 372–373, Nr. 557–559; Winkler/Welz 1975, S. 79–79, Nr. 38.

aus der deutschen oder niederländischen Kunst bisweilen nicht eindeutig zu trennen. Das Blatt *Die christliche Liebe* (Abb. 53), das Alma mit einem Kind an der Hand zeigt, lehnt sich an die Darstellung von Venus mit dem Amorknaben an, wie sie vor allem Lucas Cranach in zahlreichen Versionen umgesetzt hat (Abb. 54).⁶⁰⁹

Eine der Illustrationen zu Kokoschkas eigenem Bühnenstück *Hiob* orientiert sich wiederum an einem Motiv der christlichen Ikonographie. In *Hiob vor der Türe Animas* (Abb. 55) gießt Anima ein Gefäß mit Wasser über Hiob aus, eine Szene, die in Kokoschkas Text nicht vorkommt.⁶¹⁰ Obwohl es sich um eine Graphik zu einem Stück handelt, das mit der biblischen Hiobsgeschichte wenig zu tun hat, schöpft Kokoschka hier aus der Hiob-Ikonographie und verwendet das Motiv der Verspottung Hiobs durch seine Frau, das vor allem im Spätmittelalter und in der Renaissance auftritt. Wie in *Aristoteles und Phyllis* geht es in seinem Stück um die Demütigung des Mannes durch die Frau. Zur Visualisierung dieser Thematik hat sich Kokoschka in diesem Fall eines Motivs aus der christlichen Überlieferung bedient. Als Vorbild kommt die Darstellung *Hiob von seiner Frau verhöhnt* von Dürer auf einem Altarflügel von 1503/04 im Frankfurter Städel in Frage (Abb. 56). Als Zeichen der Erniedrigung vor der Frau stellt Kokoschka Hiob jedoch nicht sitzend, sondern vor Anima am Boden liegend dar.

2. Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts – Rembrandt, Rubens, Vermeer und Hals

Die vier Maler, die hier aufgrund ihrer gemeinsamen Herkunft in einem Kapitel zusammengefasst werden, haben ganz unterschiedliche künstlerische Werke individueller Ausprägung hinterlassen. Sie beschäftigten Kokoschka somit auch in unterschiedlicher Weise, Intensität und Dauer. Rembrandt brachte Kokoschka von diesen vier Malern sicher die größte Wertschätzung entgegen, wie nicht zuletzt aus seiner Rede zur Rembrandt-Jubiläumsausstellung 1956 in Amsterdam und Rotterdam hervorgeht. Auch sonst kommt seine herausragende Stellung in der Menge der

⁶⁰⁹ Vgl. Kat. Ausst. Wien (Belvedere) 2008, S. 239; Weidinger/Strobl 2008, S. 373–374, Nr. 560 und 561; Wingler/Welz 1975, S. 80, Nr. 39.

⁶¹⁰ Wingler/Welz 1975, S. 104, Nr. 89.

Hinweise aus Kokoschkas Nachlass zum Ausdruck: in seiner Autobiographie hat Kokoschka diesem Maler einen umfangreichen Exkurs gewidmet, in der Postkartensammlung ist er unter den am stärksten vertretenen Künstlern, und zahlreiche Äußerungen in Briefen und Gesprächen zeugen von der prominenten Stellung Rembrandts in Kokoschkas Bild von der Kunstgeschichte.

Was für eine wichtige Referenz Rembrandt für Kokoschka war, lässt sich aus kurzen Hinweisen wie den folgenden entnehmen. Auf einer Postkarte an seine Mutter schreibt er im März 1928 aus Algerien über sein im Entstehen begriffenes Porträt des *Marabut von Temacine* (Abb. 57): „Mein Marabout wird wie ein Rembrandt!“⁶¹¹ Wenige Tage später berichtet er der Familie in Wien: „Liebe Mutter und Bohi morgen werde ich mit meinem Marabout fertig. Er ist sehr gut Freund mit mir und inmitten eines großen Hofgelages mit französisch und arabischer Conversation habe ich etwas Rembrandtähnliches gemalt.“⁶¹² Nun liegt bei der Betrachtung dieses farbig-luminösen Gemäldes der Bezug zu Rembrandt keineswegs auf der Hand. Ein direkt formaler Vergleich greift hier nicht. Es ist mehr die Intensität der Porträtdarstellung, die der Künstler in Rembrandts Bildnissen fand und bewunderte und die auch er zu erreichen suchte. Zudem drängte sich der Bezug zu Rembrandt möglicherweise auch deshalb auf, weil dieser mehrere Porträts von Orientalen geschaffen hatte, die Kokoschka bereits zu Beginn der zwanziger Jahre bekannt gewesen sein müssen.⁶¹³ Auch mit Rubens verglich er sich auf dieser Reise durch Nordafrika: „Mein Bild ist so gut wie ein Rubens!!!“ schreibt er bereits Ende Februar aus Biskra, wo er sein Landschaftsgemälde *Exodus* malte.⁶¹⁴

⁶¹¹ Postkarte von Kokoschka an Romana Kokoschka vom 14. März 1928; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Vgl. Winkler/Erling 1995, S. 141–142, Nr. 248.

⁶¹² Postkarte von Kokoschka an seine Mutter und seinen Bruder vom 17. März 1928; es folgt ein erneuter Hinweis auf Rembrandt in einer weiteren Postkarte vom 21. März 1928: „[...] endlich ist mein Bild fertig. Es ist das beste bis jetzt, wie ein Rembrandt.“ ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁶¹³ Vgl. Kokoschkas als *Der Perser* bezeichnetes Porträt von Wolfgang Gurlitt von 1921 (Winkler/Erling 1995, S. 91–92, Nr. 152). Vgl. S. 193.

⁶¹⁴ Postkarte von Kokoschka an seine Mutter vom 29. Februar 1928; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Er wiederholte dies nochmals in einem Brief an seine Freundin Anna Kallin vom 3. März 1928: „Meine Landschaft am Col de Sfa war übrigens wirklich wie ein Rubens!“; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 42 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II. S. 191–192. Vgl. Winkler/Erling 1995, S. 140–141, Nr. 247.

Rembrandt als Inbegriff einer „menschlichen Kunst“

Bei der Rembrandtfeier in der Amsterdamer Westerkerk am 16. Juli 1956 hielt Kokoschka eine Rede über sein Verhältnis zu Rembrandt.⁶¹⁵ Seit seiner Jugend habe er diesen Künstler geliebt und er bleibe bis heute für ihn unergründlich. Auf alle späteren europäischen Schulen der Malerei habe Rembrandt großen Einfluss ausgeübt.⁶¹⁶ Auch in einem Interview von 1963 verwies er auf die herausragende Stellung, die er Rembrandt zuerkannte. Im Zusammenhang mit dem Thema der Passion sagt er: „Wenn ich mich mit diesem Thema beschäftige, denke ich an Rembrandt. Aber er ist zu weit weg von mir – er ist zu gross.“⁶¹⁷

Vor allem sah er in Rembrandt einen Künstler, der in seinen Arbeiten eine tief empfundene Menschlichkeit zum Ausdruck gebracht, gleichsam „den Menschen wiederentdeckt“ habe. Er habe in seinen Gemälden die christliche Überlieferung aus abstrakten Dogmen gelöst und die Menschen in den biblischen Geschichten wieder lebendig gemacht. Seine Zeichnungen zeigten Personen voller Leben, wie man ihnen auch heute begegnen könne. „Das war das große Werk dieses Genius, daß er das Wort Menschentum – Menschenliebe, Brüderlichkeit –, daß er dieses Wort verewigt hat.“⁶¹⁸ So bemerkt er in seiner Rede: „Es ist der Mensch, der aus diesen Bildern herausieht; es ist nicht der Typus, ein Heros, oder eine idealisierte Figur... es ist immer der Mensch.“⁶¹⁹

Kokoschka erzählte gern von seiner ganz persönlichen Begegnung mit Rembrandts Werk und von der Wirkung, die dessen spätes Selbstporträt in der National Gallery in London auf ihn ausübte. In seiner Amsterdamer Rede betont er mehrfach, dass Rembrandt in einer Zeit lebte, gegen Ende und nach dem Dreißigjährigen Krieg, in

⁶¹⁵ Olda schreibt am 16. Juli 1956 in ihre Agenda: „OK redete in Westerkerk / bei Rembrandtfeier“; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁶¹⁶ Oskar Kokoschka: „Rembrandt. Rede in der Westerkerk, Amsterdam“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 109–112, hier S. 111.

⁶¹⁷ Kat. Ausst. London 1963, S. 3.

⁶¹⁸ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 110. Bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Wiederentdeckung Rembrandts in Frankreich schätzten die Maler an seinen religiösen Werken besonders, dass sie die christlichen Inhalte mit menschlichem Leben füllten; vgl. Stückelberger 1996, S. 26–27. Georg Simmel betonte in den 1910er Jahren die Menschlichkeit in Rembrandts religiösen Bildern, in denen nicht der Glaube als Begriff thematisiert werde, sondern die Frömmigkeit als subjektiv menschliche Eigenschaft. Auch Simmel spricht davon, dass Rembrandt biblische Begebenheiten als menschliche Geschichten auffasse und seine Darstellungen Christi immer den Menschen, nicht den Gott zeigten; vgl. Simmel 1916, S. 144–146; Simmel 1953, S. 66–72.

⁶¹⁹ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 111.

der der Menschheit die Begriffe der Nächstenliebe und der Menschlichkeit verloren gegangen seien. Wie so oft setzt er seine eigene Zeit dazu in Parallele und schildert sein Exil während des Zweiten Weltkriegs in London, eine Lebensphase, die von Armut und Kälte geprägt gewesen sei. In der National Gallery habe er damals das Selbstporträt von Rembrandt gesehen. Zunächst habe er die malerische Technik und die Pinselführung angeschaut. „Und dann sehe ich, daß dieser merkwürdige Mensch es wagt, einen Körper, der schon vergeht – er war krank, er hatte Wassersucht, das Auge ist rot, die Haut ist wie vom Tode gezeichnet –, daß dieser Genius es wagt, das zu malen in einer solchen Vollendung, mit einem solchen Detachment, daß ich plötzlich erschreckt war. Wie ist es möglich, daß man dem Tod so ins Gesicht sehen kann: sich selbst! Und das war die große Botschaft für mich. [...] Wenn ein Künstler fähig ist, der Wahrheit so ins Gesicht zu sehen, daß er das Vergängliche begreifen und trotzdem ihm Form geben kann und trotzdem das Unsterbliche durchsichtig macht in der sterblichen Form, dann hat er mehr getan, als jedes Wort tun kann.“⁶²⁰ Bei der Interpretation des Bildes steht für Kokoschka das Menschliche im Vordergrund, die genaue Beobachtung einer Person und ihrer Schwächen, die ohne Beschönigung wiedergegeben werden, ohne zurückzuschrecken vor den Zeichen des Alters. Damit geht für ihn in gewisser Weise eine Bejahung des Lebens und der Welt mit allen Facetten einher, ein Interesse am Leben, das im Kunstwerk gestaltet wird. Dieser Aspekt spielte in seinem Denken eine wichtige Rolle und war ein wesentlicher Grund für sein Festhalten an der figürlichen Malerei.

Die Begegnung mit Rembrandts Londoner Selbstporträt stellte Kokoschka gern wie eine Art Schlüsselerlebnis dar, das ihm in der Verzweiflung des Exils neue Kraft gab. Georg Eisler, der in London Kokoschkas Schüler war, berichtet im Zürcher Ausstellungskatalog von 1986, wie Kokoschka ihn auf das Selbstporträt in der National Gallery aufmerksam machte. „Er erzählte mir, wie das Gemälde eine besondere Bedeutung und Faszination für ihn gewonnen hatte, als er vor Kriegsausbruch als Flüchtling nach London gekommen war. Verloren und hoffnungslos, wie er war,

⁶²⁰ Ebd.

hatte ihm dieses Bild geholfen, wieder das Gleichgewicht zu finden.“⁶²¹ In seiner Autobiographie, die einen Abschnitt über Rembrandt enthält, wiederholt Kokoschka den Bericht von der Begegnung mit dem Selbstbildnis in London: „Ich habe es auch an einem Londoner Wintertag zum erstenmal wirklich erlebt, als ich mich am Rande der Existenz befand. Das Bild hat mir wieder Mut gemacht, das Leben aufzunehmen. Rembrandt litt an Wassersucht, seine Augen trännten und versagten. Aber wie hat er im Spiegel das Ende seines Lebens betrachtet! Die geistige Objektivität eines gestaltenden Künstlers, der fähig ist, hier das Fazit eines großen Lebens zu ziehen und im Bilde gestaltet, überträgt sich auf den Zuschauer. [...] Ein Geist ist im Erlöschen, ein Maler berichtet, was er sieht.“⁶²²

Auch sonst setzt er sich in seiner Autobiographie mit Rembrandt auseinander und erläutert, warum er ihn so schätzte und sich ihm verbunden fühlte. „Ich habe vielleicht weniger Beziehung zu dem Rembrandt, der als Schwiegersohn des Bürgermeisters im ersten Ruhm erfolgreich aufstieg und sich in Großmannssucht und in der Allüre faustischen Entdeckungsdrangs, den Alchimisten folgend, mit orientalischen Gewändern drapiert. Doch als er im Weltgeschehen – als England über Spanien siegte und Holland verarmte – die Vereinsamung des Bürgertums erlebte, alles dessen, was seinerzeit so imposant erschienen war, sind ihm die Augen aufgegangen – und ebenso uns, sehen wir nur richtig hin.“⁶²³ Vor allem in den späteren Bildern stelle Rembrandt den einzelnen Menschen in seiner Einsamkeit und seiner Verletzlichkeit dar, ohne Rücksicht auf äußerlichen Erfolg oder Reichtum. „Schon auf der ‚Nachtwache‘ sind die Bürger zu Theaterpopanzen geworden, statt der Schwerter tragen sie Zierdegen. Vor ihm haben Rembrandts malende Zeitgenossen die Schützengilden noch in der herkömmlichen, offiziellen Aufstellung, ordentlich nach Rang, Verdienst und Einkommen ausgerichtet, dargestellt. Man wird fast eines zynischen Grinsens des Malers gewahr. Rembrandts Komposition der ‚Nachtwache‘ ist etwas vollkommen Neues, er gestaltet die Hohlheit der

⁶²¹ Georg Eisler: „Von Kokoschka lernen“, in: Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 40–45, hier S. 42. Laut Spielmann stellte auch Olda die Begegnung mit Rembrandt in London so dar: „Olda Kokoschka berichtete, dass sie während des Zweiten Weltkrieges ihren an der Welt verzweifelnden Mann vor ein Altersbildnis Rembrandts in der Londoner National Gallery führte – ein Erlebnis, das ihn wieder aufrichtete.“ Spielmann 2005, S. 156.

⁶²² Kokoschka, *Mein Leben*, S. 321.

⁶²³ Ebd., S. 319.

bürgerlichen Ordnung in einer Art von Fasnachtsspiel.“⁶²⁴ In späteren Gruppenbildnissen sei er noch weiter gegangen und habe Personen ganz deutlich in ihren Schwächen und Eigenheiten dargestellt, auch wenn es sich eigentlich um Repräsentationsbildnisse handelte wie bei den *Staalmeesters* von 1662 im Rijksmuseum in Amsterdam. „Auf dem großen Bild mit den vornehmen Herren hat er jeden Dargestellten so gemalt, daß wir ihn wie einen persönlichen Bekannten sehen, aber auch als einen einsamen Menschen, obwohl er Mitglied eines Konventikels des Rotary Clubs sein könnte.“⁶²⁵

Kokoschka beschreibt die einzelnen Gesichter und ihre spezifischen Physiognomien, die bestimmte Lebensumstände oder Geschichten zu erzählen scheinen.⁶²⁶ Wie bei dem Selbstbildnis ist für ihn entscheidend, dass Rembrandt die Einsamkeit, die Zerbrechlichkeit des Menschen hinter seiner bürgerlichen Fassade darstellt, gerade auch im Alter. Er zieht dazu einen Vergleich zu Frans Hals, der fast zur gleichen Zeit „in zwei Gruppenbildern der Verweser des Altmännerhauses von Haarlem die vollkommene Vereinsamung des modernen Menschen im Alter dargestellt“ habe.⁶²⁷ Es handelt sich um die Gruppenporträts der *Regenten van het Oudemanshuis te Haarlem* und der *Regentessen van het Oudemanshuis te Haarlem* von 1664, beide im Frans Hals-Museum in Haarlem. 1950 erwähnt er sie lobend in einer Postkarte aus Haarlem an seine Schwester Berta. Demnach war er dort vor allem „wegen der ‚alten Männer‘ und ‚alten Frauen‘, die zwei letzten Bilder von Franz Hals, seine tiefsten und ernstesten!“⁶²⁸ Von beiden Gemälden gibt es in seiner Postkartensammlung mehrere Reproduktionen. Dabei besaß er außer Gesamtansichten auch Detailaufnahmen einzelner Gesichter, was verdeutlicht, dass ihn an diesen Bildern in erster Linie die Physiognomien der dargestellten Menschen interessierten. Beide Bilder erwecken den Eindruck, dass trotz ihrer Komposition zu Gruppen doch jede Person einzeln für sich steht, ohne inneren

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ Ebd., S. 319–320.

⁶²⁸ Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 26. Juli 1950; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10. Auch an seinen Bruder Bohuslav schickte Kokoschka eine Postkarte mit einem Detail aus dem Gemälde *Regenten van het Oudemanshuis te Haarlem*; 25. November 1969, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

Bezug zu den anderen. Auch die besondere Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der Darstellung in den Gemälden von Hals dürfte Kokoschka beeindruckt haben.

Ein weiterer Abschnitt in *Mein Leben* befasst sich mit Rembrandts Gemälde *Die Verschwörung des Claudius Civilis* aus dem Stockholmer Nationalmuseum, das Kokoschka ebenfalls sehr schätzte (Abb. 70). Im November 1969 sah er das Bild in der großen Rembrandt-Jubiläums-Ausstellung, für die er eigens vom 24. bis 27. November nach Amsterdam, Rotterdam und Haarlem reiste.⁶²⁹ Von Amsterdam aus schickte er eine Postkarte mit dem Motiv an seinen Bruder nach Wien, mit folgendem Kommentar: „[...] hier ist der herrlichste Rembrandt Spätzeit, aus Stockholm, vor 45 Jahren sah ich dieses Bild, immer schien es mir das bedeutendste. Es blieb dabei. Von einem Detail bekommst Du einen großen Druck wenn wir nachhause fliegen.“⁶³⁰ Zum ersten Mal hatte Kokoschka das Gemälde während seines Aufenthaltes in Stockholm im Jahr 1917 gesehen, während dem er, wie Ragnar Hoppe und Gregor Paulsson berichten, mehrfach das Nationalmuseum besuchte, wo die beiden Kunsthistoriker in der graphischen Sammlung tätig waren: „Unter den Gemälden des Museums waren es natürlich vor allem die von Rembrandt und besonders ‚Claudius Civilis‘, die Kokoschka bewunderte. Die Stärke des menschlichen Dramas, die Schönheit der Farbe, die kühne Weite der Komposition fesselten ihn.“⁶³¹ Es war in der Tat das „menschliche Drama“, das Kokoschka besonders faszinierte, wie er in seiner Autobiographie deutlich macht: „In der ‚Verschwörung des Anführers der Bataver‘, eines germanischen Volkes, sehen wir eine Drohung. Getrennt an einem großen Tisch sitzen, stehen Gestalten im Halbdunkel, nicht klar erkennbar oder physiognomisch deutlich gestaltet. Es könnten ebenso gut wir selber um den Tisch versammelt sein, der wie ein gefrorenes Meer jeden wie auf Eisschollen, zögernd erwartungsvoll von der Mittelfigur, dem Häuptling Claudius zurückhält. Ob er uns zu sehen vermag? Sind wir es wert? Er hält das Eisen zum Schwur hoch, die Klingen der anderen kreuzen es, und es scheint drohend über den Häuptern zu schweben – und über uns – wie ein Damoklesschwert. Mit einem Schlag kann die gleißende, spiegelnde Oberfläche unseres alltäglichen Lebens

⁶²⁹ Vgl. Oldas Agenda von 1969; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁶³⁰ Postkarte von Kokoschka an Bohuslav Kokoschka am 27. November 1969; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

⁶³¹ Ragnar Hoppe / Gregor Paulsson: „Kokoschka in Schweden“, in: Hodin 1963, S. 86–94, hier S. 88.

durchgeschlagen sein, brechen wir unseren Schwur.“⁶³² Diese bedrückende Atmosphäre erreichte Rembrandt durch den Einsatz des Lichtes – Kokoschka wehrt sich gegen den Ausdruck „Helldunkel“ – das hier nicht als ein helle und dunkle Partien erzeugendes, natürliches oder auch künstliches, jedenfalls aber optisch erklärbares Licht zu verstehen sei, sondern als ein geistiges Licht, das die „dramatische Aussage“ menschlicher Erfahrung im Bild gestalte.⁶³³ Dieses „geistige Licht“ und die dadurch erzeugte menschliche Aussage sind für den Künstler überzeitlich und in der Lage, bei Betrachtern ganz unterschiedlicher Epochen immer wieder aufs neue Betroffenheit auszulösen. „In der ‚Verschwörung des Claudius Civilis‘ stellte [Rembrandt] aller zeitbedingten Ideologie, Alchimie, Astrologie und Mystik seine eigene Vision vom geistigen Licht, die einzig menschliche Vision, gegenüber.“⁶³⁴

Auch Rembrandts Zeichenkunst rief bei Kokoschka besondere Anerkennung hervor, wie aus einem Brief an seine Schwester aus dem Jahr 1956 hervorgeht: „Die Kunst beim Zeichnen besteht nicht im Registrieren jeden Details sondern in Auslassungen, darum ist eine Rembrandtzeichnung so anregend für die Phantasie des Beschauers, der unbewußt ergänzt was Rembrandt ausläßt. [...] Das Auslassen ist natürlich nicht bewußt sondern geschickt instinktiv wie eine Stenographie, Kurzschrift, weil der Erlebnismoment kurz ist beim Schauen, als ob man nicht Zeit und Hände genug hätte, das Erlebnis festzuhalten. Natürlich Erfahrung von langer Zeit führt dazu, selbst Rembrandt war am Anfang pedantisch genau und zeichnete oder malte jeden Bartstoppel. Wenn ich jetzt die Aussicht vom Fenster in Aquarell machen werde, dann gebe ich für 14 Tage nicht nach und werfe ein Blatt nach dem andern weg bis ich nicht für alle die schwarzen Bäume, Aste [sic], Zweige draußen eine Formel in ein paar Strichen gefunden habe. Dann glaubt man es ist in ein paar Minuten gemacht, in Wirklichkeit kostete es mich 14 Tage.“⁶³⁵ Offenbar nahm er sich diese Fähigkeit Rembrandts, durch Auslassungen und Verknappungen seinen Zeichnungen jene individuelle, fesselnde Ausdruckssprache zu geben, zum Vorbild

⁶³² Kokoschka, *Mein Leben*, S. 320.

⁶³³ Vgl. hierzu den Abschnitt zum „geistigen Licht“ in Kapitel II.3, S. 88–91.

⁶³⁴ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 321. Krapf-Weiler bezeichnet die Begegnung mit dem Stockholmer Bild als „Schlüsselerlebnis, das ihn bis zur späten Lichtmalerei seiner Prometheus-, Thermopylen- und Herodot-Erfindungen fesseln sollte.“ Almut Krapf-Weiler: „Ich sah ein, wie wichtig ein Museum für den Einsamen sein kann...“ – Oskar Kokoschka als Kunsthistoriker“, in: *Frodl/Natter 1997*, S. 112–120, hier S. 120.

⁶³⁵ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 28. Februar 1956; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.5.

auch für seine eigene Zeichenkunst. Bereits in Dresden hatte er während der Jahre seiner Professur an der Akademie sicher die Gelegenheit gehabt, die Rembrandt-Zeichnungen im dortigen Kupferstichkabinett eingehend zu studieren. Später finden wir in den Zeichnungen seiner Skizzenbücher oder in manchen seiner Widmungszeichnungen den stark reduzierten, mit wenigen Strichen einen lebhaften Eindruck erzeugenden Zeichenstil, wie er ihn bei Rembrandt schätzte.⁶³⁶

Rembrandt in Kokoschkas Comenius-Drama

1936 begann Kokoschka mit den Vorarbeiten zu einem Drama über den von ihm so verehrten tschechischen Pädagogen des 17. Jahrhunderts, Jan Amos Comenius, dessen Niederschrift zunächst zwischen 1936 und 1938 erfolgte, das jedoch in späteren Jahren überarbeitet und erst zu Beginn des Jahres 1973 erstmals gedruckt wurde.⁶³⁷ Der letzte Akt schildert eine imaginäre, historisch nicht belegte Begegnung von Comenius mit Rembrandt in dessen Atelier. Kokoschka stellt darin den Künstler als gealterten Menschen dar, dessen Erfolge weit zurückliegen, verwahrlost, gezeichnet von Alter und Armut, in seinem heruntergekommenen Atelier unter der Fürsorge Hendrikjes. Comenius kommt zu ihm wegen eines Porträts, es entspinnt sich ein Gespräch der beiden über das Verhältnis zwischen Christen und Juden und das sich immer wiederholende Schicksal der Juden als Sündenböcke. Kokoschka verarbeitet in diesen Gedanken die sich damals ereignende Judenverfolgung und -vernichtung unter den Nationalsozialisten. Auch die Figur des umherwandernden Exilanten Comenius, der in Amsterdam nicht willkommen ist und von der Bürgerwehr abgeführt wird, schöpft aus Kokoschkas eigenen Erfahrungen als Emigrant in London. Wie aus seinen Schilderungen über die Begegnung mit Rembrandts Selbstbildnis hervorgeht, fühlte er selbst sich damals als Ausländer einer kalten und feindlichen Umgebung ausgesetzt. Das Selbstbildnis Rembrandts bedeutete für ihn eine nicht nur künstlerisch sondern auch menschlich wichtige Begegnung. Rembrandt als kranker und armer Alter faszinierte ihn mit seiner ungebrochenen Schaffenskraft. Genauso arm, krank und verwahrlost stellte

⁶³⁶ Vgl. Heise 1964, S. 280–282; Annette Windisch: „Eine duftige Geschichte vor dem Roman‘. Unbekannte Widmungszeichnungen von Kokoschka“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 11–33.

⁶³⁷ Zur Entstehung und Interpretation dieses Dramas vgl. Heinz Spielmann: „Kokoschkas ‚Comenius‘“, in: Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 25–32; Christiane Heuwinkel: „Die sichtbare Welt. Oskar Kokoschka und Jan Amos Comenius“, in: Kat. Ausst. Bielefeld 1994, S. 91–98.

er ihn auch in seinem Drama dar. Dennoch blieb er ein großer Künstler, vermochte dieses außerordentliche Selbstbildnis zu malen und vollendet in Kokoschkas Dramenversion auch *Die Nachtwache* (Abb. 58), obwohl es sich dabei in Wahrheit um ein früheres Werk handelt. Kokoschka liefert in seinem Text einen individuellen Interpretationsvorschlag für die *Nachtwache*, oder vielmehr eine imaginäre Entstehungsgeschichte. Er schildert den Besuch des jüdischen Mädchens Hanna in Rembrandts Atelier, das sich im Schatten der Staffelei der *Nachtwache* versteckt und mit weißem Kleid und Kranz im Haar daraus hervorzuleuchten scheint. Als am Ende Comenius abgeführt worden und Rembrandt allein zurückgeblieben ist, erscheint ihm Hanna wie ein Geist, während draußen ein Pogrom gegen die Juden entbrennt. So findet die kleine leuchtende Gestalt Eingang in das Bild der Bürgerwehr.

Kokoschka verarbeitet in seinem Drama verschiedene Themen. Zum Teil entspringen sie der politischen Realität seiner Gegenwart. Zudem stellt er Rembrandt als einen Menschen dar, der im Alter erfolglos und vergessen ist, so wie er ihm in seinem Londoner Selbstbildnis erschien. Seine Werke waren für Kokoschka der Inbegriff einer menschlichen Kunst. Während ihn das Selbstbildnis mit der Wahrheit seiner Darstellung bestach und ihn dadurch in seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit bestärkte, regte die *Nachtwache* mit der eigenartigen Figur des weiß gekleideten Mädchens seine Phantasie an und reizte ihn dazu, eine Geschichte zu dieser Gestalt zu erfinden.

Kokoschka über Rubens und Vermeer – die Kraft von Licht und Farbe

In seiner Autobiographie setzt sich Kokoschka in kurzen Passagen auch mit Rubens und Vermeer auseinander, Frans Hals wird in dem bereits erwähnten Zusammenhang mit Rembrandt einmal genannt. Ein weiteres Mal fällt sein Name in Zusammenhang mit Vermeer und Rembrandt: alle drei haben laut Kokoschka „das Individuum in der bürgerlichen Welt zu Hause in einem neuen Licht gesehen.“⁶³⁸ So spielen bei Rembrandt und Hals bürgerliche Porträts eine wesentliche Rolle, während Vermeer den Menschen in der Umgebung des bürgerlichen Interieurs

⁶³⁸ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 186.

darstellt. „Vermeer hat eine Harmonie mit den Dingen des täglichen Lebens, dem Haus, dem Ausblick auf den Vorgarten durch das Fenster, dank dem Licht im Raum geschaffen. Es fällt auf die Wände, die Wandbilder, die Landkarte, auf die mit Tapiserie überzogenen Stühle, auf die farbigen Tonkrüge oder das Porzellan, so daß die Frau, die auf dem Spinett spielt, oder die andere, die die Stube mit dem Besen rein fegt, sich wieder als Weltbewohner in Harmonie mit dem Dasein sehen können wie einst der mittelalterliche Mensch. Vermeer hat nicht die Farbe neu entdeckt, sondern das Licht, das nur im geistigen Auge einer kultivierten Gesellschaft auf die Umwelt scheint, ein Licht, das der Kamera unserer Zeit verborgen bleibt.“⁶³⁹ Wie bei Rembrandt – wenn auch mit anderem Resultat – sah Kokoschka also auch bei Vermeer das sogenannte geistige Licht am Werk, das seinen Werken ihr inneres Leuchten und die Schönheit gebe, die Kokoschka auch an anderer Stelle beschwört.⁶⁴⁰ In der Tat ist das Licht bei Vermeer zwar Tageslicht, das meist von links einfällt und die Personen und Gegenstände in den Interieurs beleuchtet, doch liegt seine Funktion nicht darin, Kontraste von Licht und Schatten zur Modellierung der Gegenstände zu erzeugen, sondern es scheint eine gleichmäßige Ruhe auszustrahlen, Lichtreflexe zu erzeugen und vor allem die Farben seiner Bilder zum Leuchten zu bringen.

Rubens erwähnt Kokoschka in seiner Autobiographie zunächst am Rande einer Episode, die sich während des Kapp-Putsches 1920 in Dresden ereignete.⁶⁴¹ Bei Schießereien in der Stadt wurde damals dessen Gemälde *Bathseba am Brunnen* im Dresdner Zwinger beschädigt, woraufhin Kokoschka einen sarkastischen Appell an die Einwohnerschaft der Stadt verfasste, in dem er forderte, die unwiederbringlichen Kulturgüter der Vergangenheit vor der Waffengewalt der Menschen zu schützen. Dies trug ihm den Hass von Künstlern wie George Grosz und John Heartfield ein, die ihn als „Kunsthure“ beschimpften und ihn beschuldigten, mit solcher

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ In einem Brief von Kokoschka an seine Eltern im April 1920 schreibt er: „Ich habe gestern ein Stück altgriechischen, parischen Marmor, ein Stück von einer Frauenhand, die Finger, ganz honigrosafarbig[,] vom Dr. Wallerstein aus Neapel mitgebracht bekommen. [...] von vollkommener Schönheit vollgesättigt ist, daß man vor so viel lebendiger Kraft erschauert, die trotz der Zeit, trotz des Schicksals, Zerbrechens so stark ist, daß ich seit dem Ver Meer [sic] nichts weiß, was ich schöneres gesehen hätte.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 21; Abschrift in Nachl. O. Kokoschka 42 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II, S. 14–15.

⁶⁴¹ Vgl. Kokoschka, *Mein Leben*, S. 182–183.

Prioritätensetzung die Ziele der Revolution zu behindern.⁶⁴² An Rubens faszinierte Kokoschka vor allem die „Sinnlichkeit“ seiner Malerei, womit er vor allem dessen Farbenpracht und die fein nuancierte Wiedergabe von Stofflichkeiten meinte, aber auch die Bewegtheit der Formen und die Üppigkeit von „Rubens' Frauenleibern“.⁶⁴³ Er brachte diese prunkvolle Malerei mit der katholischen Gegenreformation und der aristokratischen Lebenswelt des habsburgischen Reiches in Verbindung, die er als Gegensatz zur bürgerlichen Welt der holländischen Maler sah.⁶⁴⁴ Rubens war für ihn der Maler einer „aristokratische[n] Sinnlichkeit“, eines „Festes der Farben für die Augen“.⁶⁴⁵ Er bewunderte seinen Pinselstrich, mit dem er die Darstellung unterschiedlicher Oberflächenstrukturen in vielen feinen Malschichten zur Vollendung brachte. Rubens ist auch der einzige Maler, den er einem Schüler einmal ausdrücklich zu kopieren empfahl. 1953 regt er in einem Brief seinen Londoner Schüler Philip Moysey dazu an, Rubens' *Parisurteil* in der National Gallery zu kopieren, um ein Verständnis für dessen Malweise zu entwickeln: „If you could only save a few pounds in order to get enough spare-time for the National-Gallery, where I would love you to copy RUBENS, Either [sic] the painting ‚Judgement of Paris‘ as a whole composition or at least parts of it. You ought to learn about the different ways of his wonderful brush, how he paints light, skin, complexion, the grey half-tones beneath the overlaying lustre and last touches. Sometimes he started with a tempera-white design, always used a reddisch [sic] flesh-tune-background, different layers, which you only can see, adore and get drunken with it when you are trying to copy it. You first think to prefer suicide so adorable, divine is this master who, in his time and afterwards, revolutioned Italian, English and French Painting, and inspired the best painters with his genius. Even Impressionism owes him still the best and essential. But it would take several months or at least, weeks to go to school to the divine RUBENS.“⁶⁴⁶ Kokoschka selbst fertigte einige Jahre später bei einem Besuch in Florenz 1957 die bereits erwähnten Skizzen nach den Gemälden *Einzug Heinrichs*

⁶⁴² Vgl. Wolfgang Georg Fischer: „Kokoschkas Golgatha. Reaktionen auf das politische Geschehen 1916 bis 1923“, in: Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 72–75.

⁶⁴³ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 318.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 318–319.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 318.

⁶⁴⁶ Kokoschka an Philip Moysey am 20. Dezember 1953; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 34.28 (Fotokopie nach Manuskript).

IV. in Paris und Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry von Rubens in den Uffizien an (Abb. 16).⁶⁴⁷

Visuelle Annäherung bei Ausstellungs- und Museumsbesuchen und über Reproduktionen

Kokoschka besuchte immer wieder die Museen in Amsterdam und Haarlem, um die dort aufbewahrten Bilder von Rembrandt und Frans Hals zu studieren. Der erste Besuch nach dem Zweiten Weltkrieg fand im Jahr 1950 statt, als er auf dem Weg in die Schweiz in Amsterdam halt machte, um im Rijksmuseum eine Ausstellung des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums zu sehen.⁶⁴⁸ Vor allem aber kam er nach Amsterdam, um sich die frisch restaurierten Gemälde von Rembrandt anzuschauen. Über dessen Hauptwerk schreibt er: „Die ‚Nachtwache‘ ist herrlicher denn je und ich brauche wieder nach der langen Anstrengung mit dem Deckengemälde eine geistige Erholung.“ Anschließend führte ihn sein Weg noch nach Rotterdam und nach Haarlem zum Frans Hals-Museum.⁶⁴⁹ 1951 war er gleich mehrfach in Amsterdam. Dafür nutzte er seine Reisen von London nach Hamburg und zurück, wo er in diesem Jahr seine Ansicht des Hamburger Hafens und ein Porträt des Bürgermeister Max Brauer malte.⁶⁵⁰ Auf dem Weg nach Hamburg hielt er sich zunächst im April für zwei Tage in Haarlem und Amsterdam auf, von wo er seiner Schwester Berta eine Postkarte mit Rembrandts *jüdischer Braut* schickte: „Sah die herrlichsten Rembrandts und Hals wieder. Für die hatte es Sinn gehabt zu leben weil, ewig bleibt, was sie schufen!“⁶⁵¹ Auf der Rückreise nach London machte er erneut für zwei Tage in Amsterdam halt, wo er auf Rembrandts Spuren unterwegs war: „Vorgestern waren wir noch im Haus wo Rembrandt in Not und Krankheit im Alter gestorben ist.“⁶⁵²

⁶⁴⁷ Vgl. Andrade 2001, S. 110–114, Kat. Nr. 39.

⁶⁴⁸ Vgl. Oldas Agenda des Jahres 1950; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁶⁴⁹ Vgl. Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 26. Juli 1950; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10. Bei dem erwähnten Deckengemälde handelt es sich um die von Kokoschka in London für Graf Antoine Seilern gemalte *Prometheus-Saga*.

⁶⁵⁰ Vgl. Oldas Agenda des Jahres 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁶⁵¹ Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 26. April 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1.

⁶⁵² Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 30. Juli 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1. Ein weiterer, kurzer Aufenthalt in Amsterdam erfolgte am 21. August auf der Durchreise nach Köln (vgl. Oldas Agenda des Jahres 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004).

Nach Kokoschkas Reise zur großen Rembrandt-Ausstellung im Sommer 1956 in Amsterdam, wo er seine bereits besprochene Rede hielt, hätte es 1962 erneut einen Anlass zu einer Reise in die Niederlande gegeben, da in Haarlem eine umfangreiche Frans Hals-Ausstellung stattfand. Aus Oldas Agenda des Jahres geht jedoch kein Besuch dieser Ausstellung hervor. Der Ausstellungskatalog ist allerdings in Kokoschkas Nachlassbibliothek enthalten, ebenso wie ein Aufsatz von Fritz Novotny zu dieser Ausstellung.⁶⁵³ 1969 fand in Amsterdam die nächste große Rembrandt-Schau statt, zu der Kokoschka Ende November reiste und wo er – wie bereits erwähnt – nach über 50 Jahren das Stockholmer Bild der *Verschwörung des Claudius Civilis* wieder sah. Ein Exemplar des Katalogs dieser Ausstellung befindet sich ebenfalls in seiner Bibliothek.⁶⁵⁴ Dort ist auch eine Reihe weiterer Literatur über den Künstler vorhanden, darunter neben Überblicksdarstellungen, in denen Rembrandt im Rahmen der niederländischen Kunstgeschichte vorkommt, zwei Publikationen über Zeichnungen und Radierungen, herausgegeben vom British Museum,⁶⁵⁵ sowie zwei Einzelstudien von Kurt Bauch über *Die Nachtwache* beziehungsweise von Ludwig Münz über Rembrandts Christusdarstellungen.⁶⁵⁶ Auch zu Frans Hals finden sich außer den bereits erwähnten Publikationen weitere Titel, zu Rubens zwei recht spät erschienene aus den siebziger Jahren.⁶⁵⁷ Über Vermeer gibt es eine 1908 von Gustave Vanzype publizierte Monographie, die eine Widmung des Autors an Hans Posse, seit 1910 Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, enthält.⁶⁵⁸ Während seiner Zeit in Dresden war Kokoschka mit Posse gut bekannt und wohnte

⁶⁵³ *Frans Hals*, Kat. Ausst., Haarlem, Frans Halsmuseum, 1962; Fritz Novotny: „Bei Betrachtung der Frans Hals-Ausstellung in Haarlem 1962“, Sonderdruck aus: *Alte und Moderne Kunst*, Dezember 1962.

⁶⁵⁴ *Rembrandt 1669/1969*, Kat. Ausst., Amsterdam, Rijksmuseum, 1969.

⁶⁵⁵ Christopher White: *The Drawings of Rembrandt. The British Museum*, London 1962; ders.: *The late etchings of Rembrandt. A study in the development of print*, Kat. Ausst., London, British Museum, 1969.

⁶⁵⁶ Kurt Bauch: *Rembrandt van Rijn. Die Nachtwache 1642*, Stuttgart 1963; Ludwig Münz: „Rembrandts Vorstellung vom Antlitz Christi“, Sonderdruck aus: *Festschrift Kurt Bauch*, Berlin 1957, S. 205–226. Die Publikation *Rembrandt's Etchings. Reproductions of the whole original etched work*, hg. von Ludwig Münz, London 1952, die Kokoschka ebenfalls besaß, gelangte 1989 als Geschenk von Olda Kokoschka in die Bibliothek des Musée Jenisch.

⁶⁵⁷ Silla Zamboni: *Frans Hals*, Bergisch Gladbach 1964; Seymour Slive: *Frans Hals*, 2 Bde., London 1970; Cicely V. Wedgwood: *The Political Career of Peter Paul Rubens*, London 1975; *P. P. Rubens. Gemälde - Ölskizzen - Zeichnungen*, Kat. Ausst., Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste, 1977. Erstere gehört zu den *Walter Neurath Memorial Lectures*, ist also wahrscheinlich als Geschenk des Thames & Hudson Verlags in Kokoschkas Bibliothek gekommen.

⁶⁵⁸ Gustave Vanzype: *Vermeer de Delft*, Brüssel 1908, Widmung: „à Monsieur le Docteur Posse, Hommage de l'auteur G. Vanzype“. Eine weitere Publikation zu Vermeer in Kokoschkas Nachlassbibliothek: Ernst Günther Grimme: *Jan Vermeer van Delft*, Köln 1974.

zeitweise bei ihm.⁶⁵⁹ Dies war auch die Zeit, in der er in der Dresdner Gemäldegalerie die Werke Vermeers für sich entdeckte. Wahrscheinlich schenkte Posse ihm die Monographie, die die Reise- und Exiljahre Kokoschkas möglicherweise im Haus seiner Eltern in Wien überdauerte und anschließend ihren Weg in seine Bibliothek in Villeneuve fand.

Von seinen Reisen nach Amsterdam verschickte Kokoschka zahlreiche Postkarten mit Motiven von Rembrandt, Frans Hals oder Vermeer, vor allem an seine Geschwister, aber auch an andere Bekannte wie den Kunsthistoriker Hans Maria Wingler, dem er 1951 nach seinem Besuch in Amsterdam eine Karte mit dem Gemälde *Die Vorsteher der Tuchmachergilde* von Rembrandt im Rijksmuseum schickte.⁶⁶⁰ Auch außerhalb der Niederlande studierte Kokoschka Bilder der von ihm verehrten Künstler, beispielsweise bei seinen Reisen in die USA. Von einem Besuch der New Yorker Frick Collection brachte er zwei Postkarten mit einem Selbstporträt und dem *Polnischen Reiter* von Rembrandt mit, die sich in seiner Sammlung befinden. Im selben Museum konnte er mehrere Gemälde von Vermeer ansehen. Von seiner ersten Reise in die USA im Jahr 1949 schickte er Olda, die in London geblieben war, eine Postkarte mit Vermeers *Girl Interrupted at her Music*.⁶⁶¹ Aus Boston sandte er während seines USA-Aufenthaltes von 1957/58 eine Postkarte mit Rembrandts Radierung *Die Präsentation im Tempel* aus der National Gallery of Art in Washington an seinen Bruder.⁶⁶²

In seiner Postkartensammlung besaß Kokoschka allein um die 60 Reproduktionen nach Werken Rembrandts, dabei von den beiden im Rijksmuseum Amsterdam befindlichen Gemälden *Die Nachtwache* und *Die jüdische Braut* mehrere Aufnahmen und Details, die von dem besonderen Interesse des Malers an diesen Werken zeugen. Dem Werk Rembrandts sind zwei eigene Umschläge gewidmet, getrennt nach Zeichnungen und Gemälden. Von den Reproduktionen nach Zeichnungen

⁶⁵⁹ Vgl. zum Verhältnis der beiden Ulrich Bischoff: „Hans Posse und Kokoschka“, in: Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 76–79.

⁶⁶⁰ Postkarte von Kokoschka an Hans Maria Wingler vom 9. Mai 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka, Zuw. 2000, Teilnachl. H. M. Wingler.

⁶⁶¹ Postkarte von Kokoschka an Olda Kokoschka vom 26. Januar 1949; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁶⁶² Postkarte von Kokoschka an Bohuslav Kokoschka vom 25. Januar 1958; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

stammen acht Karten von der Rembrandt-Gedächtnisausstellung von 1956, wo die Kokoschkas offenbar ein ganzes Konvolut erwarben.⁶⁶³

Von Rubens finden sich in der Postkartensammlung ähnlich viele Reproduktionen, die auf drei Umschläge verteilt sind, einer davon mit der Aufschrift „Rubens sketches“, eine Einteilung, die sich jedoch als recht willkürlich und dem Inhalt der Umschläge nicht unbedingt entsprechend erweist. Besonders viele Werke stammen aus dem Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum und aus der Londoner National Gallery. Alle drei Museen besuchte Kokoschka in seinem Leben viele Male. Besonders angetan scheint er von drei Bildern der National Gallery gewesen zu sein, von denen es jeweils mehrere Postkarten gibt: *The Watering Place*, *Autumn: Chateau de Steen* und *Peace and War*. Drei weitere in mehreren Exemplaren vorhandene Gemälde sind *Die Folgen des Krieges* in der Galleria Pitti in Florenz, *Das Pelzchen* und die Skizze zu den *Wundern des heiligen Ignatius* im Kunsthistorischen Museum Wien.

Wahrscheinlich bat Kokoschka manchmal auch gezielt um Abbildungen bestimmter Werke, wenn er mit entsprechenden Museen oder Personen vor Ort in Kontakt stand. So schickte ihm Peter Lufft, der 1960 eine Kokoschka-Ausstellung im Braunschweiger Kunstverein organisiert hatte, neben einer Publikation über Rembrandt auch zwei Reproduktionen von Rembrandt-Bildern des Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museums.⁶⁶⁴ Die farbigen Aufnahmen von Rembrandts *Familienbild* und seiner *Gewitterlandschaft* liegen noch heute in der Publikation *Rembrandt und sein Kreis* in Kokoschkas Nachlassbibliothek.⁶⁶⁵

Auch zu Frans Hals und Johannes Vermeer gibt es in der Postkartensammlung jeweils einen eigenen Umschlag. Die Bilder Vermeers sind aus unterschiedlichen Museen in London, Wien, Berlin, Amsterdam, s'Gravenhage und New York

⁶⁶³ Zwei der acht Karten wurden allerdings von Dritten an Kokoschka geschickt.

⁶⁶⁴ Dies geht aus einem Brief von Peter Lufft vom 1. August 1975 hervor: „[...] ich danke für Ihren Brief und sende anbei eine Repro vom Braunschweiger „Familienbild“. Im Augenblick gibt es keine bessere. Aber ich lege auch zwei Dias bei, die scheinen noch besser zu sein, wenn Sie einen Projektionsapparat haben. Und dann die Reproduktion eines anderen Rembrandtbildes aus unserem Museum: Die Gewitterlandschaft, nach meiner Meinung, das gewaltigste Landschaftsbild der abendländischen Malerei.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (346.1).

⁶⁶⁵ Rüdiger Klessmann: *Rembrandt und sein Kreis* (Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig 4), Braunschweig 1973.

zusammengetragen, die Kokoschka sicher alle persönlich besucht hat. Die meisten Motive sind zweimal oder noch häufiger vorhanden.⁶⁶⁶ Von Frans Hals handelt es sich in erster Linie um Karten aus dem Haarlemer Frans Hals-Museum, die ausschließlich Gruppenbildnisse zeigen, darunter die bereits erwähnten zwei Gemälde der Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses in Haarlem.

Impulse für Kokoschkas künstlerisches Schaffen

Kokoschkas Kenntnis der niederländischen Barockmaler vertiefte sich vor allem während seiner Zeit in Dresden, in der er regelmäßig die dortige Gemäldegalerie besuchte.⁶⁶⁷ Nicht umsonst kommen Rembrandt, Vermeer und Hals in Kokoschkas Autobiographie erstmals zur Sprache, als er von seinen Museumsbesuchen in Dresden berichtet.⁶⁶⁸ *Der verlorene Sohn* von Rembrandt⁶⁶⁹ war ihm vertraut, auch die *Wildschweinjagd* von Rubens (Abb. 65). Von Vermeer hingen in der Dresdner Gemäldegalerie das Bild *Bei der Kupplerin* von 1656 und das *Brieflesende Mädchen am offenen Fenster* von 1657/58.⁶⁷⁰ Das, was er in seinen Schriften als das „geistige Licht“ bezeichnet, mag ihm erstmals an den Dresdner Werken von Rembrandt und Vermeer bewusst geworden sein. Mit seinen Schülern ging er in die Gemäldegalerie und machte sie auf die Bedeutung des Lichts in den Bildern Vermeers aufmerksam.⁶⁷¹

Kokoschkas Malweise und insbesondere die Farbigkeit seiner Werke veränderte sich in den Dresdner Jahren im Vergleich zu seinen früheren Arbeiten signifikant. Der Farbauftrag wurde flächiger, die Farbigkeit kräftig und leuchtend, eine Entwicklung, die in Kokoschkas Gemälde *Die Macht der Musik* von 1920 kulmi-

⁶⁶⁶ Auffällig ist, dass die Bilder aus der Dresdner Gemäldegalerie fehlen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Kokoschka Dresden nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr besuchte, die Postkartensammlung aber sicher vorwiegend aus den Jahren nach seiner Auswanderung nach London bis zu seinem Tod stammt.

⁶⁶⁷ Vgl. hierzu Spielmann 2009.

⁶⁶⁸ Vgl. Kokoschka, *Mein Leben*, S. 185–186.

⁶⁶⁹ Rembrandt, *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn*, um 1635, Öl auf Leinwand, 161 x 131 cm; Marx 2008, S. 149.

⁶⁷⁰ Johannes Vermeer, *Bei der Kupplerin*, 1656, Öl auf Leinwand, 143 x 130 cm; Johannes Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, um 1659, Öl auf Leinwand, 83 x 64,5 cm; Marx 2008, S. 155–156.

⁶⁷¹ Vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 134.

nierte (Abb. 59).⁶⁷² Die Gründe für diese Entwicklung sind vielfältig. Von den persönlichen Lebensumständen des Künstlers, für den nach seiner Verletzung im Ersten Weltkrieg und der vorangegangenen Trennung von Alma Mahler nun eine Periode des künstlerischen und finanziellen Erfolgs und größeren Selbstvertrauens begann, über eine mögliche Beschäftigung mit den Malern des deutschen Expressionismus⁶⁷³ oder der Fauves in Frankreich bis hin zur Auseinandersetzung mit den alten Meistern in der Dresdner Gemäldegalerie spielten verschiedene Faktoren eine Rolle. Dabei dürfte der Beschäftigung mit Vermeer eine hohe Bedeutung zukommen. Die Wirkung von dessen leuchtenden Farben schlägt sich in der neuen Farbigkeit von Kokoschkas Werken nieder, und treffend weist Schmidt darauf hin, dass der Farbklang des Knaben in der *Macht der Musik* mit seiner goldgelben Hose und dem roten Hemd „wie ein Zitat aus Vermeers ‚Kupplerin‘“ aus der Dresdner Galerie anmutet (Abb. 60).⁶⁷⁴ In seiner Autobiographie berichtet Kokoschka selbst, dass ihn die Werke Vermeers in der Dresdner Galerie beeindruckten. In Bezug auf *Die Macht der Musik* schreibt er darin: „Noch nie hatte ich in einem so hell erleuchteten Saal gearbeitet, doch das geistige Licht, von dem ich träumte, und so, wie ich es bei Vermeer erfahren hatte, habe ich in meinem Bild ‚Die Macht der Musik‘ gefunden.“⁶⁷⁵ Auch in mehreren Briefen stellte er die Verbindung zwischen Vermeer und seinem Gemälde her.⁶⁷⁶

Andere Anknüpfungspunkte an Werke in der Dresdner Galerie sind mehr thematischer Natur. In Rubens' Gemälde *Merkur und Argus* (Abb. 61) findet man eine der in *Die Macht der Musik* durchaus ähnliche Figurenkonstellation mit der linken, aktiven Gestalt des Merkur, der auf seiner Flöte spielt, und rechts Argus, auf den

⁶⁷² Winkler/Erling 1995, S. 85–87, Nr. 141.

⁶⁷³ Vgl. hierzu Heinz Spielmann: „Die Maler der ‚Brücke‘ und Oskar Kokoschka“, in: Frodl/Natter 1997, S. 74–84.

⁶⁷⁴ Diether Schmidt: „Dresdner Rot. Oskar Kokoschka 1916 bis 1923 in Dresden und seine Beziehungen zur Dresdner Kunst“, in: *Symposion* 1986, S. 203–219, hier S. 213. Dass der zweite starke Farbklang in Kokoschkas Gemälde, das Grün und Rot der linken Figur, auf das zweite Dresdner Vermeergemälde (*Brieflesendes Mädchen*) zurückgeht, wie Spielmann meint (Spielmann 2009, S. 247), scheint in Anbetracht der zurückgenommenen Farbigkeit dieses Werks dagegen weniger einleuchtend.

⁶⁷⁵ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 186.

⁶⁷⁶ Vgl. z. B. einen Brief von Kokoschka an Alfred Hentzen vom 17. Mai 1965: „Ich war einfach begeistert von dem ‚Dresdner Bild‘, das eine letzte Vorstufe vor der ‚Macht der Musik‘ ist, dessen Leuchtkraft seit Ver Meer [sic] niemand mehr erreichte.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 32.30 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 169.

die Musik einwirkt.⁶⁷⁷ Es liegt nahe anzunehmen, dass dieses Bild für die Konzeption der *Macht der Musik* als Ausgangspunkt diente, auch wenn Kokoschka das Bildthema umkehrte und statt der einschläfernden eine aufrüttelnde Wirkung der Musik ins Bild brachte. Kokoschkas Gemälde *Die Sklavin* von 1921⁶⁷⁸ (Abb. 62) mit der prominent in den Vordergrund gesetzten nackten Frau und der sehr kleinen männlichen Figur im Hintergrund basiert möglicherweise auf einem anderen Rubens-Gemälde, das im Dresdner Zwinger verwahrt wurde. Für die Frauengestalt, die nach vorn aus dem Bild heraus orientiert ist und in ihrer Nacktheit gleichsam dem Betrachter präsentiert wird, könnte Rubens' beim Kapp-Putsch 1920 beschädigte *Bathseba am Brunnen* als Anregung gedient haben (Abb. 63).⁶⁷⁹ Kokoschka steigert die bildbeherrschende Monumentalität der Figur in seinem Gemälde und greift das Motiv des beobachtenden Mannes im Hintergrund auf. Gleichzeitig reduziert er die Darstellung auf zwei Personen, wodurch er eine Fokussierung auf das in seinen frühen Jahren so präsenste Thema des Verhältnisses der Geschlechter erreicht. Er abstrahiert das Grundthema des zugrundeliegenden biblischen Stoffes, den Rubens in erzählendem Charakter schildert, und übersetzt es in die Formensprache seiner kraftvoll farbigen Malweise der frühen zwanziger Jahre. Auch für die 1918 entstandene Lithographie mit dem Titel *Der Traum* (Abb. 64) könnte Kokoschka bereits auf Rubens' Gemälde zurückgegriffen haben.⁶⁸⁰ Die nackte Frauengestalt, die gerade in der Haltung der Beine eine auffallende Ähnlichkeit mit Bathseba aufweist, stellt er hier allerdings in einen anderen Kontext, so wie er oft einzelne Motive überarbeitete und für seine Zwecke anpasste. Ein drittes Gemälde von Rubens in der Dresdner Galerie, *Die Wildschweinjagd* (Abb. 65), bot Kokoschka wahrscheinlich Anregung zu seinem 1918 entstandenen Bild *Die Jagd* (Abb. 66).⁶⁸¹ Auch wenn eine ganz eigene Bildschöpfung entstanden ist, erinnern doch die starke Bewegung der Reiter und Hunde, die Farbigkeit und die Einbettung der Figuren in

⁶⁷⁷ Vgl. Dominique Radrizzani: „Le pouvoir de la musique. Kokoschka entre Rubens et Schönberg“, in: Kat. Ausst. Vevey 2007, S. 13–19, hier S. 15; Spielmann 2009, S. 246–247.

⁶⁷⁸ Winkler/Erling 1995, S. 92, Nr. 153.

⁶⁷⁹ Vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 130, Kat. Nr. 24.

⁶⁸⁰ Winkler/Welz 1975, S. 102, Nr. 86.

⁶⁸¹ Winkler/Erling 1995, S. 79, Nr. 131.

die Landschaft an das Rubensgemälde, das Kokoschka von seinen Besuchen in der Gemäldegalerie kannte.⁶⁸²

Kokoschkas *Mädchen mit Puppe* von 1921/22 (Abb. 67) erinnert in gewisser Weise an Darstellungen von Frauen in Interieurs bei Vermeer.⁶⁸³ Das Mädchen steht an einem Fenster, durch das von links Licht auf die Gestalt fällt und die Farben zum Leuchten bringt. Möglicherweise bezog sich der Künstler hier auf seine Eindrücke von den Werken Vermeers, wobei er Räumlichkeit und narrativen Inhalt zu einer unmittelbaren, direkt auf den Betrachter bezogenen Darstellung reduzierte. Der Bildaufbau durch Farbflächen ist ein typisches Merkmal dieser Periode und beherrscht auch die zahlreichen Ansichten von Dresden, die Kokoschka in dieser Zeit malte. Anders als seine späteren Landschaftsbilder mit ihrer dynamischen Komposition und dem Blick von oben sind die Dresdner Ansichten noch von einem bildparallelen Aufbau geprägt. Meist erscheint vorn das Wasser der Elbe, das Distanz zur Dresdner Neustadt im Hintergrund schafft. Möglicherweise griff Kokoschka bei dieser Art der Darstellung auf Vermeers *Ansicht von Delft* von 1660 im Mauritshuis in Den Haag zurück,⁶⁸⁴ die ihm wahrscheinlich aus Reproduktionen bekannt war. Wie erwähnt besaß Hans Posse eine Monographie über Vermeer, die später in Kokoschkas Besitz überging und in der die Ansicht abgebildet ist.

Bei einem früheren Gemälde der Dresdner Zeit hat sich die neue leuchtende Farbigkeit noch nicht bemerkbar gemacht. In Kokoschkas Bild *Die Freunde* von 1917/18 (Abb. 68) herrscht eine gedämpfte Tonigkeit in bräunlicher Färbung.⁶⁸⁵ Es zeigt eine Gruppe von Menschen, die um einen Tisch herum versammelt sind. Wie Kokoschka Hans Tietze in einem Brief berichtet, nannte er das Bild zunächst *Die Glücksspieler*, was auf eine Verwandtschaft mit holländischen Sittenbildern des 17. Jahrhunderts hinweist.⁶⁸⁶ Auch die Komposition als Halbfigurenbild könnte aus

⁶⁸² Vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 104, Kat. Nr. 10.

⁶⁸³ Winkler/Erling 1995, S. 94, Nr. 157; vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 134, Kat. Nr. 26.

⁶⁸⁴ Vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 142, Kat. Nr. 30.

⁶⁸⁵ Winkler/Erling 1995, S. 78–79, Nr. 130.

⁶⁸⁶ Brief von Kokoschka an Hans Tietze von 1919: „[...] So war im vorigen Jahr das für Sie sehenswerte Bild ‚Die Auswanderer‘, heuer ein Bild ‚Die Glücksspieler‘ [...]. Es sind meine Freunde drauf, Karten spielend. Jeder in seiner Leidenschaft, nackt zum Erschrecken, und alle eingetaucht in eine Farbigkeit höherer Ordnung, die sie zusammenbindet wie das Licht ein Ding und sein Spiegelbild in eine Kategorie erhöht, die etwas vom Realen und etwas vom Spiegelbild hat und dadurch von beiden mehr ...“; zitiert nach Tietze 2007, S. 71–72.

diesem Zusammenhang stammen.⁶⁸⁷ Vermeers Bild *Bei der Kupplerin* könnte für Kokoschka eine Anregung gewesen sein, doch ist in diesem Fall als Inspirationsquelle sicher eine Vielfalt von Bildern zum Thema anzunehmen, die Kokoschka kannte und aus deren Grundmerkmalen er seine persönliche Version entwickelte.

Auch das Vorbild Rembrandts spielte in den Dresdner Jahren eine Rolle. Starke Hell-Dunkel-Kontraste beherrschen zu Beginn eine Zeitlang Kokoschkas graphisches Schaffen, wie insbesondere an seinen Lithographien zum Thema der Passion Christi aus dem Jahr 1916 deutlich wird.⁶⁸⁸ Die Szenen scheinen sich bei Dunkelheit abzuspielen und sind von deutlichen Gegensätzen zwischen hellen und dunklen Partien geprägt. Besonders augenfällig ist dies bei der Darstellung des Abendmahls (Abb. 69), in dem sich die beiden dunklen Rückenfiguren links im Vordergrund von der beleuchteten Figur zur Rechten Christi abheben. Deren helles Profil zeichnet sich wiederum sehr deutlich vor dem dunklen Hintergrund ab. Diese Merkmale finden sich bei Rembrandt in vielen Werken und sind insbesondere mit seinem Gemälde *Die Verschwörung des Claudius Civilis* in Verbindung gebracht worden (Abb. 70),⁶⁸⁹ das Kokoschka wie bereits dargelegt sehr mochte, aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Original gesehen hatte.⁶⁹⁰ Die Verbindung wurde sicher auch aufgrund der kompositionellen Ähnlichkeit hergestellt und es ist anzunehmen, dass der Künstler das Bild aus Reproduktionen kannte. Ein mögliches anderes Vorbild, in dem ebenfalls die Personen zu einem Mahl um den Tisch gruppiert sind, bietet das Bild *Simson, an der Hochzeitstafel das Rätsel aufgebend* (Abb. 71), das sich in der Dresdner Gemäldegalerie befindet und somit Kokoschka auch im Original bekannt gewesen sein dürfte. Wie wir gesehen haben, zählte für ihn bei der Betrachtung und der theoretischen Auseinandersetzung mit Rembrandts Gemälden in seiner Autobiographie nicht so sehr der Licht und Schatten erzeugende Effekt der Beleuchtung, sondern eher ihre atmosphärische Wirkung. In der künstlerischen Verarbeitung hat ihn die optische Wirkung des Lichts in den Bildern Rembrandts wohl doch zu einer Arbeit mit stärkeren Kontrasten von hell und dunkel

⁶⁸⁷ Vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 102, Kat. Nr. 9.

⁶⁸⁸ Winkler/Welz 1975, S. 98–101, Nr. 78–83.

⁶⁸⁹ Vgl. Winkler/Welz 1975, S. 100–101, Nr. 83; Eugen Blume: „Die grafischen Folgen 1916 bis 1923“, in: Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 198–201, hier S. 201.

⁶⁹⁰ Erst im folgenden Jahr sah er es bei seinem Aufenthalt in Stockholm im dortigen Nationalmuseum.

inspiriert. In einem Brief an die Eltern aus Dresden bestätigt Kokoschka seine Auseinandersetzung mit dem holländischen Maler, nachdem seine Mutter in seinen Zeichnungen offenbar das Vorbild Rembrandts erkannt hatte: „Meine Zeichnungen sind gut, oho, da verware [sic] ich mich äußerst verehrte Kunstkritikerin, und nicht vom Rembrandt abgemalt. Da muß ich bitten, ein bisle beeinflusst vielleicht, aber ich hätte nicht gedacht, daß Du das gleich siehst. Hut ab!“⁶⁹¹

1921 stellte Kokoschka seinen Freund Wolfgang Gurlitt in einem *Der Perser* betitelten Porträt dar (Abb. 72).⁶⁹² Es gehört zu den kraftvoll farbigen, leuchtenden Bildern dieser Zeit. Die Idee, sein Modell mit Turban in der Rolle eines Persers darzustellen, geht allerdings möglicherweise auf die Darstellungen von Orientalen bei Rembrandt zurück, auch wenn Kokoschka das Thema formal anders umsetzte. Wie am Beispiel der *Macht der Musik* gezeigt, konnte Kokoschka eine Grundidee oder Personenkonstellation übernehmen und von diesem Ausgangspunkt eine neue, eigene Bildschöpfung entwickeln. In diesem Fall ist ein entsprechendes Vorbild nicht in der Dresdner Gemäldesammlung zu finden, doch hatte Kokoschka möglicherweise das *Brustbild eines Mannes in orientalischem Kostüm* in der Münchner Pinakothek gesehen oder kannte andere Beispiele von Reproduktionen in Büchern.

Bereits früher, in den Wiener Jahren, hatte Kokoschka mit Sicherheit Gemälde von Rembrandt kennen gelernt. Im kunsthistorischen Museum befinden sich drei Selbstbildnisse und weitere Porträts, darunter eines von Rembrandts Sohn Titus. Zwei der Wiener Selbstbildnisse sind in Kokoschkas Postkartensammlung vorhanden. Kokoschka betont selbst, er habe Rembrandt seit seiner Jugend geliebt.⁶⁹³ Leshko weist darauf hin, dass der mit Kokoschka bekannte Kunsthistoriker Hans Tietze 1908 einen Artikel über Rembrandt publiziert hatte und in seiner Bibliothek sicher weitere Literatur über den Künstler besaß, die Kokoschka bei seinen Besuchen einsehen konnte.⁶⁹⁴ Erica Tietze-Conrat erwähnt in ihrem Bericht von der Entstehung des Doppelbildnisses, das Kokoschka von ihr und ihrem Mann malte (Abb. 73), dass die Porträtsitzungen in der Bibliothek des Kunsthistorikerpaares

⁶⁹¹ Kokoschka an die Eltern in einem undatierten Brief aus Dresden (vermutlich Juli 1922); ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 21.1; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II, S. 48–49.

⁶⁹² Winkler/Erling 1995, S. 91–92, Nr. 152.

⁶⁹³ Vgl. Oskar Kokoschka: „Rembrandt. Rede in der Westerkerk, Amsterdam“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 111.

⁶⁹⁴ Leshko 1977, S. 114. Tietze publizierte 1923 zudem ein Heft über Rembrandts *Judenbraut*.

stattfanden.⁶⁹⁵ Rembrandt, der spätestens seit den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch einen Anstieg der Museumsankäufe, Ausstellungen und Publikationen auch in Deutschland einem breiteren Publikum zugänglich gemacht worden war,⁶⁹⁶ galt damals als einer der wichtigsten Porträtisten der Kunstgeschichte, dessen intensives Eindringen in das Wesen seiner Modelle auf Kokoschka durchaus vorbildhaft gewirkt haben dürfte.⁶⁹⁷ 1908 war die erweiterte Ausgabe der reich bebilderten Monographie über Rembrandt von Adolf Rosenberg erschienen.⁶⁹⁸ Leshko behauptet, dass Kokoschkas Doppelbildnis des Ehepaars Tietze von Rembrandts Gemälde *Die jüdische Braut* (Abb. 74) aus dem Rijksmuseum in Amsterdam angeregt sei, insbesondere in der starken psychologischen Verbindung der beiden Dargestellten.⁶⁹⁹ Die Grundidee geht sicher auf die Tradition des Doppelbildnisses von Eheleuten zurück, wird bei Kokoschka jedoch in individueller Weise behandelt. Die Bedeutung der Hände hebt er auf eine neue Ebene, wie auch in seinen anderen Porträts dieser Jahre die Hände für die psychologische Charakterisierung der Dargestellten eine wesentliche Rolle spielen. Mehr als bei Rembrandt werden die beiden Ehepartner trotz der gemeinsamen Darstellung als eigenständige Personen aufgefasst. Ihre innere Verbindung wird nicht durch eine Umarmung verdeutlicht, sondern durch die gestikulierenden Hände. Hans und Erica Tietze scheinen miteinander zu sprechen, möglicherweise über ihr gemeinsames Fach, die Kunstgeschichte. Kokoschka hebt so die Verbundenheit der beiden auf eine intellektuelle Ebene.

Deutlicher ist die Anlehnung an Rembrandts *jüdische Braut* in Kokoschkas *Selbstporträt mit Alma Mahler* von 1912/13 (Abb. 75).⁷⁰⁰ Hier sind die halbfigurig dargestellten Partner wie in Rembrandts Darstellung in ihrer Haltung einander

⁶⁹⁵ Erica Tietze-Conrat: „Ein Porträt und nachher“, in: Hodin 1963, S. 70–73, hier S. 70.

⁶⁹⁶ Vgl. Scallen 2004, S. 129–179; Stückelberger 1996, S. 29–66.

⁶⁹⁷ Simmel spricht in zwei 1914 erschienenen Aufsätzen über Rembrandt davon, dass in dessen Porträts alter Menschen „ein Maximum gelebten Lebens zur Überschau gelangt“; Simmel 1953, S. 15; vgl. auch Simmel 1916, S. 9. Rembrandts Bildnisse zeigten immer das Wesen des ganzen Menschen, nicht nur einen Aspekt oder einen Moment von ihm. Details der Physiognomie und ihre exakte Wiedergabe seien zweitrangig, es gehe nicht um Einzelmerkmale oder einzelne benennbare Charakteristika, sondern vielmehr um das Erfassen des Individuums als Gesamtheit mit seiner gelebten Geschichte; vgl. Simmel 1953, S. 13–25, 34–47, 60–62; Simmel 1916, S. 35–37, 100–103.

⁶⁹⁸ Adolf Rosenberg: *Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen*, Stuttgart 31908.

⁶⁹⁹ Vgl. Leshko 1977, S. 110–118.

⁷⁰⁰ Winkler/Erling 1995, S. 51–52, Nr. 89.

zugewandt, ohne jedoch in Blickkontakt zu stehen. Während die Figuren bei Rembrandt in sich versunken wirken, richten sich hier ihre Blicke aus dem Bild heraus zum Betrachter. Beide Gemälde sind durch die auffällige Berührung der Hände geprägt, die die innere Verbindung der beiden Menschen zum Ausdruck bringt. Als weiterer Vergleich kann auch Rubens' *Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube* (Abb. 76) in München herangezogen werden, ein Paarbildnis, in dem die beiden Personen durch die ineinandergelegten Hände miteinander verbunden sind, den Blick jedoch auf den Betrachter gerichtet haben. Beide Werke waren Kokoschka wahrscheinlich aus Reproduktionen bekannt, das Rubensbild hatte er in der Münchner Pinakothek möglicherweise selbst gesehen. Mit seinem Gemälde stellte er sich in die Tradition der genannten Doppelbildnisse, kam dabei aber zu einem individuellen Ergebnis, das nicht auf einem einzelnen Vorbild beruht, sondern Merkmale aus verschiedenen Beispielen aus der europäischen Kunst verarbeitet und zu einer neuen Lösung verbindet.⁷⁰¹ Einige Jahre später – nach der Trennung von Alma Mahler und den Erlebnissen des Ersten Weltkriegs lebte Kokoschka bereits in Dresden – ließ er sich eine lebensgroße Puppe anfertigen, die Alma Mahler darstellen sollte.⁷⁰² In der ausführlichen Korrespondenz zwischen dem Künstler und der Puppenmacherin Hermine Moos riet er dieser, sich bei der Ausführung der Puppe an Gemälden von Rubens zu orientieren.⁷⁰³ Kokoschkas Ölskizze *Stehender weiblicher Akt, Alma Mahler* (Abb. 77),⁷⁰⁴ die er zur Verdeutlichung einem seiner Briefe beigelegt hatte, zeigt in der Modellierung ihrer üppigen weiblichen Formen selbst die Anlehnung an Rubens' Frauendarstellungen.

Leshko sieht ein weiteres Vorbild von Rembrandt in Kokoschkas Porträt Auguste Forels von 1910 (Abb. 78).⁷⁰⁵ Rembrandts Gemälde *Homer im Mauritshuis* in Den

⁷⁰¹ Vgl. zur Tradition der Maler-Selbstbildnisse mit ihren Ehefrauen Sigrid Metken: „Tristan und Isolde. Alma Mahlers Doppelrolle als Geliebte und Puppe“, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1992, S. 11–20, hier S. 11–12.

⁷⁰² Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 1992, S. 15–16.

⁷⁰³ Vgl. Brief von Kokoschka an Hermine Moos vom 22. Juli 1918: „[...] auf meiner Zeichnung habe ich die mir wichtigen Flächen, entstehenden Gruben, Falten etwas schematisch angedeutet [...]. Nehmen Sie da eines der Rubensbilder von seiner Frau [...] zum Vorbild“. Der Brief ist publiziert in: Kat. Ausst. Frankfurt 1992, S. 92. In einem späteren Brief vom 10. Dezember 1918 verweist Kokoschka erneut auf Rubens als Vorbild für die Modellierung der Brüste: „[...] Das vollkommene Modell sind die der Helene Fourment in dem kleinen Rubensbüchel [...]“. Kat. Ausst. Frankfurt 1992, S. 98.

⁷⁰⁴ Winkler/Erling 1995, S. 79–80, Nr. 132.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 22–23, Nr. 40.

Haag (Abb. 79) zeigt wie das Forel-Bildnis den Dargestellten als Halbfigur in Dreiviertelansicht, der vordere Arm rahmt die Darstellung. Die intensive Psychologisierung des Gesichts wird durch die expressive Darstellung der vorderen Hand unterstützt. In beiden Bildern werden Gesicht, Schulter und Hände besonders beleuchtet, während ansonsten die Umrise der Figur mit dem Hintergrund verschmelzen. Leshko meint auch eine physiognomische Ähnlichkeit der Darstellungen wahrzunehmen.⁷⁰⁶ Es ist jedoch zweifelhaft, ob Kokoschka das Bild während der Arbeit am Porträt so genau vor Augen hatte, dass es seine Darstellung des lebenden Modells vor ihm beeinflusst haben sollte. Sicher kann man davon ausgehen, dass die eindringlichen Porträts Rembrandts Kokoschka beeindruckt und für die Entwicklung seiner eigenen Porträtauffassung eine Rolle gespielt haben. In diesem Sinne ist auch sein Ausspruch zu verstehen, mit seinem Porträt des *Marabut von Temacine* (Abb. 57) sei ihm etwas „Rembrandtähnliches“ gelungen. Die Porträtkunst Rembrandts faszinierte ihn, er versuchte in seinen eigenen Bildnissen dessen eindringlicher psychologischer Charakterisierung der Modelle nahe zu kommen und sich damit in gewisser Weise als Nachfolger Rembrandts zu positionieren. Eine konkrete Anlehnung des Forel-Porträts an Rembrandts *Homer* ist jedoch unwahrscheinlich, auch wenn eine gewisse Ähnlichkeit nicht von der Hand zu weisen ist.

Die frühen Fächer von Kokoschka – sowohl die im Auftrag der Wiener Werkstätte angefertigten als auch diejenigen für Alma Mahler – zeigen vielfältige Motivübernahmen von unterschiedlichsten Vorbildern, die Kokoschka in den Entstehungsjahren von etwa 1909 bis 1915 gesehen haben muss. Wie Leshko darlegt, fand Kokoschka einige davon in den Illustrationen des 1912 erschienenen Almanachs des Blauen Reiters.⁷⁰⁷ Von anderen lassen sich die Quellen weniger eindeutig benennen, die Ähnlichkeiten zeugen jedoch von Kokoschkas Kenntnis bestimmter Werke der Kunstgeschichte.⁷⁰⁸ Bei einem der 1909 entstandenen Fächer (Abb. 80) weist die Figur des Bacchus im linken Bildfeld eine auffallende Übereinstimmung in der Haltung mit Rubens' *Bacchus* in der Eremitage auf (Abb. 81).⁷⁰⁹ Der leicht schräg gezeigte nackte Oberkörper mit dem in die Hüfte gestemmen rechten Arm

⁷⁰⁶ Leshko 1977, S. 119–121.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 237–242; Jaroslav Leshko: „Kokoschka and the Blue Rider Movement. Defining a Tradition of the New“, in: Frodl/Natter 1997, S. 24–34, hier S. 27–29.

⁷⁰⁸ Vgl. Kapitel III.1, S. 166–167.

⁷⁰⁹ Vgl. Kat. Ausst. Wien (Belvedere) 2008, S. 171.

und dem mit der Linken erhobenen Kelch nimmt spiegelbildlich die Pose des barocken Vorbildes auf.

Ein sehr viel späteres Beispiel zeigt möglicherweise erneut eine motivische Anregung durch Rubens, in diesem Fall durch eine Ölskizze im Königlichen Museum der schönen Künste in Brüssel mit dem Titel *Amors Ritt* (Abb. 82), die den Amorknaben auf einem Delphin reitend darstellt. In einer Widmung für Laurentia Leon zeichnete Kokoschka sich selbst auf einem Delphin reitend, mit dem Kommentar: „For my Lolla with Love[.] OK in Hamburg during the flood“ (Abb. 83).⁷¹⁰ Diese Bemerkung bezieht sich auf die schwere Sturmflut in Hamburg, deren Zeuge Kokoschka im Frühjahr 1962 wurde. Das Motiv der auf einem Delphin reitenden Gestalt, der er seine eigenen Gesichtszüge verlieh und sie so in einen neuen inhaltlichen Kontext übertrug, war ihm wahrscheinlich aus der genannten Rubensskizze bekannt, die er bei verschiedenen Besuchen in Brüssel gesehen haben könnte.

Die Dresdner Jahre – eine Periode intensiver Auseinandersetzung

Die Malerei der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts beeindruckte Kokoschka zunächst vor allem während der Jahre, die er in Dresden lebte. Die Beschäftigung mit Rembrandt und Rubens, von denen ihm auch zuvor Werke bekannt waren, fand eine neue Intensität, die Begegnung mit Vermeer war für ihn ein wichtiges Erlebnis. Bestimmte Themen, denen er in der Dresdner Gemäldegalerie begegnete, regten ihn zu eigenen Bildschöpfungen an. Die neue Leuchtkraft seiner Werke der Dresdner Jahre ist zumindest teilweise auf die Auseinandersetzung mit den Werken der drei Maler zurückzuführen.⁷¹¹ Dabei schätzte er an den sehr unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten und an ihrem Werk jeweils verschiedene Aspekte. Bei Rembrandt vor allem die menschliche Einfühlung, bei Rubens die barocke Bewegung und Sinnenfreude, bei Vermeer die lichtdurchflutete

⁷¹⁰ Widmungszeichnung in der Publikation Edgar Horstmann: *Oskar Kokoschka in Hamburg*, Hamburg 1965; Privatbesitz.

⁷¹¹ Die flächige Farbgestaltung der Werke dieser Jahre legt zudem Kokoschkas Kenntnis nicht nur des deutschen Expressionismus, sondern auch des Fauvismus in Frankreich nahe. Auch wenn im vorliegenden Zusammenhang auf diese Faktoren nicht weiter eingegangen werden kann, ist die Vermischung von Anregungen der alten Meister mit zeitgenössischen Kunstentwicklungen erneut ein Zeugnis von Kokoschkas Freiheit im Umgang mit Impulsen aus den unterschiedlichsten Richtungen.

Ruhe. Die künstlerische Tradition gewann in dieser Umgebung für ihn eine gestärkte Bedeutung. Sein Dresdner Schüler Friedrich Karl Gotsch erwähnt in seinen Erinnerungen, wie sehr Kokoschka gerade auch im Unterricht die Bedeutung der Tradition der alten Meister betonte: „Seine damals atemberaubende Modernität ging einher mit der Verpflichtung zur Tradition der alten Meister, ja, als Lehrer betonte er das Letztere bisweilen mehr als sein Avantgardistentum.“⁷¹² Diese Haltung zur Kunsttradition sollte Kokoschkas Kunstverständnis nachhaltig prägen, insbesondere in späteren Jahren, wie aus den Ausführungen zu seinen kunsttheoretischen Texten deutlich wurde. An seinen Äußerungen über Rembrandt werden die grundlegenden Kriterien deutlich, die für Kokoschka wahre Kunst ausmachten und die er in den Werken der alten Meister fand, während sie ihm in der Kunst seiner Zeitgenossen verlorengegangen zu sein schienen. Dass ein Kunstwerk auf menschlichem Erleben beziehungsweise dem intensiven Studium des Lebens und der Wirklichkeit basieren müsse und dieses in eine künstlerische Gestalt umsetze, blieb stets für ihn das Hauptanliegen der Kunst, ob er sich mit Rembrandt, Altdorfer, Michelangelo oder anderen alten Meistern befasste. Dies war für ihn der Kern der europäischen Kunsttradition, der auch für sein eigenes Schaffen die Grundvoraussetzung bildete und den alle „gegenstandslose Kunst“ seiner Auffassung nach verriet.

3. Kokoschkas Blick auf Chardin

Ein Name, der in Kokoschkas persönlichem Olymp der großen Maler der europäischen Kunstgeschichte etwas überraschen mag, ist der von Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Im Jahr 1966 äußerte Kokoschka in einem Interview: „I love Chardin very much, he was the last bourgeois painter. In the sense of Dutch familiarity. He was painting for a new class of human beings, for town people with their isolated inner life, people who after a hard life of earning and scratching pennies together suddenly wanted to become human. That was the bourgeoisie of the XVII. and XVIII. century. And their last painter of genius was Chardin.“⁷¹³ Kokoschka stellt hier den

⁷¹² Friedrich Karl Gotsch: „Kokoschka als Lehrer“, in: Hodin 1963, S. 95–105, hier S. 95.

⁷¹³ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud von 1966; Entretiens, ZBZ, Nachl. Oida K E 2004: 1. Entretien, 2. Fassung. In einer anderen, von Milhaud überarbeiteten, französischen Version des

Bezug zur holländischen Malerei her, der in der Kunstkritik im Zusammenhang mit den Werken Chardins stets hervorgehoben wurde.⁷¹⁴ Die Konnotation des „bürgerlichen“ verband Kokoschka auch mit Vermeer, den er ebenso als Maler der bürgerlichen Welt schätzte. Wie dieser zeigte Chardin in seinen stillen Bildern Angehörige des Bürgertums in ihrer Umgebung bei alltäglichen Verrichtungen. Kokoschka besaß in seiner Postkartensammlung beispielsweise Reproduktionen der *jungen Lehrerin* aus der Londoner National Gallery und der *Morgentoilette* aus dem Nationalmuseum in Stockholm, beides einfache Szenen von ruhiger Zeitlosigkeit, geprägt von einer verständnisvollen Einfühlsamkeit für die dargestellten Personen. Chardin befand die kleinen Begebenheiten des bürgerlichen Alltags der Darstellung wert und verlieh ihnen trotz der genrehaften Themen und einfachen Protagonisten eine eigene Würde. Kokoschka empfand seine Darstellungen des bürgerlichen Lebens als menschlich, für ihn eines der wichtigsten Kriterien seiner persönlichen Anerkennung.

Zudem dürfte ihn in ähnlicher Weise wie bei Vermeer die Farbgestaltung und Leuchtkraft der Malerei Chardins fasziniert haben. Auf einer Postkarte mit einer Reproduktion nach Chardins Gemälde *Der Rochen* von 1728 aus dem Louvre (Abb. 84) schreibt Kokoschka 1961 seinem Neffen: „[...] hier ist ein Bild eines der größten Stillebenmaler, ich glaube im kunsthistorischen Museum giebt [sic] es auch ein oder mehr Werke von ihm. Wunderbare Qualität der Farbe.“⁷¹⁵ Chardin war für ihn auch in seiner Eigenschaft als einer der herausragenden Vertreter der europäischen Stillebenmalerei von Bedeutung. Dass diese Gattung in Kokoschkas Werk eine wichtige Stelle einnimmt, mag nicht zuletzt seiner Bewunderung für die Werke dieses Künstlers zu verdanken sein. In der Stillebenmalerei finden sich in seinem Œuvre auch die direktesten Anklänge an Chardin. Wenn man Jaroslaw Leshko glaubt, so begann Kokoschkas Auseinandersetzung mit diesem Maler bereits in ganz frühen Jahren. Leshko bringt eines von Kokoschkas frühen Stilleben, das

Interviews, die ebenfalls in der ZBZ aufbewahrt wird, heißt es: „J'aime Chardin, parce que c'est le dernier peintre bourgeois, dans le sens hollandais du terme, si je puis dire. Il peint pour les citadins, pour les dernier bourgeois des villes à posséder encore une vie intérieure, avant le grand cataclysme industriel. Il révèle la nostalgie de l'âme. Comme les Grecs, il met en image la naissance d'une nouvelle conscience. Notre époque, dans l'ensemble et partout, est en perte de sensibilité.“

⁷¹⁴ Vgl. z. B. die Zusammenstellung von Äußerungen über Chardin in Kat. Ausst. Paris 1979, S. 79–95, sowie in Rosenberg/Temperini 1999, S. 168–178.

⁷¹⁵ Kokoschka an Roman Kokoschka am 24. Februar 1961; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 23.1.

*Stilleben mit Katze, Fisch und Kaninchen*⁷¹⁶ mit Chardin in Verbindung. Während es in der Malweise zu Kokoschkas anderen Bildern dieser Zeit mit ihrer changierenden Farbstruktur passt, seien in der Motivwahl Anklänge an die Stillebenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts zu finden. Als „primary source“ für Kokoschkas Bild bezeichnet Leshko Chardins *Rochen* im Louvre. Parallelen sieht er in der Zusammenstellung von einem Fisch, einer Katze und einem Krug sowie deren Anordnung um ein zentrales Objekt, wobei diese aufgrund der facettierten Struktur und der gänzlich verschiedenen Komposition von Kokoschkas Bild schwerlich mit Chardin vergleichbar ist. Das hängende tote Kaninchen kommt tatsächlich in zahlreichen anderen Stilleben Chardins vor. Laut Leshko könnte Kokoschka von einer Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts in Berlin im Jahr 1910 inspiriert worden sein.⁷¹⁷

Ein Bericht von Ragnar Hoppe und Gregor Paulsson, die Kokoschka bei seinem Aufenthalt in Stockholm 1917 kennenlernte, legt nahe, dass dieser schon damals die Werke Chardins im Stockholmer Nationalmuseum schätzte. Sie berichten von seinem „Interesse [...] für die brillanten Beispiele der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Vielleicht war es wirklich nur Chardin, der ihn tief beeindruckte.“⁷¹⁸ Wahrscheinlich handelte es sich dabei insbesondere um die Szene der *Morgentollette*, von der Kokoschka später eine Postkarte besaß.

Aus späteren Jahren hat sich in Kokoschkas schriftlichem Nachlass eine Reihe von Postkarten mit Motiven Chardins erhalten, die er an seine Familie verschickte.⁷¹⁹ Wenn er in Paris war, suchte er im Louvre die Bilder Chardins auf. In dem bereits zitierten Interview von 1966 berichtete er voller Begeisterung von seinem Besuch dort: „Not this time, but last time, we were on the top, where they only got the heating machinery and there I discovered about 20 or 30 most wonderful Chardin

⁷¹⁶ Bei Winkler/Erling als *Stilleben mit Katze, Hammel und Fisch* bezeichnet, von 1911/12, im Zweiten Weltkrieg verbrannt; Winkler/Erling 1995, S. 44–45, Kat. Nr. 76.

⁷¹⁷ Leshko 1977, S. 321–322. Die Ausstellung fand vom 26. Januar bis 6. März 1910 in der Königlichen Akademie der Künste statt und präsentierte unter anderem eine Reihe von Stilleben Chardins, darunter allerdings nicht den *Rochen*. Vgl. *Ausstellung von Werken französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts*, Kat. Ausst., Berlin, Königliche Akademie der Künste, 1910, Nr. 51, 55, 300, 306, 307, 309, 310, 312.

⁷¹⁸ Ragnar Hoppe / Gregor Paulsson: „Kokoschka in Schweden“, in: Hodin 1963, S. 86–94, hier S. 88.

⁷¹⁹ Z. B. am 19. August 1951 an seinen Bruder Bohuslav Kokoschka eine Karte mit Chardins *The Lesson (Die junge Lehrerin)* aus der National Gallery in London; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

[...].⁷²⁰ *Der Rochen* scheint ihm besonders am Herzen gelegen zu haben. Sowohl 1961 als auch 1965 schickte er der Familie seines Bruders aus Paris eine Postkarte mit diesem Gemälde,⁷²¹ das für ein Stilleben Kokoschkas aus den späten Jahren anregend gewirkt haben mag. Die Darstellung einer lebendigen Katze in seinem 1965 gemalten *Stilleben mit Katze* (Abb. 85) könnte durchaus unter dem Eindruck von Chardins Gemälde erfolgt sein. Statt sich an einem echten Tier zu orientieren, verwendete Kokoschka dazu eine japanische Tigerkatze aus Pappmaché, die in seinem Atelier stand.⁷²² Unter seinem Pinsel gewann sie jedoch eine Lebendigkeit, die an Chardins Werk erinnert. Bei der Betrachtung von Kokoschkas erwähnter Lithographie *Action Painter* von 1959 kommt einem ein weiteres Werk Chardins im Louvre in den Sinn.⁷²³ Die Figur des Affen in der Rolle des Malers war ein im 18. Jahrhundert beliebtes Thema, das auch Chardin verarbeitete. Während Kokoschkas Affendarstellung, wie bereits dargelegt wurde, auf eine Porzellanfigur im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe zurückgeht, könnte er bei der Zeichnung seiner Lithographie zusätzlich auch Chardins Gemälde im Hinterkopf gehabt haben.

4. Kokoschka und der österreichische Barock

Der Barock ist die Epoche, mit der Kokoschka sich in seinem künstlerischen Selbstverständnis am meisten identifizierte. Als Grundlage für diese Einstellung führt er in seiner Autobiographie eine Anekdote aus seiner Jugend an, in der ihn bereits die „große Barockmalerei in manchen Wiener Kirchen“ geprägt habe. „[...] als ich noch Chorsänger war, mutierte meine Stimme mitten im Solo einer Mozartmesse, und, das majestätische Kuppelfresko des Maulbertsch vor Augen, war ich ohnmächtig geworden. Bumm!“⁷²⁴ Edith Hoffmann gegenüber sprach er in den vierziger Jahren von der Bedeutung des spezifisch österreichischen barocken Erbes für seine

⁷²⁰ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud von 1966; Entretiens, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 1. Entretien, 1. Fassung.

⁷²¹ Kokoschka an Roman Kokoschka am 24. Februar 1961; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 23.1; Kokoschka an Bohuslav Kokoschka am 16. Dezember 1965; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

⁷²² Vgl. Wegner 1965.

⁷²³ Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le singe peintre*, um 1739–40, Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm, Musée du Louvre, Paris; vgl. Wingler/Welz 1975, S. 168–169, Nr. 212.

⁷²⁴ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 46.

künstlerische Entwicklung: „It was the Baroque inheritance I took over, unconsciously still. Just as it offered itself to my dazzled eyes as a boy singing in choir in the Austrian cathedrals, I saw the wall-paintings of Gran, the Kremser Schmidt, and of the outspoken extremist amongst them, Maulpertsch. I especially loved the last artist's work because of the fascination of Maulpertsch's super-cubist disposition of space and volume. His emotions woke in me something of a conscious grasp of the problems of the art of painting.“⁷²⁵

Auch in der Literatur über Kokoschka wird sein Werk immer wieder mit der barocken Malerei in Verbindung gebracht.⁷²⁶ Krapf-Weiler hat in ihrem 1987 erschienenen Aufsatz das Verhältnis des Künstlers zum österreichischen Barock ausführlich untersucht.⁷²⁷ Er selbst fühlte sich als Österreicher als ein Kind der barocken Kultur, die er insbesondere im österreichischen Vielvölkerstaat verkörpert sah. Als seine „Väter im Österreichischen Commonwealth“ bezeichnete er sowohl Maler des 19. Jahrhunderts wie „[Anton] Romako, Dieffenbach [gemeint ist wahrscheinlich Karl Wilhelm Dieffenbach], [Ferdinand Georg] Waldmüller“, als auch die Barockmaler Kremser Schmidt und den „göttliche[n] Maulpertsch von denen ich alles abguckte was ich kann.“⁷²⁸ Er schrieb mehrere Aufsätze über die Barockkultur in Österreich und Böhmen, die in dieser Epoche künstlerisch eine Einheit bildeten. Er bewertete diese Zeit als Blüte der österreichischen Kultur, auf die er sich auch in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder berief, wenn es um Kunst und Kultur in Österreich ging. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass er in seinen beiden Aufsätzen *Böhmisches Barock* von 1938 und *Das Wesen der österreichischen Kultur* von 1945 ganz ähnliche Gedanken formulierte, wenn auch unter verändertem Blickwinkel, bedingt durch die gravierenden politischen Veränderungen in den dazwischen liegenden Jahren. Während er in den dreißiger Jahren vor allem die kulturelle Vielfalt in Böhmen als einen wesentlichen Faktor für die künstlerische Fruchtbarkeit dieser Epoche betonte, ging es ihm in der Nachkriegszeit in erster Linie um das identitätsstiftende Potential der Rückbesinnung auf den öster-

⁷²⁵ Hoffmann 1947, S. 33.

⁷²⁶ Vgl. u. a. Hodin 1968; Wolfgang Georg Fischer: „Das Oskar Kokoschka Alphabet. Von Alma bis Zeitzeuge“, in: Kat. Ausst. Bielefeld 1994, S. 140; Spielmann 2003, S. 254–257, 261–265, 352.

⁷²⁷ Krapf-Weiler 1987.

⁷²⁸ Kokoschka an Fritz Novotny in einem Brief vom 9. August 1948; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 34.34 (Fotokopie nach Manuskript).

reichischen Barock. Im Jahr 1960 schrieb Kokoschka erneut über die österreichische Barockkultur, nun in einem Vorwort zu einer Publikation über das Werk Franz Anton Maulbertschs.

Kokoschkas Sicht auf den Barock anhand seiner Schriften

Kokoschka hielt den Barock für eine typisch nordalpine Erscheinung und ließ seine italienischen Anfänge gänzlich außer Acht. Ihm zufolge konnte er nur hier entstehen, in einem kulturellen Boden, der sich grundlegend vom durch die Renaissance geprägten Italien unterschied. Hier habe der Barock seinen Ausgang genommen und sich über ganz Europa ausgebreitet.⁷²⁹ Für Kokoschka war der Barock die „letzte selbständige Äußerung des Kulturwillens der Donauländer“.⁷³⁰ Auch an anderer Stelle bezeichnet er die „Kunst des Donaukulturkreises“ als „ein Kunstreich eigener Gesetze“, das sich von anderen europäischen Kulturlandschaften durch seine Lebenshaltung und seine künstlerische Eigenart abhebe.⁷³¹ Krapf-Weiler weist darauf hin, dass Kokoschka sich mit dieser Meinung in eine Tradition einreihet, die von der Wiener Kunsthistorikerschule seiner Jugend ihren Ausgang nahm: die Aufwertung des Barocks als Wurzel der österreichischen Kunst war um die Jahrhundertwende sehr verbreitet. Gleichzeitig bemühte sich die Wiener Kunstgeschichtsschreibung darum, den österreichischen Barock als eigenständige künstlerische Leistung – unabhängig vom französischen oder italienischen Barock – zu würdigen.⁷³² Auch Kokoschka machte diese Unterscheidung zwischen dem italienischen Barock und dem österreichischen, den er als unkonventioneller, expressiver empfand und der ihm insofern als Identifikationspunkt für seine eigene Kunst besonders geeignet erscheinen musste. Über seine Wahrnehmung der Werke Maulbertschs bemerkt er: „First becoming conscious of the near-ugliness of reality compared with the illusionist’s magic colour, born in the master’s unbound imagina-

⁷²⁹ Vgl. Oskar Kokoschka: „Das Wesen der österreichischen Kultur“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 122–132, hier S. 130.

⁷³⁰ Ebd., S. 127.

⁷³¹ Kokoschka in einem Brief an Gerhard Pusch vom 26. Juni 1946; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 44 (Typoskript).

⁷³² Vgl. Krapf-Weiler 1987, S. 204–207. Diese Art der lokalpatriotisch gefärbten Sicht auf die Kunstgeschichte, die bereits im 19. Jahrhundert gepflegt wurde und insbesondere die Debatte um die Entstehung der Renaissance und die wechselweise Zuschreibung der Vorreiterrolle an Italien, Deutschland, Frankreich bzw. die Niederlande prägte, fand einen Höhepunkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts; vgl. Haskell 1995, S. 458–472, 493–496.

tion, I soon became aware of and was caught by the Austrian artist's indocility to the classicist Italian conventions of harmony."⁷³³

In Kokoschkas Konzept vom Barock spielt der Bezug zu religiösen Entwicklungen der Epoche eine wesentliche Rolle. Die barocke Kunst in Österreich war für ihn mit der katholischen Religion eng verbunden, Christentum und Kunsttradition befruchteten sich wechselseitig.⁷³⁴ In Böhmen konstatierte er zudem einen weltanschaulichen Wandel zugunsten eines ausgeprägten Humanismus, den er dem Einfluss des Comenius zuschrieb, obwohl dieser aus seiner Heimat vertrieben worden war.⁷³⁵ Kokoschka unterstellte dem Katholizismus dieser Zeit eine besondere Volksnähe, er sah die barocken Kirchen und Klöster statt als Bastionen eines starren Dogmatismus als Stätten für das Volk. „Durch den Einfluss dieser neuen ‚Weltanschauung‘, die sich in der Barockkunst zeigte [...], kehrte der Katholizismus, zum erstenmal nach tausend Jahren irriger Entwicklung unter der Herrschaft italienischer Prälaten, zu seiner ursprünglichen Mission einer Volksreligion zurück.“ Trotz gewalttätiger ‚Rückbekehrung‘ zum katholischen Glauben im Zuge der Gegenreformation habe sich das Volk einen freien Geist bewahrt, und die Kirchen wurden „zu unabhängigen Kulturzentren für das Volk. [...] die Barockkirche [wurde] zu einer Einrichtung, wo die Phantasie, vermenschlicht durch die sinnliche Auffassung des Geistigen, dank dem Gedanken des neuen Katholizismus den Humanismus aufnahm.“⁷³⁶

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Barockkultur lag für Kokoschka in ihrer Internationalität. Er vertrat die These, dass die barocke Formensprache sich sehr schnell über nationale Grenzen hinweg und bis in andere Kontinente ausgebreitet habe, weil darin „ein allgemein menschlicher Ausdruck, Expressionismus wenn man so will“, zur Geltung komme. Entgegen der Kunstgeschichtsschreibung, die den grenzübergreifenden Stil des 14. Jahrhunderts als „internationale Gotik“ bezeichnet, sah Kokoschka im Barock die erste „internationale Kunst“.⁷³⁷ Die Bewertung des Barock als expressionistisch scheint für Kokoschkas Auffassung grundlegend

⁷³³ Hoffmann 1947, S. 33.

⁷³⁴ Vgl. Oskar Kokoschka: „Das Wesen der österreichischen Kultur“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 122–132, hier S. 127.

⁷³⁵ Vgl. Oskar Kokoschka: „Böhmisches Barock“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 113–121, hier S. 117–118.

⁷³⁶ Ebd., S. 118.

⁷³⁷ Ebd., S. 115.

gewesen zu sein. Hodin schreibt in seiner auf Gesprächen mit dem Künstler basierenden Kokoschka-Monographie über dessen künstlerischen Bezug zum Barock: „Und gerade diese expressionistische Verzerrung schlägt eine Brücke zum barocken Stil in Kokoschkas späterem Werk. Im tiefsten Grunde war das Barock dynamisch, emotionell, ja gewalttätig (*ecclesia militans* und *ecclesia triumphans*) und insofern ‚expressionistisch‘, wie auch die Kunst der Romanik ‚expressionistisch‘ genannt werden kann.“⁷³⁸ Die kulturelle Durchmischung in der Barockzeit war Kokoschka zufolge von besonderer Fruchtbarkeit und ermöglichte besondere künstlerische Leistungen. Gleichzeitig interpretierte er den Katholizismus als verbindendes Element für die Handwerker und Künstler unterschiedlicher Herkunft, die in der Barockkirche an der Verwirklichung eines gemeinschaftlich erschaffenen Kunstwerks arbeiteten.⁷³⁹

Was den formalen Aspekt angeht, so wies Kokoschka insbesondere auf die ausgeprägte Tiefenräumlichkeit und auf die Bedeutung von Licht und Farbe in der Barockmalerei hin. Die österreichische Barockkunst sei auf optische Sensation ausgelegt. Die Malerei spiele mit Licht und Schatten, Architekturformen werden aufgebrochen, überbetont, vervielfältigt, und dennoch handele es sich nicht um eine leere Dekorkunst. Während in der italienischen Renaissancearchitektur alles auf das mechanische und ästhetische Funktionieren der Architekturelemente, auf tektonische Logik und Funktionalität der Räume ausgelegt sei, ordnete der Künstler dem nordalpinen Barock ein spirituelles Moment zu, eine neue geistige Dimension, an der die „persönlichen seelischen Zustände des Kultteilnehmers beteiligt“ seien.⁷⁴⁰ Die österreichische Barockkunst war für Kokoschka eine primär kultbezogene, religiöse Kunst. In der Barockkirche gehe es in erster Linie darum, auf den Gläubigen durch die Bauformen und die Malerei emotional einzuwirken. Die religiöse Vision der Ewigkeit werde sinnfällig gemacht durch den Raum, der durch

⁷³⁸ Hodin 1968, S. 210.

⁷³⁹ Kokoschka bringt diese künstlerische Energie und neue Menschlichkeit in der barocken Kirche mit der „Wiederbelebung des Gedankens der Mutterschaft“, dem „Aufstieg der Himmelskönigin“ in Verbindung (Oskar Kokoschka: „Böhmisches Barock“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 113–121, hier S. 119). Vgl. hierzu Régine Bonnefoit: „Von der Magna Mater zur schwarzen Madonna – Kokoschkas Mutter-Mythos im Spiegel seiner Sammlung / De la Magna Mater à la Madone noire – Kokoschka et le mythe de la mère à la lumière de sa collection“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 145–165, hier S. 147.

⁷⁴⁰ Oskar Kokoschka: „Das Wesen der österreichischen Kultur“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 122–132, hier S. 128.

die Illusionsmalerei in der Kuppel grenzenlos erscheine. „Die Zentralidee des Opfers in der katholischen Messe, die Wandlung auf dem Altar, wird aus einem theologischen Glaubenssatz hier, erst hier, zum persönlichen Erlebnis.“⁷⁴¹ Besonders wichtig war für Kokoschka der Aspekt des bewegten Raumes. Insbesondere in Absetzung gegen zeitgenössische Maler wies er immer wieder auf die Räumlichkeit seiner eigenen Malerei hin und bezog sich dabei nicht selten auf das barocke Erbe, dem er sich als Österreicher verpflichtet fühlte. Dabei ging es ihm nicht um eine perspektivisch konstruierte, sondern um eine frei konzipierte, flexible Räumlichkeit, die den beweglichen Blick des Künstlers wiedergeben sollte. In einem Text über sein dreiteiliges Deckengemälde *Prometheus-Saga* schrieb er, dass er sich in der Raumkonzeption dieses Gemäldes bewusst am Barock orientiert habe. So habe er die „in der Barockzeit entdeckte vierte Dimension der Bewegung“ eingeführt, „die dem Beschauer erlaubt, die Malerei gewissermaßen in der Zeit zu lesen, in der Abfolge der geschilderten Begebenheiten von Anbeginn zu Ende.“⁷⁴² Darin sah er sich als Gegenpart zur Abstraktion und zur reduzierten „Zweidimensionalität als ästhetische[r] Hauptregel“, die seit den Fauves vorherrsche.⁷⁴³

Franz Anton Maulbertsch

Seinen Text über Franz Anton Maulbertsch beginnt Kokoschka mit der Anekdote seines erwähnten Jugenderlebnisses in der Wiener Piaristenkirche, von dem er in seiner Autobiographie berichtet.⁷⁴⁴ Die Wucht dieses Erlebnisses interpretiert er derart, dass ihm „das Luminöse seines [Maulbertschs] malerischen Stils zum bestürzenden Seherlebnis“ geworden sei und er „diesem Erlebnis eine Blickrichtung verdanke“, die für seine „künstlerische Überzeugung vom Primat des Geistigen

⁷⁴¹ Ebd., S. 129.

⁷⁴² Oskar Kokoschka: „Die Prometheus-Saga“, 1952, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 313–320, hier S. 316.

⁷⁴³ Ebd. Schon Worringer hatte in seiner Schrift *Abstraktion und Einfühlung* den Verzicht auf Räumlichkeit als einen wesentlichen Aspekt des Abstraktionsdranges benannt. Dabei werde das Objekt in die Fläche gedrängt, um dadurch dem Menschen leichter fassbar zu erscheinen (vgl. Worringer 2007, S. 87–89). In einem Brief an Hans Maria Wingler vom 6. Dezember 1950 distanzierte sich Kokoschka ausdrücklich von der Malerei der Fauves: „Der fundamentale Unterschied zu der Auffassung bei den ‚Fauves‘ scheint mir doch gerade darin zu liegen, daß Matisse und sein Kreis die zweidimensionale Fläche bevorzugen, nachdem sie in ihren Anfängen den Spuren der Impressionisten gefolgt waren. Ich konnte aber nie anders denken als räumlich.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka, Zuw. 2000, Teilnachl. H. M. Wingler.

⁷⁴⁴ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 46.

in der bildenden Kunst zeitlebens bestimmend blieb.“⁷⁴⁵ Er stellt es so dar, als sei die Orientierung am österreichischen Barock schon früh aufgrund eines prägenden Erlebnisses zu einer Grundkoordinate seiner Kunstauffassung geworden. Wesentlich dabei ist die „geistige“ Qualität von Licht und Farbe in der Malerei, also ihre über die Abbildhaftigkeit hinausgehende Bedeutung.⁷⁴⁶ Das Fresko in der Piaristenkirche (Abb. 86) liebte er besonders und empfahl es 1960 seiner Freundin Alice Rosenlew ausdrücklich zur Besichtigung: „Das große Fresko des größten Barockmalers MAULBERTSCH, den ich noch über Tiepolo stelle, ist in der Piaristenkirche in der Josefstadt, die alte Kirche erhielt eine schwere Bombe, das Kuppelfresko ist wieder restauriert worden.“⁷⁴⁷

Ansonsten schweift er in seinem Text über Maulbertsch wie so oft sehr schnell vom eigentlichen Thema ab zu einer Gegenüberstellung der Barockkultur mit seiner eigenen Zeit. Maulbertsch sieht er als Verkörperung eines dynamischen, vom Volk geprägten Weltbildes im Barock, im Gegensatz zum modernen, von ihm stets als mechanistisch bezeichneten Weltbild. Die bürgerliche Gesellschaft habe seit dem 19. Jahrhundert ein rationales Verhältnis zur Kunst entwickelt. Man erziehe zur Kunst, man lese und bilde sich, doch Kokoschka zufolge konnte daraus keine organische Volkskunst entstehen, sondern lediglich ein historisierender, seelenloser Stil ohne Phantasie und Sinngehalt.⁷⁴⁸

Kokoschka verehrte Maulbertsch und empfahl seinem Schüler Georg Eisler das genaue Studium seines Werkes.⁷⁴⁹ Auch für sich selbst schätzte er seine Bedeutung hoch ein, wie Hodin berichtet: „Was ihm Maulbertsch gab, werde er nie ermes- sen können. Er sei ein Riese. Ihm bedeute er mehr als el Greco. Weil Greco ein Manierist sei. Es gibt keinen Weg über ihn hinaus. Maulbertsch aber sei ursprüng-

⁷⁴⁵ Oskar Kokoschka: „Franz Anton Maulbertsch“, 1960, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 133–140, hier S. 133–134.

⁷⁴⁶ Gleichzeitig distanziert sich Kokoschka mit der Formulierung vom „Geistigen in der bildenden Kunst“ von Kandinskys nahezu gleichlautendem, jedoch anders verstandenen Titel seiner 1911 erschienen Schrift *Über das Geistige in der Kunst*. Vgl. Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 13. Laut Krapf-Weiler bediente sich Kokoschka der Barockkunst als Hilfsmittel zur Positionierung seines eigenen Werkes zwischen Neuer Sachlichkeit und Abstraktion (vgl. Krapf-Weiler 1987, S. 195).

⁷⁴⁷ Brief von Kokoschka an Alice Rosenlew vom 18. Dezember 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 26.6; Abschrift in Nachl. O. Kokoschka 46 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 111–112.

⁷⁴⁸ Vgl. Oskar Kokoschka: „Franz Anton Maulbertsch“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 135–136.

⁷⁴⁹ Vgl. Georg Eisler: „Von Kokoschka lernen“, in: Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 40–45, hier S. 42.

lich und mit der Volkskultur verbunden.“⁷⁵⁰ Vor allem beeindruckte ihn die Luminosität seiner Malerei, in der Maulbertsch die für das Weltbild des Menschen so wesentliche „Erfahrung des Lichtes“ sichtbar mache.⁷⁵¹ In der heutigen Kunst fehle das „individuelle[...] Erlebnis des Lichtgefühls zur Anschauung des Geistigen, der Projektion des Menschen in Raum und Zeit“.⁷⁵² Für sein eigenes Schaffen war diese Luminosität der Malerei Maulbertschs von besonderer Bedeutung. Insbesondere in seinem Deckengemälde *Prometheus-Saga* von 1950 (Abb. 87–89), mit dem er sich bewusst in die Tradition der großen Deckenmalerei der europäischen Kunstgeschichte einreihen wollte, kommt dies zum Tragen. Krapf-Weiler analysiert dieses Werk in Hinblick auf seine Verwandtschaft mit Maulbertschs Deckenfresko in der Piaristenkirche.⁷⁵³ Dabei betont sie die diagonal verlaufende Lichtbahn in beiden Werken sowie die dynamische Bewegung, die die Bilder beherrsche. Auch die intensive Farbigkeit, die starke Untersicht und der Blick in den Himmel erinnern deutlich an Deckenfresken Maulbertschs. Andere Arbeiten Kokoschkas wie zum Beispiel der Vorhangentwurf für das Wiener Burgtheater von 1960 mit einer Apotheose Ferdinand Raimunds (Abb. 90) weisen ebenfalls auf die Orientierung des Künstlers an barocken Deckenmalereien hin, in denen er das Thema der Apotheose in besonders packender Weise umgesetzt fand.⁷⁵⁴

Hinweise aus dem Nachlass

In Kokoschkas Postkartensammlung zeugt eine Reihe von Postkarten von seinem Interesse an der Kunst des Barock. Zahlreiche Karten zeigen Architektur, Plastik, Altäre oder Deckenmalerei aus Rokokokirchen, darunter befinden sich auch zwei Umschläge mit Werken des bayerischen Bildhauers Ignaz Günther. Die Fondation Oskar Kokoschka besitzt zudem einen Umschlag mit zehn schwarzweißen Reproduktionen nach Gemälden Maulbertschs aus dem Mährischen Museum in Brünn. In Kokoschkas Nachlassbibliothek sind zahlreiche Bücher zur barocken Kunst vorhanden, sowohl Überblickswerke als auch drei Monographien über Maulbertsch sowie die Publikation zu einer Ausstellung über Joseph Anton Feuchtmayer von

⁷⁵⁰ Hodin 1968, S. 45.

⁷⁵¹ Vgl. Oskar Kokoschka: „Franz Anton Maulbertsch“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 134.

⁷⁵² Vgl. ebd., S. 138.

⁷⁵³ Vgl. Krapf-Weiler 1987, S. 204. Vgl. auch Spielmann 2003, S. 382.

⁷⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. Berlin 1998, S. 72; Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 94, Nr. 138.

1951. Feuchtmayer, der Mitte des 18. Jahrhunderts Altäre, Skulpturen und Stuckdekorationen für die Rokokokirche Birnau am Bodensee schuf, gehörte zu den Künstlern, die Kokoschka sehr schätzte. Auf dem Umschlag des Ausstellungsheftes notierte er den Kommentar „Rokoko Birnau!“⁷⁵⁵ Möglicherweise hatte er die Ausstellung, die von Juli bis September 1951 in Überlingen gezeigt wurde, Ende August oder Anfang September gesehen, als er durch Süddeutschland und Österreich reiste.⁷⁵⁶ Mit Sicherheit besichtigte er die Kirche in Birnau im Jahr 1953. In Oldas Agenda des Jahres 1953 sind auf dem Weg nach Salzburg Besichtigungen der Klosterkirchen Birnau, Schussenried, Steinhausen und Ottobeuren vermerkt.⁷⁵⁷ Es ist möglich, dass er die Publikation erst zu diesem Zeitpunkt erwarb.

Einige Jahre später, im Sommer 1958, besuchte Kokoschka im bayerischen Nationalmuseum in München eine Ausstellung über das Rokoko,⁷⁵⁸ von der er ebenfalls einen Katalog mitbrachte. Offenbar hatten ihn die Exponate erneut in seiner Bewunderung für den schöpferischen Reichtum der barocken Epoche bestärkt, die er in einem handschriftlichen Kommentar im Katalog in erklärender Weise der Gegenwart gegenüberstellt: „nicht bloß brauchte die Oberschicht die Phantasie im Luxus, die Handwerker freute es neu zu erfinden in jedem Gegenstand sonst hätten sie sich ja lieber wiederholt um sich die Arbeit zu ersparen. Oberschicht und Volk besaßen Geistesbildung. Heute gilt [sic] die Monotonie als Erleichterung, Resultat daß die Leistung schäbig und der Arbeiter unzufrieden ist weil ihn das Leben nicht genug mehr interessiert.“⁷⁵⁹ Auf der Durchreise von Salzburg nach Lübeck hatten die Kokoschkas zwei Tage in München halt gemacht, von wo Kokoschka seiner Schwester Berta auf einer Postkarte berichtet, dass er „beide Tage im Museum natürlich“ verbracht habe.⁷⁶⁰ Motiv dieser Postkarte sowie von vier weiteren, die Kokoschka seiner Schwester in den folgenden Wochen sandte, sind Puttenfiguren von verschiedenen Bildhauern der Künstlerfamilie Feuchtmayer, unter anderem

⁷⁵⁵ *Joseph Anton Feuchtmayer*, Kat. Ausst., Überlingen, Städtische Sammlungen, 1951.

⁷⁵⁶ Vgl. die Einträge in Oldas Agenda des Jahres 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁷⁵⁷ Vgl. die Einträge in Oldas Agenda vom 16. und 17. Juli 1953; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁷⁵⁸ Vgl. die Einträge in Oldas Agenda vom 23. und 24. August 1958; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁷⁵⁹ *The Age of Rococo. Art and Culture of the Eighteenth Century*, Kat. Ausst., München, Bayerisches Nationalmuseum, 1958; Bestand der ZBZ, Nachl. Olda K E 2006.

⁷⁶⁰ Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 24. August 1958; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10.

aus der Klosterkirche Birnau.⁷⁶¹ Spielmann weist darauf hin, dass Kokoschka in mehreren Jahren auf der Rückfahrt von seiner Salzburger Sommerakademie barocke Kirchen in Süddeutschland besuchte. So entstanden ihm zufolge 1954 oder 1955 zwei Zeichnungen nach einer Figur der heiligen Scholastica von Johann Michael Feuchtmayer in der Klosterkirche Zwiefalten.⁷⁶² In Oldas Agenden sind jedoch nur die Besichtigungen im Sommer 1953 belegt.

Matthias Braun

In seinem Aufsatz zum böhmischen Barock widmet Kokoschka einige Abschnitte dem Bildhauer Matthias Braun, in dem er die von ihm so viel beschworene, durch die kulturelle Durchmischung in Böhmen bedingte künstlerische Vitalität exemplarisch verkörpert sah. Braun habe Österreich verlassen, „um der seelischen Beschränktheit des österreichischen Dorfes zu entgehen“,⁷⁶³ und habe im kulturell blühenden Böhmen Arbeiten für unzählige Kirchen geschaffen, unterstützt durch das Mäzenat des Reichsgrafen Anton Sporck, einem liberalen, kosmopolitischen Adligen tschechischer Abstammung. Unter Brauns Werken erwähnt Kokoschka das Hospiz in Kuks, in dem Braun sich „künstlerisch so richtig ausleben“ konnte und christlich-allegorische Figuren für die Freitreppen der Schloss- und Hospiz-Anlage schuf.⁷⁶⁴ In Kokoschkas Postkartensammlung zeugen zwei Mappen mit den Skulpturen Brauns in Kuks von seinem Interesse an dieser Anlage. Da er selbst nach dem Zweiten Weltkrieg (außer einem Aufenthalt nach dem Tod seines Schwagers im Herbst 1946) nicht mehr in die Tschechoslowakei reiste, ließ er sich diese Karten möglicherweise von seiner Frau Olda von einer ihrer Reisen dorthin mitbringen. Aus seiner Prager Zeit, in der der Aufsatz zum böhmischen Barock entstand, waren ihm die Figuren im Original vertraut. Obwohl die Anlage verfallen und die Figuren beschädigt seien, so schreibt er, seien doch die „steinernen Visionen eines der bedeutendsten künstlerischen Schöpfers [sic] des barocken Böhmens“ wahrnehmbar. Diese bewertet er als Zeugnisse dafür, „wie solidarisch dank dem Barock

⁷⁶¹ Weitere Postkarten von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 30. August, 3., 9. und 14. September 1958; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10.

⁷⁶² Vgl. Spielmann 1986, S. 88–89, Kat. Nr. 30.

⁷⁶³ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 117.

⁷⁶⁴ Vgl. ebd., S. 120–121.

die geistige Welt Europas gewesen ist, Entfernungen, Zeiten und Nationalitäten überbrückend.“⁷⁶⁵

Darüber hinaus waren Kokoschka weitere Figuren von Matthias Braun von seinem Prag-Aufenthalt vertraut. Noch 1950 spricht er in einem Brief an seine in Prag lebende Schwester von den Kunstschatzen der Stadt: „Schau Dir die Architektur Prags an, lebe Dich hinein, auch die Skulptur am Dom von Peter Parler, und Mathias [sic] Braun auf der Brücke und in Kuks bei Prag, mein besonderer Liebling!“⁷⁶⁶ Auf Brauns Skulptur der heiligen Luitgard von Tongern auf der Karlsbrücke von 1710 (Abb. 91), die eine Christusvision der Heiligen zum Thema hat, griff Kokoschka für einen Plakatentwurf von 1945 zurück.⁷⁶⁷ In Brauns Darstellung löst Christus die Hand vom Kreuz, um sich der Heiligen zuzuwenden und ihr die Hand auf die Schulter zu legen. Kokoschkas Plakat zeigt einen gekreuzigten Christus, der sich vom Kreuz herabbeugt, um die hungernden Kinder von seinem Blut trinken zu lassen (Abb. 92).⁷⁶⁸ Das Blatt, das nach Ende des Zweiten Weltkriegs entstand, ließ Kokoschka zunächst in London verbreiten und verschickte es dann in alle Welt, um damit auf das Elend der Kinder in Europa aufmerksam zu machen. Er machte sich das zentrale Motiv der barocken Skulptur zu eigen und stellte es in einen zeitgenössischen Zusammenhang. Es war sicher das Thema der Barmherzigkeit, zu der er in seiner Lithographie aufrief, das ihn dazu veranlasste, ein Werk christlichen Inhalts abzuwandeln. Die Barmherzigkeit als zentrales Anliegen des Christentums wird in der Gestalt des Gekreuzigten besonders anschaulich.

Die Bedeutung des Barock für Kokoschka

Schon früh beeindruckte Kokoschka die Malerei Maulbertschs, wenn man seiner Darstellung des Jugenderlebnisses in der Piaristenkirche Glauben schenkt. Eine Auseinandersetzung mit dessen Œuvre in seinem künstlerischen Schaffen machte sich allerdings erst später bemerkbar. Spielmann weist auf barocke Elemente in Kokoschkas Landschaftsbildern der zwanziger Jahre hin. Der dynamische Pinsel-

⁷⁶⁵ Ebd., S. 121.

⁷⁶⁶ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 19. Februar 1950; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.4.

⁷⁶⁷ Vgl. hierzu Almut Krapf-Weiler: „Ich sah ein, wie wichtig ein Museum für den Einsamen sein kann...“ – Oskar Kokoschka als Kunsthistoriker“, in: Frodl/Natter 1997, S. 112–120, hier S. 118.

⁷⁶⁸ Wingler/Welz 1975, S. 152, Kat. Nr. 180.

strich und eine leuchtende, lichtdurchflutete Farbigkeit kennzeichnen beispielsweise die während seines London-Aufenthaltes von 1926 entstandene Themse-landschaft (Abb. 93), von der Spielmann schreibt, dass sie „die Tradition des Barock gegenwärtig“ mache. „So pathetisch, Stadt und Fluß als eine geschlossene Welt im Kosmos begreifend, hatte Kokoschka noch keine Stadt gemalt. Der Himmel ist farbig wie auf einem barocken Fresko, reflektiert vom Wasser der Themse. Dynamisch wird der Bildraum wie im Barock durch Diagonalen bewegt und bis in eine unendlich scheinende Tiefe geführt. Der Verkehr auf der Uferstraße und auf dem Fluß steigert die Vehemenz des Eindrucks. Wie auf Architekturdarstellungen des 17./18. Jahrhunderts scheint die Stadtlandschaft in die Weite gezogen. Das Oval von Themse und Straße hat den Obelisken, ‚Cleopatra’s Needle‘, und den Schornstein des Kraftwerks als Brennpunkte einer riesigen, in ihrer Ausdehnung nicht präzise begrenzten Ellipse.“⁷⁶⁹ In ähnlicher Weise charakterisiert er die während Kokoschkas Nordafrikareisen entstandenen Gemälde *Exodus* (Abb. 30) und *Die Pyramiden von Gizeh*.⁷⁷⁰ Kokoschka selbst hatte seine Arbeit an *Exodus* mit barocker Malerei in Verbindung gebracht, als er Anna Kallin berichtete: „mein Bild ist fertig. So gut wie eine Rubensskizze. Mit einem richtigen Strich wie Fragonard.“⁷⁷¹ Zu Beginn der fünfziger Jahre stellte er sich mit seinem Deckengemälde für Antoine Graf Seilern eine für den Barock typische Aufgabe, in der er sich bewusst an der Malerei großer Barockmaler wie Maulbertsch oder Tiepolo orientierte. Die ausgeprägte Luminosität und Farbintensität seiner Malerei sowie die räumliche Bildauffassung zeugen von seiner Auseinandersetzung mit barocker Deckenmalerei.

Kokoschka fühlte sich der barocken Kultur seines Heimatlandes in besonderer Weise verbunden. Dies gilt für sein gesamtes Leben, ist jedoch verstärkt in den Jahren des Exils und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg spürbar.⁷⁷² In dieser Zeit entstanden seine Aufsätze zum Barock, in denen er diese Epoche zu einer Art Goldenem Zeitalter verklärte. Seine Sichtweise der Barockzeit, wie er sie in seinen Schriften entwickelte, lässt sich mit der Formulierung Krapf-Weilers als Vorstellung

⁷⁶⁹ Spielmann 2003, S. 254–255.

⁷⁷⁰ Vgl. ebd., S. 261, 265.

⁷⁷¹ Kokoschka an Anna Kallin am 29. Februar 1928; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 42 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II, S. 191.

⁷⁷² Vgl. Krapf-Weiler 1987, S. 197.

einer „Kultur des übernationalen Humanismus“ zusammenfassen.⁷⁷³ Mit der Idealisierung des österreichischen Barock, der von Persönlichkeiten wie Maulbertsch verkörpert wurde, konstruierte sich Kokoschka insbesondere in der Zeit des Exils eine eigene künstlerische Identität.⁷⁷⁴ Beim Wiederaufbau nach den Zerstörungen des Krieges propagierte er die Rückbesinnung auf die Blüte der österreichischen Kultur und wandte sich auch in seinem eigenen Werk stärker den vergangenen Blütezeiten der europäischen Kunst zu. Seine Identifikation mit dem österreichischen Barock hatte nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine nationale Komponente. Dies mag einem Gefühl der Entwurzelung und der mangelnden Anerkennung für sein künstlerisches Werk in seinem Exilland Großbritannien geschuldet sein. In seinen Äußerungen nach Kriegsende brach Kokoschka eine Lanze für die darniederliegende österreichische Kultur. Dabei ging es ihm nicht nur um den Barock, sondern auch um die Kunst eines Michael Pacher, die Kunst der Donauschule, also um die Identität einer Kulturlandschaft, der er sich zugehörig fühlte und die er in der Nachkriegssituation als bedroht ansah. In einem Brief, in dem es zunächst um Publikationen über Altdorfer und Pacher geht, schreibt er: „Es ist der Unterschied der Lebenshaltung und Kultur des Donaukreises, der sich in einer absolut originellen Formanschauung ausspricht, die im österreichischen Barok [sic] kulminiert. Selbst diese letzte Phase ist von der gebildeten Welt noch nicht richtig gewürdigt worden, obwohl diese uns erlaubte in die Tiefe der geschichtlichen Strasse der Donaukultur zu sehen, von woher der Stoff, als Einstellung des österreichischen Menschen zur Welt der Erscheinung und zum Sinne der Gesellschaft in die Neuzeit einströmt. [...] Ich möchte so weit gehen und behaupten dass von einer rechtzeitigen Publikation über den österreichischen Barok [sic] zum Teil es abhängen kann, ob der Mensch der Donaukultur heute noch von den Grossmächten sein Daseinsrecht zugebilligt bekommen wird, oder ob er es verliert im Verlaufe der politischen Entscheidungen die in unserer Zeit getroffen werden. Ueber die Fachgrenzen hinaus wird eine solche Publikation geradezu zur nationalen Pflicht.“⁷⁷⁵

⁷⁷³ Ebd., S. 195.

⁷⁷⁴ Vgl. ebd., S. 200–201.

⁷⁷⁵ Vgl. den Brief von Kokoschka an Gerhard Pusch vom Gallus Verlag, Wien, vom 26. Juni 1946; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 44 (Typoskript).

5. Die Bilder Pieter Bruegels in Wien

Das Kunsthistorische Museum in Wien besitzt eine beeindruckende Sammlung von Gemälden Pieter Bruegels des Älteren, die Kokoschka sicher schon früh besichtigte und die in sein Bildgedächtnis eingingen. Eines seiner Werke zeigt deutlich die Auseinandersetzung mit Bruegel. Das Bild *Wien, Blick vom Wilhelminenberg* (Abb. 94) schuf Kokoschka während seines Aufenthaltes in Wien zu Beginn der dreißiger Jahre. In einer Mappe mit Reproduktionen nach Gemälden Kokoschkas, die 1948 erschien, wird der Künstler mit den Worten zitiert: „Die Idee verdanke ich einem Bild von Breughel mit spielenden Kindern, das das Wiener kunsthistorische Museum besitzt, die vollständigste Sammlung von Meisterwerken Breughels.“⁷⁷⁶ Dies ist eine der wenigen Äußerungen, in denen Kokoschka sich selbst zu einem konkreten Vorbild bekennt. Bruegel gehörte zu den Künstlern, die er so schätzte, dass ein Vergleich mit ihnen ihn nicht in Rage brachte: „Breughel, ja den lasse ich mir gefallen, auch den Maulpertsch, der jetzt sogar in U.S.A. ein Begriff wurde [...]“, schreibt er 1957 an Edith Hoffmann.⁷⁷⁷ Das Bild zeigt ähnlich wie Bruegels Gemälde (Abb. 95) spielende Kinder, die Kokoschka vor die Kulisse einer Stadtansicht von Wien setzt. Links stellt er das Schloss Wilhelminenberg dar, dessen Architektur den Blick des Betrachters in die Tiefe führt. Spielmann nennt das Gemälde Kokoschkas „erstes politisches Programmbild“. Die Stadtansicht diene nur als Hintergrund für eine politische Aussage, einen Aufruf an die Gesellschaft zur Unterstützung der Kinder, die in dem zum Kinderheim umfunktionierten Schlossgebäude untergebracht waren. Im Sinne seiner Hinwendung zu Bruegel, dessen Bilder meist eine über das unmittelbar Dargestellte hinausgehende Bedeutung haben, wollte Kokoschka in seinem Gemälde eine bestimmte Botschaft vermitteln. Auch eine allegorische Bedeutung verbirgt sich laut Spielmann darin: „Kennzeichnenderweise wollte [Kokoschka] das Bild zunächst ‚Die fünf Sinne‘ nennen, also allegorisch verstanden wissen; jedes der Spiele vertrete eine andere Wahrnehmungsform – Berühren, Sehen, Hören, Riechen, Schmecken. Das Anfassen der Kinder im Kreis, das Blindenkuhspielen, das Schreien des vorn liegenden Mädchens, das Kind, das eine Beere pflückt, und das versunken den Duft einatmende am linken Bildrand

⁷⁷⁶ Oskar Kokoschka. *Landschaften*, Zürich 1948, s.p.

⁷⁷⁷ Brief von Kokoschka an Edith Hoffmann vom 7. November 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuw. 2000; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 75.

veranschaulichen Kokoschkas Idee, ohne einem vordergründigen Symbolismus das Wort zu reden.“⁷⁷⁸ Die Interpretation als Allegorie der fünf Sinne ist im Werk Kokoschkas insofern plausibel, als er – den Lehren des Comenius folgend – der sinnlichen Wahrnehmung des Kindes großen Wert beimaß. Die Darstellung der Kinder, die im Spiel ihre fünf Sinne entwickeln, setzt demnach die Bedeutung der Schulung der fünf Sinne in Kokoschkas Ansichten zur Kindererziehung bildlich um.

Kokoschkas Postkartensammlung enthält über 30 Karten mit Gemälden Pieter Bruegels, darunter allein elf aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum. Die *Kinderspiele* sind dabei ebenso vertreten wie der *Turmbau von Babel*. Weidinger und Strobl vermuten, dass dieses Bild Kokoschka in seinen frühen Lithographien zu seiner Dichtung *Die träumenden Knaben* inspiriert habe.⁷⁷⁹ Weitere Postkarten mit Gemälden Bruegels verschickte der Künstler selbst von seinen Reisen.⁷⁸⁰ Leshko zieht einen Vergleich von einem frühen Selbstporträt Kokoschkas aus dem Jahr 1913 zu Bruegels Zeichnung *Maler und Käufer* (Abb. 96). Kokoschka stellt sich in diesem Bild beim Malen dar und scheint mit dem Pinsel den linken Bildrand zu berühren (Abb. 97). Dieses Motiv könnte in der Tat von Bruegels Zeichnung angeregt sein, die sich in der Grafischen Sammlung der Albertina in Wien befindet und dem Maler bekannt gewesen sein dürfte.⁷⁸¹

Ein späteres Werk Kokoschkas zeugt ebenfalls von seiner Kenntnis der Werke Bruegels. Das Landschaftsbild, das er im April/Mai 1955 von der Stadt Linz malte (Abb. 98), zeigt vor dem Ausblick in die weite Ebene einen Hang, an dem mehrere

⁷⁷⁸ Spielmann 2003, S. 296–297. Vgl. zu diesem Bild auch Kat. Ausst. Wien 1986, S. 19; Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 138.

⁷⁷⁹ Weidinger/Strobl 2008, S. 92–93: in der Lithographie *Die ferne Insel* könnte der Bildaufbau mit einer vorderen, nah an den Bildrand gerückten Ebene vor einer zweiten, ferner gelegenen, sowie das Motiv der Segelschiffe von der Kenntnis des *Turmbaus zu Babel* herrühren.

⁷⁸⁰ Eine Postkarte mit Bruegels *Sturz des Ikarus*, Königliches Museum der Schönen Künste, Brüssel, o.D. [von Olda auf den 7. März 1936 datiert] an Anna Kallin; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 43 (Typoskript); eine Postkarte mit Bruegels *Anbetung der Könige* aus dem Kunsthistorischen Museum Wien am 17. August 1950 an Antoine Graf Seilern; ZBZ, Ms. Briefe: Kokoschka, Oskar; eine Postkarte mit dem Gemälde *Daedalus und Ikarus* (es handelt sich um die Version eines anonymen Malers nach Bruegels *Sturz des Ikarus*, die sich im Museum van Buuren in Brüssel befindet; auf der Postkarte als Werk Bruegels bezeichnet) am 1. April 1954 an Berta Patočka-Kokoschka; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1.

⁷⁸¹ Leshko 1977, S. 188–189: „Kokoschka, in depicting himself as a serious, tight-lipped artist at work, also echoes both in pose and in the psychological interpretation of the face, Pieter Bruegel's famous drawing, *The Painter and the Connoisseur* of c. 1565, in which the artist also holds the brush in an upraised gesture and touches the edge of the composition.“

Personen landwirtschaftliche Arbeiten ausführen.⁷⁸² Vorn am Bildrand gräbt ein Bauer in einem Feld, links ist ein Pferdepflug zu sehen, in der rechten unteren Ecke ein Rind und eine Gestalt, die vor einem Feuer steht. Solche Szenen sind aus Bruegels Gemälden geläufig, der in mehreren Fällen vor dem Ausblick in die Landschaft landwirtschaftliche Szenen einfügt. So ist in seinem *Sturz des Ikarus* in den Königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel ein Bauer mit einem Pferdepflug dargestellt (Abb. 99). Zwei Bilder aus dem Wiener kunsthistorischen Museum, *Der düstere Tag* (Abb. 100) und *Die Heimkehr der Herde*, zeigen die landwirtschaftlichen Arbeiten der entsprechenden Jahreszeiten im Vordergrund, während sich dahinter der Blick in eine weite Landschaft öffnet. Seine *Flusslandschaft mit Sämann*, die sich heute im Timken Museum of Art in San Diego befindet, ist ein weiteres Beispiel für diese Vorgehensweise, der Landschaft durch eine Vordergrundebene einen Rahmen zu geben. Kokoschka malte sein Linzer Bild im Freien außerhalb der Stadt und konzipierte es nicht im Atelier. Aus einem Brief an seine Schwester Berta geht jedoch hervor, dass ihm die Komposition der Landschaft einiges Kopfzerbrechen bereitete, da er die Aussicht als langweilig empfand: „So was fades habe ich noch nie gesehen, aber ich werde was draus machen.“⁷⁸³ In diesem Brief beschreibt der Künstler detailliert den Bildaufbau, unter anderem „links und rechts im Vordergrund Hügel mit dünnen Bäumen, die das Bild einrahmen.“⁷⁸⁴ Es entsteht der Eindruck, als habe er diese Hügel gezielt ersonnen, um dem Bildaufbau seiner Landschaft die nötige Ausgewogenheit zu verleihen. Schließlich musste er für die andernfalls zu langweilige Ansicht „eine Lösung finden.“ Ob er von seinem Standort tatsächlich Bauern bei der Arbeit sehen konnte, geht aus den Briefen, die er während des Aufenthalts in Linz schrieb, nicht hervor.

⁷⁸² Zur Entstehung dieses Gemäldes vgl. Georg Wacha: „Oskar Kokoschka in Linz. Eine Dokumentation“, in: Kat. Ausst. Linz 2008, S. 141–162, hier S. 149–156; Elisabeth Nowak-Thaller: „Linzer Landschaft‘ – Porträt und Vision einer Stadt“, in: Kat. Ausst. Linz 2008, S. 177–181.

⁷⁸³ Brief von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 21. April 1955; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.5; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 47–48.

⁷⁸⁴ „Die Ansicht ist so fad, daß ich am ersten Tag ordentlich verzweifelt war. Weil ich mir aber sagte ich fahre nicht 18 Stunden mit der Bahn umsonst nach Villeneuve zurück, so werde ich halt eine Lösung finden. Ein Starrschädel ist auch zu etwas gut. Tief unten, parallel zum Bildrand ist die Donau, darüber lange, weite grüne Wiesen, links die fast amerikanischen Industrieanlagen, aber weit im Hintergrund, im Mittelpunkt, auch miniaturhaft nur zu sehen die Stadt, rechts weit hinten die Hafenanlagen.“ Brief von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 21. April 1955; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.5; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 47–48. Am selben Tag schrieb er auch seiner Frau Olda einen Brief, in dem er die Komposition des Bildes mit einer Skizze veranschaulichte; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

Es ist aber sicher nicht abwegig zu vermuten, dass er der Realität vor seinen Augen zugunsten der Bildstruktur etwas nachhalf und sich dabei an Bildern in seinem Kopf orientierte. An Olda schreibt er im Zusammenhang mit dem Linzer Landschaftsbild: „Langsam kriegt die Malerei ein Gesicht, es muß sich nur immer etwas Gesehenes wieder einstellen und mit etwas Ausgedachtem [...] ohne sichtbare Naht verbinden, so daß es eine farbige Form gewinnt.“⁷⁸⁵ Die Werke Bruegels waren ihm vertraut: die Wiener Gemälde kannte er von seinen Besuchen im Kunsthistorischen Museum, vom *Sturz des Ikarus* hatte er selbst bereits Postkarten verschickt,⁷⁸⁶ und die *Landschaft mit Sämann* könnte ihm aus Reproduktionen geläufig gewesen sein. In diesen fand er Kompositionsmuster vorgeprägt, die ihm als Lösung seiner Probleme bei der Bearbeitung der Linzer Landschaft geeignet schienen.

Schriftliche Äußerungen Kokoschkas über die Kunst Pieter Bruegels sind nicht bekannt. Hodin berichtet von einem Gespräch mit dem Künstler, in dem dieser seine Wertschätzung für Bruegel zum Ausdruck brachte: „Kokoschka hat die ‚tolle Grete‘, vor allem aber die Meerlandschaft Breughels in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien sehr bewundert. Er sagte mir einmal über Breughels Bild: ‚Da sind einige Dschunken im Sturm gemalt – höllisch. Das hätte nur noch Hiroshige so sehen können. Es ist eine Skizze bloß, aber eine Hitzigkeit wie Rubens, eine Tüchtigkeit und Heftigkeit, eine Herzkraft wie Rembrandt ist darin. Und es ist Gegenwart, wie das Letzte, was Renoir gemalt hat, als er schon gelähmt war.‘“⁷⁸⁷ Die Zusammenstellung der Vergleiche zeigt, mit welchen unterschiedlichen Künstlern sich Kokoschka beschäftigte und dass er problemlos verschiedene Positionen miteinander in Bezug setzen konnte. Inwieweit die Bilder Bruegels ihn bei seinem Schaffen angeregt haben, ist eine andere Frage. Hodin fühlt sich beispielsweise von dem Rachen des Seeungeheuers in Kokoschkas Gemälde *Loreley* von 1941 (Abb. 101) an Bruegels Bild *Dulle Griet* im Antwerpener Museum Mayer van den Bergh erinnert (Abb. 102), bemerkt jedoch gleich, dass „solche Rachen“ nicht nur bei Bruegel und Bosch, sondern in den Höllendarstellungen des gesamten Mittelalters zahlreich vorkommen. In einem weiteren Gemälde der

⁷⁸⁵ Brief von Kokoschka an Olda Kokoschka vom 25. April 1955; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁷⁸⁶ Vgl. die erwähnten Postkarten an Anna Kallin und erst im Jahr zuvor an seine Schwester; s. Anm. 780.

⁷⁸⁷ Hodin 1968, S. 50.

Kriegsjahre in London, *Das rote Ei* von 1940/41 (Abb. 103), sieht Hodin Anklänge an Bruegel: „Ein Schlaraffenland mit umgekehrtem Vorzeichen. Auch hier werden unsere Gedanken auf Breughel gelenkt, wiederum auf die ‚Tolle Grete‘, wo der monströse Riesenkopf mit offenem Rachen den Eingang zur Hölle darstellt, und auf den ‚Sturz der gefallenen Engel‘, wo eine Gans im Fluge ein weißes Ei fallen läßt.“⁷⁸⁸ Höllendrachen wie in Bruegels *Dulle Griet* finden sich wie gesagt in der gesamten mittelalterlichen Kunst. Angesichts der politischen Inhalte der Bilder ist sicher der Hinweis auf die Vorbildfunktion von politischen Karikaturen des 18. Jahrhunderts wie von James Gillray in diesem Zusammenhang von größerer Bedeutung.⁷⁸⁹ Wie auch immer man diese Vergleiche bewerten mag, geht doch aus dem ersten Zitat hervor, dass Kokoschka die Gemälde Bruegels aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien vertraut waren. Zudem zeugt die Tatsache, dass Hodin, der in seinen Publikationen meist nur das schrieb, was der Künstler zu hören wünschte, Bruegel mehrfach als mögliches Vorbild erwähnt, von der Wertschätzung, die Kokoschka seiner Kunst entgegen brachte.

6. Meister der spanischen Malerei – El Greco, Velazquez und Goya

Die Bedeutung El Grecos für Kokoschkas frühe Werke

In der Literatur werden Kokoschkas Werke immer wieder mit El Greco in Verbindung gebracht. Besonders die religiösen Bilder des Jahres 1911 weisen in ihrer Malweise auf seine Kenntnis der Werke El Grecos hin, die in dieser Zeit, insbesondere durch die Publikationen Julius Meier-Graefes, wieder entdeckt worden waren und die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit fanden.⁷⁹⁰ Meier-Graefe stilisierte El Greco zu einer Vorbildfigur für die jungen Künstler der Moderne. In seiner *Spanischen Reise* betonte er wiederholt, dass die Phantasie dieses Künstlers für seine Malerei gestal-

⁷⁸⁸ Ebd., S. 57.

⁷⁸⁹ Vgl. Sultano/Werkner 2003, S. 183–184.

⁷⁹⁰ Die wiederentdeckten Gemälde El Grecos übten zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf zahlreiche Maler der Moderne eine starke Wirkung aus. Der El Greco-Rezeption durch die Moderne in Deutschland war 2012 eine Ausstellung unter dem Titel *El Greco und die Moderne* im Museum Kunstpalast in Düsseldorf gewidmet; vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 2012.

terisch bestimmend war.⁷⁹¹ Gerade für die Maler des Expressionismus war die Subjektivität El Grecos, der die Inhalte seiner Bilder nach seinem individuellen Empfinden und nicht nach den Forderungen der Naturnachahmung zu gestalten schien, von großem Interesse, und sie fühlten sich ihm in ihren Zielen verbunden. In Deutschland hatten bereits vor Meier-Graefes *Spanischer Reise* auch andere Autoren über El Greco publiziert.⁷⁹² 1911/12 fand eine Ausstellung von Werken aus der Gemäldesammlung des Kunstmäzens und Sammlers Marzell von Nemes statt, in der El Greco stark vertreten war.⁷⁹³ Sie war zunächst ab Juni 1911 in München zu Gast, wo Kokoschka sie eventuell gesehen haben könnte, dann ab Januar 1912 in Düsseldorf. In diesem Jahr knüpfte Kokoschka auch die ersten Kontakte zu den Münchner Malern des Blauen Reiters, die in ihrem 1912 erschienenen Almanach Werke El Grecos solchen der Moderne an die Seite stellten.⁷⁹⁴ Wie diese dürfte die individuelle Malweise und besondere Ausdruckskraft von Grecos Gemälden auch Kokoschka beeindruckt und inspiriert haben. Selbst wenn er die Ausstellung nicht sah, brachten ihn seine Verbindung mit Herwarth Walden als zentraler Figur der deutschen Avantgarde und sein Kontakt zu Franz Marc höchstwahrscheinlich mit der herrschenden Greco-Begeisterung in Berührung.⁷⁹⁵ Auch sein Kontakt zu dem Maler und Kunsthändler Carl Moll könnte ihm die Kenntnis von Bildern El Grecos beziehungsweise entsprechenden Reproduktionen vermittelt haben.⁷⁹⁶

Tatsächlich lassen sich bei einigen Bildern Kokoschkas von 1911 und den folgenden Jahren Eigenschaften feststellen, die wohl von der Beschäftigung mit El Greco herrühren. Er malte in dieser Zeit eine Reihe religiöser Darstellungen, in denen ein in seinem Werk neuartiger Umgang mit der Farbe und eine neue Behandlung der Figuren auftreten.⁷⁹⁷ Seine *Kreuzigung*, eine *Flucht nach Ägypten*, eine Darstellung

⁷⁹¹ Vgl. Meier-Graefe 1910, S. 32, 49, 86, 108–109, 248–249. Vgl. auch Schroeder 1998, S. 42–49.

⁷⁹² Vgl. Schroeder 1998, S. 88–89.

⁷⁹³ Vgl. István Németh: „Von El Greco zu den französischen Impressionisten: Die Ausstellung der Sammlung von Marzell von Nemes in Budapest, München und Düsseldorf“, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 2012, S. 386–393.

⁷⁹⁴ Vgl. Spielmann 2005, S. 156; Spielmann 2003, S. 513; Erling 2000, S. 257–258.

⁷⁹⁵ Vgl. Schroeder 1998, S. 135.

⁷⁹⁶ Vgl. Kokoschka, *Mein Leben*, 1971, S. 128; Weidinger/Strobl 2008, S. 182; Spielmann 2003, S. 114.

⁷⁹⁷ Vgl. hierzu u. a. Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 56, 306–308; Erhard Stöbe: „Die Praxis des Koloristen Oskar Kokoschka“, in: Frodl/Natter 1997, S. 101–111, hier S. 106; Spielmann 1994, S. 537–539; Spielmann 2003, S. 114; Schroeder 1998, S. 135.

des *heiligen Sebastian* und zwei Versionen des *Themas Ritter, Tod und Engel* zeigen Szenen mit kleinen Figuren, deren unruhige Konturen an El Greco erinnern. Die Gemälde besitzen eine unnatürliche, flackernde Farbigkeit, die auch der Malerei El Grecos eigen ist. Die ausdrucksvollen Gebärden der Figuren, ihr labiler Stand und ihre unbestimmte Position in einem nicht klar definierten Bildraum könnten ebenfalls von der Auseinandersetzung mit Bildern dieses Malers angeregt sein.⁷⁹⁸

Kokoschkas *Kreuzigung* (Abb. 104)⁷⁹⁹ mit ihrer merkwürdig changierenden Farbigkeit erinnert in der Reduktion des Geschehens auf Christus am Kreuz mit nur zwei Begleitfiguren sowie in der Gestalt eines Reiters im Hintergrund an Versionen desselben Themas von El Greco. Die Figur des Reiters, die in einigem Abstand in kleinerem Maßstab erscheint, kommt bei diesem in mehreren Versionen vor.⁸⁰⁰ Auch die Einfügung von kleinen Landschafts- und Gebäudeelementen im Hintergrund des Bildes könnte Kokoschka von dessen Kreuzigungsbildern übernommen haben. Kokoschkas *Verkündigung* (Abb. 105) zeigt ebenfalls große Maßstabsunterschiede zwischen den monumentalen Figuren und der Landschaft im Hintergrund, ein typisches Merkmal der Malerei El Grecos, das Kokoschka hier aufgreift.⁸⁰¹ Insbesondere bei manchen seiner ganzfigurigen Heiligendarstellungen, wie *Johannes der Täufer* im Fine Arts Museum in San Francisco (Abb. 106), setzt der Künstler die bildbeherrschenden Figuren vor eine miniaturhaft wirkende Landschaft, die aufgrund des abrupten Maßstabssprungs von den Gestalten unabhängig zu sein scheint. Die extremen Gebärden der Figuren und ihre ausdrucksvollen Hände sowie die schillernde Farbigkeit und unnatürliche Beleuchtung der Szene in Kokoschkas *Verkündigung* erinnern ebenfalls an die Malerei El Grecos.⁸⁰²

Belege für Kokoschkas Kenntnis der Malerei El Grecos finden sich auch in anderen Bildgattungen dieser Jahre. Leshko weist auf zwei Selbstporträts aus den Jahren

⁷⁹⁸ Gleichzeitig wird allerdings die facettierte Brechung des Raumes und der Farben in der Kokoschka-Literatur auf Experimente mit einem Prisma zurückgeführt, die Kokoschka in diesen Jahren betrieb. Vgl. Kat. Ausst. Bordeaux 1983, S. 73; Leshko 1977, S. 59; Hoffmann 1947, S. 112.

⁷⁹⁹ Winkler/Erling 1995, S. 44, Nr. 74.

⁸⁰⁰ Unter anderem in den Darstellungen von *Christus am Kreuz* in der Colección Santander in Madrid, im J. Paul Getty Museum in Los Angeles und dem Museo de Bellas Artes in Bilbao.

⁸⁰¹ Winkler/Erling 1995, S. 40–41, Nr. 68; vgl. Schroeder 1998, S. 122–124; Veronika Schroeder: „Wir können Formen nur solange verstehen als wir ihrer bedürfen“. El Greco im Blick junger Expressionisten“, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 2012, S. 220–249, hier S. 237.

⁸⁰² Vgl. Schroeder 1998, S. 136.

1913 und 1914 hin, die in ihrer Farbigkeit und den überlängten Gesichtszügen eine Auseinandersetzung mit El Greco vermuten lassen.⁸⁰³ Insbesondere das zweite Selbstporträt (Abb. 107) hat ein direktes Vorbild im Werk dieses Künstlers. Dessen Porträt seines Sohnes, des Malers *Jorge Manuel Theotokopoulos* (Abb. 108), diente nicht nur für den Typus des Malerbildnisses als Vorlage. Die dunkle Farbigkeit von Kokoschkas Bild, in dem sich nur das fahle Gesicht und der helle Kragen sowie die sehnigen Hände vom dunklen Grund abheben, die Darstellung der Hand, die den Pinsel hält und der Blick des Porträtierten schräg aus dem Bild heraus scheinen direkt von El Grecos Bildnis abgeleitet zu sein.⁸⁰⁴

Weidinger und Strobl vermuten eine Auseinandersetzung mit El Greco bereits zu einem noch früheren Zeitpunkt. Die spitze Gesichtsform in Kokoschkas Zeichnung eines Schlafenden von 1909, die auch in weiteren Zeichnungen dieser Zeit vorkommt, dürfte ihnen zufolge von El Grecos *Begräbnis des Conde Orgaz* von 1586 angeregt sein, von dem Kokoschka Reproduktionen bei Carl Moll gesehen haben könnte.⁸⁰⁵

Exkurs: Vielfalt der Anregungen in Kokoschkas religiösen Bildern von 1911

Bei der Konzeption der religiösen Bilder des Jahres 1911 bediente sich Kokoschka einer Reihe von Krippenfiguren, die er im Haushalt seiner Eltern fand. Auf diesen Sachverhalt hat bereits Spielmann hingewiesen, insbesondere auf die auffällige Übereinstimmung der Engelsfiguren in der Darstellung des heiligen Sebastian und den beiden Versionen von *Ritter, Tod und Engel* (Abb. 38 und 39).⁸⁰⁶ In allen drei Gemälden diente der Gestalt des Engels, mit ihrem breitbeinigen Standmotiv, dem

⁸⁰³ Winkler/Erling 1995, S. 56, Nr. 95 und S. 67, Nr. 112. Vgl. Leshko 1977, S. 189–192; vgl. auch Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 308.

⁸⁰⁴ Im Ausstellungskatalog der Zürcher Kokoschka-Schau von 1986 wird ein weiterer, allerdings weniger überzeugender Vergleich zwischen Kokoschkas Bildnis von Franz Hauer von 1914 und einem Porträt El Grecos gezogen: „Ein Vorbild für Kokoschkas Bildnis von Hauer mag durchaus El Grecos Porträt seines Freundes Giulio Clovio (um 1571) abgegeben haben, das sich im Museum in Neapel befindet und welches einen alten, bärtigen Mann zeigt, der sich leicht nach Rechts wendet und auf ein offenes Buch weist, das sich in seiner Linken befindet. Im Hintergrund lässt sich ein Landschaftsausschnitt erkennen, der als Bild im Bild auch die Sicht aus einem Fenster suggeriert.“ Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 307.

⁸⁰⁵ Vgl. Weidinger/Strobl 2008, S. 180–182, Nr. 268.

⁸⁰⁶ Vgl. Spielmann 1994, S. 537.

rechten erhobenen Arm, während der linke in einem Zeigegestus vor den Körper geschoben ist, und dem nach links gewandten Kopf, wahrscheinlich dieselbe Krippenfigur als Modell. Erhärtet wird diese Vermutung durch zwei Briefe von Kokoschkas Bruder Bohuslav. Dieser schreibt am 26. Januar 1962: „Ich glaube, es geht niemand was an, daß die Figürchen für die religiösen Bilder verwendet wurden, wozu dies bekannt machen? Die Kunstkritiker wissen ja nicht, daß es nichts anderes war als das Gleiche, was der Bildschnitzer sich dabei gedacht hat und sie denken nur an Copieren [sic] die Kritiker.“⁸⁰⁷ Auf die Bedeutung von Dürers Holzschnitt *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 40) für die Konzeption von Kokoschkas zweimal dargestelltem Thema *Ritter, Tod und Engel* wurde bereits im Kapitel zur Bedeutung der altdeutschen Malerei für Kokoschka hingewiesen. So vereinen diese Bilder in sich ganz unterschiedliche Impulse von der Kunst alter Meister wie Dürer und El Greco bis zu Objekten der zeitgenössischen Volkskunst, als die man die erwähnten Krippenfiguren wohl bezeichnen kann. Diese Vielfalt der verarbeiteten Anregungen ist in Kokoschkas frühen Werken nicht ungewöhnlich.⁸⁰⁸

Die Bemerkung vom „Copieren“ in Bohuslavs Brief von 1962 verweist auf Kokoschkas zu Beginn dieser Arbeit angesprochene negative Verständnis des Begriffs der Kopie, aufgrund dessen er sich vehement wehrte, wenn Kritiker oder Kunsthistoriker bei seinen Werken auf Anregungen durch andere Künstler oder Kunstwerke hinwiesen. Er fühlte sich angegriffen und sah seine künstlerische Eigenständigkeit in Frage gestellt, als ob man ihm – wie Bohuslav formuliert – „Copieren“ im Sinne einer reinen Nachahmung ohne eigene schöpferische Leistung vorwerfe. Auch die Erörterung der Verwandtschaft einiger seiner Gemälde mit El Greco rief bei ihm diesen Effekt hervor. So schreibt er bereits 1916 an seinen Freund Albert Ehrenstein: „Ich danke Ihnen für den Katalog und Ihre Karte sehr, ich sehe daß die

⁸⁰⁷ In diesem und weiteren Briefen von 1962 geht es um den Nachlass von Kokoschkas Schwester Berta Patočka-Kokoschka in Prag, in dem Bohuslav die Krippenfiguren fand. In einem Brief vom 4. Mai 1962 erwähnt er die Figuren erneut im Zusammenhang mit Gemälden: „Unter den Figürchen entdeckte ich einige, die auf den kleinen Bildern (1907) vorkommen.“ Briefe in ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuwachs [1997]. Dass Bohuslav die Datierung der Bilder mit 1907 angibt, entspringt Kokoschkas Praxis, seine frühen Arbeiten vorzudatieren.

⁸⁰⁸ Neben Werken der alten Meister und aus der Volkskunst oder kunsthandwerklichen Objekten waren auch zeitlich nähere Künstler wie Edvard Munch oder Vincent van Gogh für ihn eine wichtige Inspirationsquelle. Leshko hat in seiner Dissertation insbesondere auf die vielfältigen Motivübernahmen in Kokoschkas Fächerzeichnungen aus den Jahren 1912 bis 1914 hingewiesen. Vgl. Leshko 1977, S. 204–253.

blöden Bilder aus meiner schiefen Ehe, mit den Kreuzeln [sic] dort sind die werden mir den Ruf verderben. Die Leute werden glauben, ich war ein Kubist, oder Grecoist und dgl.“⁸⁰⁹

Theoretische Auseinandersetzung mit El Greco

Kokoschka äußerte sich nur sehr selten über El Greco, während andere Künstler bei ihm durchaus Gegenstand ausführlicher Betrachtungen in seinen Schriften wurden. Obwohl El Greco für seine frühe künstlerische Entwicklung eine nicht unbedeutende Rolle spielte, brachte er ihm in seinen theoretischen Ausführungen späterer Jahre kaum Aufmerksamkeit entgegen. In seiner Autobiographie kommt El Greco nur einmal vor, als Kokoschka über seinen Wiener Freund Carl Moll berichtet, durch den er in Berührung mit Werken der alten Meister kam.⁸¹⁰ „Er [Moll] hatte wirklich Augen für Güte und Gehalt eines Werkes; beispielsweise hat er in einer kleinen Kapelle in der spanischen Provinz ein wichtiges Greco-Gemälde entdeckt, das, dort als Bodenbelag verwendet, ohne seinen geschärften Blick zugrunde gegangen wäre. Greco ist erst um diese Zeit wieder in Deutschland durch Meier-Graefe der Vergessenheit entzogen worden. Ich glaube, dieses Bild wurde dann von Marcel von Nemes erworben, der in München eine berühmte Sammlung meist spanischer Künstler besaß und selber auch Bilder restaurierte, darunter, wie ich mich erinnere, diesen verschmutzten und ramponierten Greco.“⁸¹¹ In diesen Sätzen geht es Kokoschka mehr um eine Würdigung von Moll als um das Gemälde von El Greco, an das er sich möglicherweise nicht einmal mehr genau erinnerte. Die Aussage, dass El Greco zu dieser Zeit gerade neu entdeckt wurde, könnte darauf hinweisen, dass Kokoschka diese Entwicklung damals wahrnahm, sie ist jedoch so allgemein formuliert, dass es sich dabei genauso gut um später erworbenes Wissen handeln könnte, das Kokoschka hier als historischen Kontext einfügt.

⁸⁰⁹ Kokoschka an Albert Ehrenstein am 20. Januar [1916]; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 31.27 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. I, S. 233. Bei dem erwähnten Katalog handelt es sich um das Heft zur Ausstellung *Wiener Kunstschau in der Berliner Secession*, an der Kokoschka mit sieben Gemälden beteiligt war, u. a. dem Bild *Heimsuchung* von 1912, auf das die Bezeichnung „mit den Kreuzeln“ durchaus zutrifft. In einem früheren Brief hatte er Ehrenstein gebeten ihm mitzuteilen, welche seiner Bilder dort ausgestellt waren.

⁸¹⁰ Vgl. Kapitel II.3, S. 85.

⁸¹¹ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 128.

Eine ausführlichere Äußerung Kokoschkas über El Greco findet sich nur in einem Brief, in dem er auf eine spezifische Anfrage antwortet. Der Adressat schrieb offenbar an einer wissenschaftlichen Arbeit über Kokoschka und hatte den Künstler gezielt nach seinem Verhältnis zu El Greco gefragt. Kokoschka schreibt: „Your thesis interests me very much as it seems that you are not happy with the statement that takes the influence of El Greco’s art on my painting for granted, although it has been repeated again and again in books and essays dealing with my art. To my knowledge so far nobody has ever made the attempt to justify such a view or to correct the prejudice.“⁸¹² Der Künstler stellt in seiner Antwort gleich zu Beginn die von den Kunsthistorikern vorgebrachte vermeintliche Beeinflussung seines Œuvres durch El Greco in Frage. Er behauptet in diesem Brief, dass dessen Werk erst wiederentdeckt worden sei, als seine frühen Werke bereits vollendet waren.⁸¹³ In den für seine Schriften zur Kunst so typischen assoziativen Sprüngen kommt er über die Bedeutung El Grecos für die Moderne auf die Neuerungen Cézannes und schließlich auf die Epoche des Barock zu sprechen.⁸¹⁴ In El Greco sieht er einen Vertreter der barocken Kunst und gleichzeitig einen „expressionist painter“, wodurch er seinen Erfolg bei den Malern des 20. Jahrhunderts erklärt.⁸¹⁵ Während für andere Länder El Grecos Wirkung wichtig gewesen sei, sei er selbst als Österreicher jedoch weniger von diesem als von der österreichischen Barockkultur, der Kunst eines Maulbertsch, Daniel Gran oder Kremser Schmidt geprägt. Zur Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in der er auch sonst jede Gelegenheit nutzte, um den Wert der österreichischen Kultur zu betonen, verweist er den Adressaten auf seine öster-

⁸¹² Kokoschka an Stanislaw Kania am 24. November 1949; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 45 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 236–239. Vgl. zu diesem Brief auch Krapf-Weiler 1987, S. 201.

⁸¹³ Zeitlich ist dies allerdings für die entsprechenden Werke nicht der Fall. Kokoschka datierte sie jedoch oft zu früh, was auch die zitierte Datierung im Brief seines Bruders erklärt. Auch sonst versuchte er bisweilen durch Vordatierungen seiner Werke Urteile auszuräumen, die bei ihm Einflüsse durch andere Künstler feststellten, oder sich gegenüber Konkurrenten wie Egon Schiele oder Max Oppenheimer abzusetzen. Vgl. hierzu Werkner 1986, S. 104; Kallir 1992, S. 14; Schweiger 1983, S. 10, 202–208.

⁸¹⁴ Die Verwandtschaft zwischen El Greco und Cézanne wurde bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zuge der von Julius Meier-Graefe eingeleiteten Greco-Begeisterung ins Spiel gebracht; vgl. Schulze 1991, S. 29; Beat Wismer: „Sie reichen sich über Jahrhunderte die Hände. El Greco und die frühe Moderne in Deutschland“, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 2012, S. 156–195, hier S. 158–167.

⁸¹⁵ Das Expressive im Werk El Grecos im Sinne einer Abkehr vom Naturalismus zugunsten von geistigem Ausdruck ist bereits in einem Aufsatz von Max Dvořák formuliert, der diese Kunst als Resultat einer weltanschaulichen Krise bewertet; vgl. Max Dvořák: „Über Greco und den Manierismus“, in: Dvořák 1979, S. 261–276. Vgl. hierzu auch Aurenhammer 1996.

reichischen Wurzeln und sucht damit gleichzeitig die Unterstellung einer Wirkung El Grecos auf sein Werk zu entkräften. So versucht er einmal mehr, auf die kunsthistorische Arbeit über sein Werk Einfluss zu nehmen.

Neben dieser Aussage finden sich weder in der Autobiographie noch in Kokoschkas Aufsätzen zur Kunst Hinweise auf eine intensive theoretische Auseinandersetzung mit dem Werk El Grecos. In seiner Bibliothek gibt es nur eine einzige Monographie über ihn. Die Postkarten in seiner Sammlung wurden ihm bis auf eine Ausnahme von Bekannten zugeschickt. Dass er dennoch auch später noch Gemälde El Grecos studierte, auch wenn er sich nicht weiter zu ihnen äußerte, zeigt der bereits erwähnte Sammlungskatalog des Prado von 1952 in seiner Bibliothek,⁸¹⁶ in dem neben zahlreichen Werken Goyas und Velazquez' auch die Gemälde *Un Caballero*, *La Virgen Maria* und *La coronación de la Virgen* von El Greco angestrichen sind.

Kokoschkas Haltung zu Goya und Velazquez

Die Maler Francisco de Goya und Diego Velazquez sind in Kokoschkas Postkartensammlung stark vertreten. Die Karten mit Werken Goyas stammen zum Großteil aus den Kirchen und Museen in Madrid, in denen Kokoschka bei verschiedenen Besuchen in der Stadt die Werke der beiden Maler wie auch El Grecos besichtigte. Von Velazquez sind in der Sammlung zusätzlich Postkarten von zahlreichen Werken aus den internationalen Kunstmuseen in Wien, London oder den USA vorhanden, die der Künstler von seinen Reisen mitbrachte. Zahlreiche Karten schickte er von diesen Reisen an seine Geschwister, darunter 1959 aus Palermo eine Postkarte mit Goyas *Porträt der Maria Luisa, Gemahlin Karls IV.* aus dem Museo Nazionale di Capodimonte in Neapel, auf der er den gedruckten Titel des Gemäldes unterstrich und daneben „(Goya!!!)“ schrieb.⁸¹⁷ Aus solchen Hinweisen lässt sich Kokoschkas Wertschätzung für Goya entnehmen, die er jedoch in keiner schriftlichen Äußerung

⁸¹⁶ *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*, Madrid 1952. Interessant ist darin auch die Hervorhebung von drei Stilleben des spanischen Malers des 18. Jahrhunderts, Luis Menéndez. Kokoschka malte in seinem Leben zahlreiche Stilleben und bewunderte beispielsweise bei Chardin insbesondere dessen Werke dieser Gattung. Vgl. Kapitel III.3, S. 199.

⁸¹⁷ Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 26. Mai 1959; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10.

weiter ausgeführt hat.⁸¹⁸ Dass ihm die Arbeiten Goyas dennoch vertraut waren, zeigen die Hinweise aus zwei Briefen des Jahres 1955, in denen Kokoschka sich auf dessen düstere Darstellungen in seiner Radierungsfolge der *Caprichos* und in manchen seiner Gemälde bezieht. Im Rahmen seiner Arbeiten an einer Inszenierung der *Zauberflöte* für die Salzburger Festspiele gab es offenbar Meinungsverschiedenheiten über die Auffassung von den tanzenden Tieren, die in dieser Oper vorkommen. In einem Brief an seine Frau Olda berichtet er von seinem Streit mit dem Regisseur Herbert Graf: „[...] der will daß ich ‚wilde‘ Tiere statt meiner bekannten einstelle. Wo giebt es noch wilde Tiere [...]. Wie im Grimm’schen Märchen vom sprechenden Pferdekopf [...] sind die bekannten Tiere, wenn sie spukhaft ins Nächtliche, in die Traumwelt von der Phantasie projiziert [sic] werden viel absurder und grotesquer [sic] als alle wilden Tiere des Orpheus, der die Löwen zu zahmen Pudeln macht. Die romanischen, gothischen grotesquen [sic] Portal- und Kapitalkulpturen sind fast nur die bekannten Tiere Affe, Katze, Ratte, Hund, Fisch, Schlange. Selbst Goya macht den Esel in seinen Hexensabbathbildern zum Spuck [sic] und nicht etwa den wilden Stier, den er doch in seiner Tätigkeit als Amateur-Toreador Gelegenheit hatte fürchten zu lernen [...]“⁸¹⁹

Bereits bei seinem ersten Besuch in Madrid 1925 hatten die Werke von Velazquez Kokoschka beeindruckt. Dies kommt in mehreren Postkarten, die er an seine Familie nach Wien und an Freunde schickte, zum Ausdruck. Auf einer Karte mit einer Reproduktion des Gemäldes *Las Meninas* bekennt er seiner Schwester: „Liebe Bibschi, Velasquez das ist göttliche Malerei! Ich male gar nicht mehr, sag der

⁸¹⁸ In einem Interview äußerte er 1963: „Goya verehere ich als Maler. Seine ‚Proverbios‘ sind der Niederschlag seiner Lebensphilosophie.“ Das Gespräch ist publiziert in Marlborough 1963, S. 4. In seiner Autobiographie erwähnt Kokoschka Goya nur jeweils sehr kurz an zwei Stellen; Kokoschka, *Mein Leben*, S. 71, 321.

⁸¹⁹ Kokoschka an Olda Kokoschka am 24. April 1955; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004; ähnlich äußert er sich in einem Brief einen Tag zuvor, den Mazurkiewicz-Wonn in ihrer Arbeit über Kokoschkas Theaterzeichnungen ohne Angabe des Aufbewahrungsortes zitiert: „Wilde Tiere gibt es nicht mehr [...] Darum halte ich daran fest, daß meine ‚wilden Tiere‘ die gewöhnlichen sind, die man kennt, Schaf, Esel, Hund, Katze ... Als Nachtspek wird an dem Bekannten eine grausige, dem Unterbewußtsein entstammende Qualität erkannt, an der man vorbeiging ... Beispiel die grotesken dämonischen Tiergestalten in romanischen, gotischen Kirchenfassaden und Kapitäl schmuck sind meist die gewöhnlichen Tiere ins Unbekannte, Nächtliche projiziert, auch bei Goya ... in seinen Halluzinationen ist ein Esel auf einmal spukhaft ... die Masken, Umhänge und Bewegungen müssen eben spukhaft sein ...!“ Zitat nach Mazurkiewicz-Wonn 1994, S. 64.

Mutter, weil ich kleinlaut bin, vor dem da!“⁸²⁰ Den Prado besuchte er in seinem Leben immer wieder, um dort die Gemälde der spanischen Maler, aber auch solche von Tizian oder Rubens zu studieren.⁸²¹ Dass er sich auch in späteren Jahren für die Werke Velazquez' begeistern konnte, wird zum Beispiel deutlich, wenn er im Juni 1957 seiner Schwester eine Postkarte mit einem Detail aus dessen Gemälde *The House of Martha* in der Londoner National Gallery schickt, kommentiert mit den Worten: „[...] siehst Du den konkaven Löffel neben der convexen Eischale, dies ist ein Formmotiv, wie es nur ein Künstler in einem so einfachen Motiv entdeckt, wenn er originell ist.“⁸²² Die Detailaufnahme des Stillebens in dem erwähnten Gemälde ist in Kokoschkas Postkartensammlung nicht weniger als fünfmal vorhanden.

Aus Postkarten aus dem Jahr 1968 lässt sich entnehmen, mit welcher Begeisterung der über achtzigjährige Kokoschka noch immer die Gemälde der alten Meister im Museum studierte. Aus Madrid schrieb er seinem Bruder eine Karte mit einer Reproduktion eines Details aus Velazquez' *Äsop* aus dem Prado: „[...] wir sind gut angekommen, heute bereits 5 Stunden im schönsten [Museum] der Welt, (außer Wien) im PRADO gewesen und die Augen voll bekommen...“.⁸²³

Im Dialog mit Goya

Obwohl Kokoschka sich zu Goya selten äußerte, waren ihm dessen Werke geläufig, wie sich aus den zitierten Äußerungen zu dessen „Hexensabbathbildern“ im Zusammenhang mit den wilden Tieren in der *Zauberflöte* schließen lässt. Leshko weist darauf hin, dass bereits seine frühen Illustrationen zu Karl Kraus' Essayband *Die chinesische Mauer* von 1913 von dieser Kenntnis zeugen.⁸²⁴ Die Szene auf

⁸²⁰ Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 25. April 1925; weitere Postkarten von dieser Reise, darunter an seinen Bruder Bohuslav vom 24. April und an Alice Lahmann vom 23. April 1925, zeugen ebenfalls von Kokoschkas Bewunderung für Velazquez' Gemälde in Madrid; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁸²¹ Vgl. eine Postkarte von Kokoschka aus Mallorca an Bohuslav Kokoschka vom 31.[?] Februar 1966: „[...] am Samstag fliegen wir für drei Tage nach Madrid um die Velazquez, Tizians, Goyas und Rubens im Prado zu sehen [...]“. ZBZ, Nachl. O. ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

⁸²² Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 20. Juni 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10.

⁸²³ Postkarte von Kokoschka an Bohuslav Kokoschka vom 12. November 1968; eine weitere Postkarte an Bohuslav vom 17. November 1968 zeigt Velazquez' *Las Meninas*; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

⁸²⁴ Vgl. Leshko 1977, S. 354.

dem Blatt *Weib, vom Manne begehrt* (Abb. 109)⁸²⁵ ist in der Komposition wie auch der Charakterisierung der lüsternen Figurentypen von Goyas 14. Radierung der Serie der *Caprichos*, einem thematisch naheliegenden Vorbild mit dem Titel *Welches Opfer!* abgeleitet (Abb. 110). Das letzte Blatt *Die Eindringlinge* (Abb. 111)⁸²⁶ erinnert im pyramidalen Aufbau der Gruppe grotesker Gestalten in einer nächtlichen Landschaft mit der Mondsichel am Himmel stark an Goyas früh publiziertes Gemälde *Der Fluch* von 1797/98 (Abb. 112), das sich heute im Museo Lázaro Galdiano in Madrid befindet.⁸²⁷ Der von Kokoschka in seinem Brief erwähnte Esel, den Goya als Spukgestalt eingesetzt habe, kommt in einer ganzen Reihe von dessen *Caprichos* vor und könnte für Kokoschkas Illustration *Der Dichter als Tierstimmenimitator* zu Albert Ehrensteins *Tubutsch* von 1911 vorbildhaft gewirkt haben (Abb. 113). Darin ist ein Mischwesen mit Eselskopf am Tisch sitzend dargestellt, ganz ähnlich wie die aufrecht sitzenden Esel in Goyas *Caprichos* 37 bis 41 (Abb. 114). Weidinger und Strobl weisen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Carl Moll alle druckgraphischen Serien von Goya besaß und diese Kokoschka damit bereits früh zugänglich waren.⁸²⁸ Wenn ihm dieses Motiv also bekannt war, faszinierte es ihn möglicherweise bereits in ähnlicher Weise wie aus dem sehr viel späteren Brief hervorgeht. So wäre es naheliegend, dass er es sich für seine Illustrationen aneignete.

Auch war Goya dem Künstler offenbar ein würdiger „Gesprächspartner“ im Sinne seiner intensiven Auseinandersetzung mit Werken der Kunst in Form von Skizzen.⁸²⁹ Andrade hat bereits auf zahlreiche Objekte hingewiesen, mit denen Kokoschka sich in dieser Art beschäftigte. Bisher unbekannt war jedoch die Tatsache, dass Kokoschka auch eine Reihe von Zeichnungen Goyas zum Gegenstand von Skizzen machte. Bei einigen der Darstellungen, die bislang als Entwurfsideen zu einer möglichen Operninszenierung von Beethovens *Fidelio* interpretiert wurden,⁸³⁰ handelt es sich um Kopien nach Zeichnungen von Goya, die im Prado aufbewahrt werden.

⁸²⁵ Winkler/Welz 1975, S. 80, Nr. 40.

⁸²⁶ Ebd., S. 80–81, Nr. 42.

⁸²⁷ Gassier/Wilson 1970, S. 188, Kat. Nr. 661.

⁸²⁸ Vgl. Weidinger/Strobl 2008, S. 264.

⁸²⁹ Vgl. Kapitel II.6.

⁸³⁰ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 70–72; Andrade 2001, S. 96–98, Kat. Nr. 34, Bl. 1–10.

Eine besonders ausdrucksvolle Darstellung Kokoschkas, die bislang als *Florestan in Ketten / Chor der Gefangenen* bezeichnet wurde (Abb. 115),⁸³¹ orientiert sich an Zeichnungen Goyas im Prado (Abb. 116). Die als Florestan interpretierte Gestalt stimmt in ihrer knienden Position mit nach vorn gebeugtem Oberkörper und der Kette, die von den im Rücken gefesselten Händen schräg nach oben zu einem Ring verläuft, in der Gesamtsilhouette des Körpers bis hin zum Schattenwurf auf dem Boden exakt mit Goyas Figur eines Gefangenen in einem mit dem Buchstaben C bezeichneten Skizzenbuch überein.⁸³² Die auf der rechten Blatthälfte von Kokoschka dargestellte Prozession stammt von einer Zeichnung aus einem anderen Skizzenbuch Goyas im Prado (Abb. 117).⁸³³ Andere Blätter beziehen sich auf weitere Zeichnungen aus dem Buch C. Blatt C.17 zeigt einen Alten auf Krücken (Abb. 118)⁸³⁴, der genau Kokoschkas Figur auf Blatt 4 seines Skizzenbuches entspricht (Abb. 119). Auf demselben Blatt skizzierte Kokoschka eine weitere Figur, die breitbeinig mit vor der Brust gekreuzten Armen steht und den Kopf mit aufgerissem Mund und Augen nach rechts gewandt hält. Diese basiert auf Blatt C.52 aus Goyas Skizzenbuch (Abb. 120).⁸³⁵ Kokoschkas dritte Figur rechts im Hintergrund entspricht ungefähr derjenigen auf Blatt C.1 (Abb. 121).⁸³⁶ Etwas weniger eindeutig ist der Bezug einer von Spielmann als Leonore bezeichneten Figur aus Kokoschkas Skizzenbuch, für die die seitlich an den Kopf gelegten, erhobenen Hände charakteristisch sind (Abb. 122). Für dieses Motiv kommen zwei von Goyas Zeichnungen in Frage (Abb. 123 und 124).⁸³⁷ Auf demselben Blatt ist rechts eine bislang als Florestan gedeutete, auf dem Boden sitzende Figur zu erkennen, die Goyas Gestalt eines halb liegend, halb sitzend dargestellten Alten aufgreift (Abb. 125).⁸³⁸ Blatt 8 bei Kokoschka besteht wiederum aus zwei Skizzen nach unterschiedlichen Vorlagen (Abb. 126). Die linke Hälfte, auf der zwei stehende Gestalten einer am Boden sitzenden zu helfen scheinen, stellt eine Nachzeichnung nach Goyas Blatt mit dem

⁸³¹ Andrade 2001, S. 97, Kat. Nr. 34, Bl. 9.

⁸³² Gassier/Wilson 1970, S. 286, Kat. Nr. 1341 (C.105).

⁸³³ Ebd., S. 367, Kat. Nr. 1776 (H.13).

⁸³⁴ Ebd., S. 282, Kat. Nr. 1256 (C.17).

⁸³⁵ Ebd., S. 283, Kat. Nr. 1290 (C.52).

⁸³⁶ Ebd., S. 281, Kat. Nr. 1244 (C.1).

⁸³⁷ Ebd., S. 282–283, Kat. Nr. 1262 (C.22) und 1278 (C.40).

⁸³⁸ Ebd., S. 285, Kat. Nr. 1318 (C.82).

Titel *Hilfe* aus einem anderen Skizzenbuch dar (Abb. 127).⁸³⁹ Für die rechte Skizze konnte noch kein Vorbild ermittelt werden.

Einige Zeichnungen Kokoschkas nehmen Blätter Goyas in ihrer Gesamtheit auf. Auf Blatt 3 (Abb. 128) ist ein Gefangener in Ketten auf dem Boden des Kerkers dargestellt. Als Vorlage hierfür diente ein Blatt von Goya, das im Zusammenhang mit seinen *Caprichos* entstand und eine Frau im Gefängnis zeigt (Abb. 129).⁸⁴⁰ Die Position der liegenden Figur ist genau übernommen, der Verlauf der Kette, auch die räumliche Disposition mit den Rundungen des Gewölbes hat Kokoschka getreu nachgezeichnet, nur veränderte er das Hochformat der Graphik in seiner Skizze zu einem Querformat. Die Blätter 1 und 2 sind ebenfalls Kopien nach Zeichnungen Goyas, aus denen Kokoschka nicht einzelne Personen, sondern die ganze Figurenkomposition und räumliche Disposition übernahm. Es handelt sich um zusätzliche Blätter zu Goyas Serie der *Disparates*, die im Prado verwahrt werden. Blatt 1 (Abb. 130) entstand nach Goyas Zeichnung von zwei Figuren, die auf eine helle Öffnung zeigen (Abb. 131), Blatt 2 (Abb. 132) nach dessen *Feuerschlucker* (Abb. 133).⁸⁴¹

Bisher wurde Kokoschkas Skizzenbuch in die Jahre 1953/54 datiert, als er mit dem Dirigenten Wilhelm Furtwängler bezüglich einer gemeinsamen Operninszenierung für die Salzburger Festspiele im Gespräch war. Kokoschka hatte Beethovens *Fidelio* vorgeschlagen, doch einigte man sich auf die *Zauberflöte* von Mozart. Kokoschka interessierte sich sehr für die Oper Beethovens, bei der ihm Spielmann zufolge in erster Linie das Thema der Freiheit am Herzen lag.⁸⁴² Insofern konnte man die Skizzen, bei denen immerhin zwei Darstellungen von Gefangenen vorhanden waren, durchaus mit der Idee zu *Fidelio* in Verbindung bringen. Dass Spielmann auch weitere Zeichnungen mit dem Titel Gefangene bezeichnete, ist dem Umstand geschuldet, dass er sie im Sinne des *Fidelio* zu interpretieren suchte. Beim

⁸³⁹ Ebd., S. 292, Kat. Nr. 1451 (F.23).

⁸⁴⁰ Ebd., S. 185, Kat. Nr. 617.

⁸⁴¹ Ebd., S. 327, Kat. Nr. 1610 und 1609.

⁸⁴² Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 70–72; Spielmann 1996, S. 21–22; Andrade 2001, S. 97; Bonnefoit 2007, S. 33.

Vergleich mit den Vorlagen von Goya ergibt sich, dass es sich ursprünglich nicht um Gefangene handelte.⁸⁴³

Andrade meldete erstmals Zweifel an der Datierung an und machte darauf aufmerksam, dass der Zeichenstil auch in die sechziger Jahre weisen könnte, aufgrund von Ähnlichkeiten mit Kokoschkas Lithographien zu *Saul und David* (1966–68).⁸⁴⁴ Dies würde wiederum zu Kokoschkas bereits erwähntem Besuch im Prado im Jahr 1968 passen. In diesem Jahr hielt er sich im November an mehreren aufeinander folgenden Tagen im Museum auf, wie sich aus der Bemerkung in Oldas Agenda „täglich Prado“ schließen lässt.⁸⁴⁵ Olda hatte ihren Besuch sogar dem stellvertretenden Direktor des Prado, Xavier de Salas, angekündigt, der Kokoschka offenbar früher einmal in Wien begegnet war.⁸⁴⁶ Dieser bot an, die beiden zu empfangen, und es ist gut möglich, dass er ihnen Zugang zu Beständen gewährte, die sich in den Depots befanden. So konnte Kokoschka möglicherweise bei dieser Gelegenheit das Skizzenbuch und weitere Zeichnungen Goyas ausführlich studieren und Skizzen nach einzelnen Figuren anfertigen, wie er es oft in Museen tat. Eine Besonderheit liegt hier allerdings darin, dass er nicht wie sonst mit Farbstiften zeichnete, sondern mit Kohle, was übrigens auch bei einer Einordnung als Bühnenedwürfe für Kokoschka ungewöhnlich wäre.⁸⁴⁷ Leider taucht Kokoschkas Name nicht im Register des Prado auf, in dem Künstler eingetragen wurden, die zum

⁸⁴³ Interessanterweise schreibt Spielmann, dass das Skizzenbuch der Öffentlichkeit unbekannt blieb und erst nach Kokoschkas Tod von seiner Frau Olda entdeckt und „identifiziert“ wurde (Spielmann 1996, S. 22). Wahrscheinlich erfolgte die Interpretation als Fidelio-Skizzen durch Olda und Spielmann, obwohl Olda die Skizzen eigentlich bekannt gewesen sein müssten. Wahrscheinlich waren sie zwischenzeitlich untergegangen und konnten Jahre später auch von ihr nicht mehr richtig eingeordnet werden. Spielmann konstatiert selbst, dass es sich nicht eigentlich um Bühnenskizzen handelt, sondern ausschließlich um Figurenkompositionen.

⁸⁴⁴ Vgl. Andrade 2001, S. 97–98.

⁸⁴⁵ Eintrag in Oldas Agenda vom 12. November 1968. Der Aufenthalt in Madrid fand laut ihren Eintragungen vom 11. bis 17. November 1968 statt. ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁸⁴⁶ Undatierter Brief von Olda Kokoschka an Xavier de Salas im Archivo del Museo Nacional del Prado; AMP Caja 317, legajo 21.14, letra K; vgl. auch den Antwortbrief von Xavier de Salas vom 15. November 1968: „Je suppose que vous teniez à voir les tableaux du 2 et 3 mai, ainsi que la Laitière de Bordeaux etc. Ils sont déjà à sa place. Je serai charmé de vous voir et vous entretenir au Musée. Venez me voir demain matin, bien que j’aurai très peu de temps car je parts ce même matin pour Paris. A Mme. Furtwängler mes hommages, et à Monsieur votre mari mon bon souvenir. J’ai dans ma mémoire la visite de son atelier que j’ai fait avec Hans Tietze, mon Professeur quand je travaillais au deuxième Kunstgeschichtliches Seminar, il y a des années et des années!“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (346.14).

⁸⁴⁷ Vgl. Andrade 2001, S. 97.

Kopieren ins Museum kamen.⁸⁴⁸ Da er jedoch wahrscheinlich von de Salas persönlich begrüßt wurde, ist es durchaus möglich, dass diese Formalität in seinem Fall unterlassen wurde. Jedenfalls ist es schwer vorstellbar, dass Kokoschka alle zwölf bisher ermittelten Zeichnungen Goyas gleichzeitig außerhalb des Prados, etwa bei einer Ausstellung, zu Gesicht bekam. Da er seine Skizzen nach Kunstwerken bis auf die frühen Giotto-Zeichnungen ausnahmslos vor den Originalen anfertigte, erscheint auch die Möglichkeit des Zeichnens nach Reproduktionen höchst fraglich. Insofern muss wohl nicht nur die Interpretation der Zeichnungen als Ideenskizzen zum *Fidelio*, sondern auch die Datierung in die Zeit um 1953/54 aufgegeben werden.

Festzuhalten bleibt, dass Kokoschka sich mit Goyas Zeichnungen sehr intensiv auseinandersetzte. So lassen sich auch bei seiner Beschäftigung mit der spanischen Malerei wieder ganz unterschiedliche Wege des Umgangs mit den alten Meistern feststellen: bei El Greco die zeitweise Wirkung auf Kokoschkas frühe stilistische Entwicklung, bei Velazquez die Bewunderung für die malerische Qualität angesichts der Originale im Museum, bei Goya die konkrete künstlerische Aneignung in Skizzen.

7. Das Erlebnis der Kunst Michelangelos

Der „heilige Michelangelo“

Michelangelo war der Künstler, für dessen Werke Kokoschka die größte Verehrung empfand. Er gebrauchte ein quasi religiöses Vokabular, wenn er von Michelangelo sprach, dies sicherlich immer mit einer gewissen Ironie, die jedoch seine echte Bewunderung nicht schmälerte. Deutlich wird diese beispielsweise im Interview mit Nicole Milhaud von 1966, in dem er beklagt, dass noch kein Papst, der doch täglich die Meisterwerke Michelangelos im Vatikan sähe, auf die Idee gekommen sei, diesen heilig zu sprechen: „What a shame! None of these popes since Michelangelo, they go daily through St. Peter and every day they see the Sistine, and none of

⁸⁴⁸ Das „Registro de Copistas“ wird im Archivo del Museo Nacional del Prado aufbewahrt; AMP L-26.

them had so far the idea of making him a saint.“⁸⁴⁹ Von einem Aufenthalt in Rom im Februar 1960 aus Anlass einer Ausstellung seiner Zeichnungen schreibt er, dass er noch „einige Zeit hier [bleibe] um den hlg. Michelangelo anzubeten.“⁸⁵⁰ Nach der Rückkehr berichtet er seinem Bruder von dem Aufenthalt und der Bedeutung der Werke Michelangelos für ihn: „Leider habe ich noch immer einen heftigen Schnupfen weil es dort so in Strömen goß und so eiskalt in den Museen war, die ich aber sehen musste, vor allem den heiligen Michelangelo immer wieder sonst wäre ich ja nicht hingefahren.“⁸⁵¹

In seinen Schriften zur Kunst erwähnt Kokoschka Michelangelo kaum. In seiner Autobiographie gerät er dagegen geradezu ins Schwärmen. Zu Michelangelos Sklavenfiguren schreibt er: „Meiner Meinung nach werden diese Figuren irrtümlich als unvollendete Werke, als Fragmente, bezeichnet. Die Körperstellen, auf die das Licht fällt, Bauch, Lenden, die ja hauptsächlich für den sich aufrichtenden Körper bezeichnend sind – bei dem Anblick vergehen einem die Augen –, stehen unter der Liebkosung der Lichtführung wie unter delphischem Himmel. An anderen Stellen bleibt sogar nur der nackte Fels, der Marmor, übrig. Bei Michelangelo ist die Aktion des geistigen Lichts so ursprünglich zu erleben wie beim neugeborenen Kind, das, überwältigt von der Wirklichkeit, aus dem Dunkel ins Tageslicht hineingeboren wird.“⁸⁵² In ähnlich hymnischem Duktus berichtet er von seiner Besichtigung der Skulpturen Michelangelos in der Medici-Kapelle in Florenz. Besonders liebte er die männliche Figur des *Tages* (Abb. 134): „Es reckt sich der ‚Tag‘ aus den Hüften wie die Dämmerung aus der Nacht. Im Augenblick rollen ihm Segmente der leblosen Masse des Gesteins über den Rücken. Raumtiefen wie auf dem Siphnierfries öffnen sich und spalten das Gestein. Ich mußte weinen trotz der Touristen und ihrem erstaunten Führer [...] Bei Michelangelo ist es nicht eine materielle Ursache, sein Geist bewegt die Masse. Wo ein Tourist nur an das Geröll eines Steinbruchs, an die

⁸⁴⁹ Er fährt fort, dass dies auch einen Schutz für seine Werke bedeuten würde. Man ginge sicher vorsichtiger mit ihnen um, wenn Michelangelo ein Heiliger wäre. Entretiens, ZBZ, Nachl. Oida K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung.

⁸⁵⁰ Kokoschka an Peter Lufft am 11. Februar 1960; ZBZ, Ms. Briefe: Kokoschka, Oskar. Auch bei einem Aufenthalt in Florenz drei Jahre später aus Anlass seiner Bühnenausstattung von Verdis Oper *Der Maskenball* spricht Kokoschka davon, dass er „in der Freizeit [...] zum heiligen Michelangelo“ gehe; Brief an Bohuslav Kokoschka vom 2. Mai 1963; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.1d.

⁸⁵¹ Kokoschka an Bohuslav Kokoschka am 6. März 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.1d.

⁸⁵² Kokoschka, *Mein Leben*, S. 314–317.

Trümmer toten Materials erinnert wird, an eine Katastrophe, die das Leben hätte kosten können, hat ein Genie das Erlebnis der Auferstehung dem geschenkt, der die Augen öffnet.“⁸⁵³ Von dieser Begegnung mit den Skulpturen für die Medici-Gräber erzählt Kokoschka auch ausführlich im Interview mit Nicole Milhaud: „I told you last time when I was again in Florence, I went for a moment to see the Medici Chapel. I saw the one sculpture called the Day, an old man with bent back. Hordes of screaming tourists, guides barking and no chair for me to stand on so that I could really look at it. [...] I think I know especially these four figures well, I could draw them by heart. And suddenly I had this idea: why is it so disproportioned, this body? Why did he do it as if he wanted to show a heavy man as a heavy mass, or a rock or a mountain – when a mountain moves it is a geological catastrophe, it comes down in layers, it rushes down. That was his idea as a sculptor when he did his Day, the old man. It was not a naked figure as usual. No, it was an earthquake, and that was his vision.“⁸⁵⁴

Man fühlt sich an die Schilderung von Kokoschkas Begegnung mit dem Rembrandt-Selbstbildnis in der Londoner National Gallery während des Kriegs erinnert. Hier wie dort stellt er die Begegnung als ein erschütterndes Erlebnis dar, er wird zum Geschichtenerzähler. Die Erkenntnis der Skulptur als „Erdrutsch“, als Materie, die von Michelangelos Geist in Bewegung gesetzt wurde, scheint exemplarisch die Art des Erlebnisses zu verdeutlichen, wie Kokoschka es sich von wahren Kunstwerken erwartete. Der Betrachter muss durch das Werk berührt und betroffen werden, so wie er selbst – jedenfalls seiner Erzählung nach – angesichts von Michelangelos *Tag* in Tränen ausbrach. Mag diese offene Gemütsregung auch dem Ausschmückungsdrang des Erzählers geschuldet sein, so verdeutlicht sie doch in besonders anschaulicher Weise Kokoschkas Vorstellung vom „Kunsterlebnis“ im wahrsten Sinne des Wortes.⁸⁵⁵

⁸⁵³ Ebd., S. 314.

⁸⁵⁴ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Oida K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung. Zu dieser Interpretation von Michelangelos Figur als „Erdrutsch“, die sich in eine Tradition von Interpretationen mithilfe von Naturmetaphern einreihet, vgl. Rosenberg 2000, S. 45.

⁸⁵⁵ Wie das Erlebnis mit Rembrandt berichtet Kokoschka auch dieses an verschiedenen Stellen, neben der Autobiographie und dem zitierten Interview auch in einem Gespräch, das im Stuttgarter Ausstellungskatalog von 1966 publiziert wurde (Kat. Ausst. Stuttgart 1966, S. 26).

Verursacht wird die Berührung durch das Kunstwerk laut Kokoschka durch die Kraft der Vision des Künstlers. „You see, when an idea is really great, when a vision is really great, it can even affect a stupid idiot like me [...]. But he is so strong that he can lift me up.“⁸⁵⁶ Die Kraft der künstlerischen Vision ist für ihn Grundlage des Kunstwerks, der Mensch ist das Maß und versucht seine Vision dem Material aufzuzwingen.⁸⁵⁷ Kokoschka beschreibt dies fast wie einen Kampf des Künstlers mit dem Material: „So behind each figure there is a vision. The first step he had to overcome in his soul and in his mind, this weak man, this frail man, this old man, was to hammer the figure out of the roughest, out of the hardest material, out of marble.“⁸⁵⁸ Auch in Bezug auf die Fresken der Sixtinischen Kapelle spricht Kokoschka von der physischen Anstrengung, die der Künstler auf sich nahm, um seine Vision in die künstlerische Form umzusetzen: „Take the physical work, a small man working for how many years? Twenty years? Lying on his back with no electric light, with torches which burn the eyes the torches, and he had to paint the ceiling of the Sistine. He had to lie in this damp atmosphere with no heating.“⁸⁵⁹ Er bewunderte die Willenskraft, die der Künstler aufbrachte, um trotz der körperlichen Herausforderung seine Vorstellung zu verwirklichen. Beherrscht von seiner inneren Vision habe Michelangelo die Umsetzung versucht, aber in seiner künstlerischen

⁸⁵⁶ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung.

⁸⁵⁷ „It was not a naked figure as usual. No, it was an earthquake, and that was his vision. Even for such simple figures as his four grave sculptures he had to have his inner cosmic feeling. That was cosmic! [...] He needed such a vision, he could do something, it always goes back to vision. Vision is again human in the European sense, in the sense of the ancient Greeks. Man is a measure, even of earthquakes. Without man there is no earthquake. Otherwise it would just be ... I don't know what it would be without man [...].“ Ebd.; Entretien, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung.

⁸⁵⁸ Ebd.; Entretien, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung.

⁸⁵⁹ Ebd.; Entretien, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung. Vgl. hierzu auch Kokoschkas Äußerungen in einem Brief an Berta Patočka-Kokoschka vom Ostersonntag [16. April] 1960: „Aber ich sandte Dir gestern das neue Michelangelobuch das wirklich hervorragend ist. In all den Jahren sah ich nichts ähnliches und Du weißt daß es für mich nur den göttlichen Michelangelo giebt [sic], tagelang kann ich das gleiche Werk anschauen, immer mehr aus seinem Leben zu erfahren werde ich nie müde. Im Original in Rom in der Sixtinischen Kapelle kann man nur an sehr hellen Tagen und nur mit einem scharfen Fernrohr die einzelnen Figuren klar sehen, bloß den Zusammenhang und die Fülle begreift man dort. Ohne diese Abbildungen in dem Buch hätte man aber keine Ahnung von der Meisterschaft und Phantasie dieses großen Menschen, der einen Meter von der Decke entfernt, im Rauche von einer Ölfunzel das tägliche Pensum auf nassem Kalkgrund durch wieviele Jahre hindurch liegend auf einem Brettergerüst gemalt hat ohne die Möglichkeit von Weitem zu prüfen was er da Tag für Tag geschaffen hat. Er konnte nicht die 40 m hohe Leiter zu oft auf und ab klettern, zudem hatte das Gerüst ja verhindert die Malerei von unten zu sehen. Wenn man sich vorstellt daß er auch die Ideen noch selber ausgedacht hat und die Gestalten alle frei erfunden werden mussten ohne Modelle oder Kartone, dann bekommt man ein wenig Ahnung was in diesem, körperlich eher kleinen, Menschen für eine ewige Flamme brannte.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.9; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 102–103.

Kompromisslosigkeit ein Werk auch unvollendet gelassen, wenn es ihr nicht mehr entsprach: „It did not worry him if he could not finish something. If there was a fault in a stone, he just put it aside, because what he wanted was the realization of his vision. He did not care whether it resulted in a completed masterpiece. He left things unfinished on which he had spent years and years, left them unfinished because he had a new vision.“⁸⁶⁰

Es ist erstaunlich, dass Kokoschka sich in seinen kunsttheoretischen Schriften kaum mit Michelangelo beschäftigte, steht dieser Künstler doch für etwas, was Kokoschka dort immer wieder umtrieb: die Vision des Künstlers als Grundlage des Kunstwerks, die individuelle Sichtweise als Zeichen einer Abkehr von plattem Akademismus. Max Dvořák, dessen Gedankengut Kokoschka zum Teil durchaus vertraut war, hatte die Neuartigkeit von Michelangelo in seiner Zeit folgendermaßen formuliert. Michelangelo habe am Ende seines Lebens die die Renaissance bestimmende „Objektivierung des Weltbildes durch eine künstlerische Auffassung ersetzt, die psychische Emotionen und Erlebnisse höher stellt als die Übereinstimmung mit der sinnlichen Wahrnehmung.“⁸⁶¹ Er interpretierte diesen Wandel als das Ergebnis einer neuartigen Skepsis gegenüber dem Vertrauen in die Natur und die Wissenschaften am Ende der Renaissance.⁸⁶² Kokoschka selbst charakterisiert diese Epoche ganz ähnlich im Zusammenhang seiner Interpretation von Dürers *Melancholie*.⁸⁶³ Obwohl er in seinen Äußerungen zu den Medici-Skulpturen die persönliche Vision Michelangelos so intensiv beschwört, stellt er die Verbindung zu Dvořáks Gedanken jedoch nicht explizit her. In einem Brief an den mit ihm befreundeten Kunstkritiker Hodin klingt er allerdings an, wenn Kokoschka davon spricht, dass die in der Renaissance erfundene Perspektive als „akademisches Recept“ missverstanden und in einer Art gedankenlosen Massenproduktion von Kunst verwendet wurde. „Bis Michelangelo wieder an den Säulen dieses, zur Verkaufsbude gewordenen Tempels rüttelte.“⁸⁶⁴

⁸⁶⁰ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Oida K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung.

⁸⁶¹ Dvořák 1979, S. 266.

⁸⁶² Vgl. ebd., S. 266–270.

⁸⁶³ Vgl. Kapitel III.1, S. 152–156.

⁸⁶⁴ „Ein Trost bloß, daß auch ein Uccello, der die Perspektive für die Rennaisanzewelt [sic] erfunden hat aus einer geistigen Not heraus, ebenso wenig verstanden wurde. Man hat statt dem Geistigen

Studium der Werke Michelangelos in Italien

Schon Kokoschkas erste Begegnung mit den Skulpturen Michelangelos hinterließ bei ihm einen tiefen Eindruck. Als er im Frühling 1922 aus Anlass der Biennale in Venedig zum ersten Mal auch nach Florenz reiste, schrieb er an seine Eltern: „Michel Angelo hat mich einfach niedergeschmettert in Florenz mit seinen Bauten, Plastiken und Malereien. Auf offener Straße steht z. B. eine Riesenfigur aus Marmor, ein nackter David, da der überwältigend großartig ist, trotzdem die Figur schon 500 Jahre dort steht. Ich mußte bei jeder Sache fast immer heulen, so majestätisch [sic], so viel und herrlich hat dieser Genius geschaffen.“⁸⁶⁵ Später kehrte er immer wieder nach Italien zurück, um die Werke Michelangelos vor Ort zu studieren. Als er sich 1930 in Rom aufhielt, besichtigte er wahrscheinlich den Vatikan und sah dabei die Sixtinische Kapelle. An seine Familie schickte er von dieser Reise vier Postkarten mit Details aus dem dortigen Deckenfresko.⁸⁶⁶ Kokoschka unternahm diese Reise gemeinsam mit Helmut Lütjens, der sich erinnert, dass der Künstler zahlreiche Barockkirchen mit ihm besichtigte und dabei auch Michelangelos Mosesfigur von seinem unvollendeten Grabmal für Papst Julius II. „Erinnerlich ist mir, daß Kokoschka ungeheuer daran gelegen war, mir die Barockkirchen zu zeigen, von denen ich eine Reihe mit ihm ansah [...]. Er zeigte mir

Wagnis (so kühn wie Columbus' Suche nach den beiden Indien) ein akademisches Recept der Linearperspektive in der Folge gemacht zum Nutzen der im Dienst der Mächtigen, stehenden Tagelöhner, die damals ‚moderne‘ Kunst produzierten. Bis Michelangelo wieder an den Säulen dieses, zur Verkaufsbude gewordenen Tempels rüttelte.“ Kokoschka an Josef Paul Hodin am 15. Juli 1950; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 33 (Fotokopie nach Manuskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 240–241. Der gleiche Gedanke kommt in seinem Aufsatz zum *Wesen der österreichischen Kultur* in einem Nebensatz vor, wenn er behauptet, dass das Barock nicht in Italien entstanden sei, barocke Elemente in Michelangelos Laurentiana-Treppe und bei anderen italienischen Spätrenaissance-Künstlern vielmehr als „ästhetische Revolution der größten Künstlerpersönlichkeiten der Renaissance gegen die akademische Tradition“ aufzufassen seien (Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 129).

⁸⁶⁵ Brief von Kokoschka an Romana und Gustav Kokoschka vom Mai 1922; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 21; gekürzt publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II, S. 43–44. Es sei angemerkt, dass es sich hier um die Marmorkopie von Michelangelos David handelte. Das Original befand sich damals bereits in der Accademia.

⁸⁶⁶ Postkarte mit dem *Sündenfall* vom 2. Juni 1930 an Romana und Bohuslav Kokoschka; Postkarte mit der Rückenfigur eines jungen Mannes vom 5. Juni 1930 an Romana; Postkarte mit der *Erschaffung der Frau* vom 6. Juni 1930 an Bohuslav; Postkarte mit der *Erschaffung Adams* vom 8. Juni 1930 an Bohuslav; ZBZ, Nachl. Oida K E 2004.

allerdings auch den Moses in S. Pietro in Vincoli, und ich erinnere mich noch an den tiefen Eindruck, den dieser Besuch in mir hinterließ.“⁸⁶⁷

Als Kokoschka nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder reisen konnte, führte ihn sein Weg erneut nach Italien. 1948 hielt er sich zur Biennale in Venedig auf, wo einige seiner Bilder ausgestellt waren. Von dort fuhr er anschließend weiter mit Zwischenhalten in Ravenna, Ferrara, Bologna und Modena bis nach Florenz, wo er sich neben vielfältigen anderen Besichtigungen auch erneut dem ausführlichen Studium der Werke Michelangelos widmete. Seiner Schwester Berta schickte er von diesem Aufenthalt drei Postkarten mit Skulpturen aus der Medici-Kapelle in San Lorenzo sowie zwei weitere mit Aufnahmen von Michelangelos monumentaler Marmorfigur des *David*.⁸⁶⁸ Auch Michelangelos Skulpturen in der Accademia fanden seine Aufmerksamkeit, wie ein Eintrag in Oldas Agenda belegt.⁸⁶⁹ Ein Jahr später, während eines Aufenthaltes in Rom, besuchte er erneut die Mosesfigur Michelangelos in San Pietro in Vincoli. In Oldas Taschenkalender ist am 19. Juni 1949 der Vermerk „Went to see Moses“ zu lesen. Am selben Tag schickte Kokoschka seiner Schwester eine Postkarte mit einer Abbildung dieser Skulptur.⁸⁷⁰ Im Oktober 1950 erfolgte ein weiterer Aufenthalt in Florenz. Für den 20. Oktober vermerkt Olda in ihrem Taschenkalender die Besichtigung der Opera del Duomo, der Medicikapelle und San Lorenzos mit dem zusätzlichen Kommentar: „we concentrate on Michelangelo this time“.⁸⁷¹

Weitere folgende Aufenthalte in Italien boten Kokoschka immer wieder die Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit dem Œuvre Michelangelos. Zahlreiche Postkarten mit dessen Werken zeugen davon, dass er seine Familie an seiner Begeisterung teilhaben lassen wollte.⁸⁷² Seiner Schwester, die in Prag lebte und aufgrund der

⁸⁶⁷ Zitat von Lütjens in Hodin 1968, S. 286.

⁸⁶⁸ Postkarten an Berta Patočka-Kokoschka vom 1., 14., 19. und 25. September sowie vom 8. Oktober 1948; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1.

⁸⁶⁹ Vgl. Eintrag in Oldas Agenda vom 4. September 1948; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁸⁷⁰ Vgl. Oldas Agenda 1949; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004; Postkarte an Berta Patočka-Kokoschka vom 19. Juni 1949; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1.

⁸⁷¹ Für den folgenden Tag ist unter anderem ein Besuch der Accademia eingetragen. Vgl. Einträge in Oldas Agenda vom 20. und 21. Oktober 1950; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁸⁷² Postkarte an Roman Kokoschka vom 17. Oktober 1956; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 23; Postkarte an Bohuslav Kokoschka vom 24. Oktober 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2; Postkarten an Berta Patočka-Kokoschka vom 24. Oktober 1957 und 10. Februar 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10. In seiner Postkartensammlung besaß Kokoschka 22 Motive nach Michelangelo; darunter

politischen Situation und ihres Gesundheitszustands nicht reisen konnte, versuchte er seine künstlerischen Erlebnisse zu vermitteln, sandte Postkarten und Bücher und berichtete ihr von seinen Eindrücken. Zu Ostern 1960 schickte er ihr eine Publikation über die Kunst Michelangelos. Dazu schreibt er: „Die Sixtinafresken kann man kaum in den Umrissen im Original erkennen, zu hoch, zu dunkel, zu verrußt von den Millionen Kerzen, die dort in den Jahrhunderten verbrannt worden sind. Deßhalb [sic] ist das Buch so wichtig.“⁸⁷³ Kokoschka war zwei Monate zuvor, im Februar 1960, in Rom gewesen und hatte bei dieser Gelegenheit die Fresken in der Sixtinischen Kapelle besichtigt.⁸⁷⁴ Da Berta auch künstlerisch tätig war, empfahl er ihr die eingehende Betrachtung der Abbildungen. Er selbst befolgte den Rat des intensiven Studiums, den er ihr gab, direkt vor dem Original, indem er Skizzen nach einzelnen Skulpturen anfertigte. In den Jahren 1954 und 1957 entstand eine Reihe von insgesamt vierzehn Farbstiftskizzen nach Michelangelos vier Skulpturen von Sklaven in der Florentiner Accademia (Abb. 7 und 8).⁸⁷⁵ Von dieser intensiven Auseinandersetzung berichtet Kokoschka seiner Schwester an anderer Stelle: „In Florenz stand ich jeden Tag 4–5 Stunden vor den riesenhaften, halb im Marmor noch steckenden Sklaven des Michelangelo und lernte davon nur daß ich alles erst zu lernen habe.“⁸⁷⁶ Immer wieder zeichnete er die Marmorskulpturen in unterschiedlichen Ausschnitten, aus unterschiedlichen Blickwinkeln und unter Verwendung verschiedener Farbkombinationen. Der Aspekt des Unvollendeten, der Zusammenhang zwischen der Figur und dem roh belassenen Marmorblock beschäftigte Kokoschka dabei kaum. Wie bei anderen, vollendeten Figuren isolierte er einzelne Haltungs- oder Bewegungsmotive und verlieh seiner eigenen Sichtweise auf die Figuren mit den rasch skizzierten, farbigen Strichen Ausdruck. Er interessierte sich für das Spiel des Lichtes auf den Volumina der Körper und auf der Oberfläche, dessen Wirkung er in Farben übersetzte. Durch die Hervorhebung der Bewegung

sind besonders viele verschiedene Ansichten und Details von den Medicigräbern und solchen Figuren, denen man auch in Kokoschkas Skizzen oder Erwähnungen begegnet (wie dem David in Florenz, den Sklaven der Florentiner Accademia, der Mosesfigur in San Pietro in Vincoli, Rom).

⁸⁷³ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 21. April 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.9; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 103.

⁸⁷⁴ Vgl. den Brief von Kokoschka an Edgar Horstmann vom 18. Februar 1960; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuwachs [2000].

⁸⁷⁵ Vgl. Andrade 2001, S. 101–104, Kat. Nr. 36, Bl. 7–10 und S. 114–117, Kat. Nr. 40, Bl. 2–10.

⁸⁷⁶ Brief von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 28. Oktober 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.6.

und die farbige Behandlung findet in den Zeichnungen eine Verlebendigung der Skulpturen statt. Die Ausdruckskraft, die Kokoschka in Michelangelos Figuren fand, die Dynamik und Kraft der Körper, die ihn beispielsweise an der Figur des Tages so faszinierte, war für ihn Ausgangspunkt seiner zeichnerischen Umsetzung, die sich von der Vorlage weit entfernte und mit eigenen Mitteln eine neue Wirkung entfaltete.⁸⁷⁷

Der Austausch mit Ludwig Goldscheider und die Beschäftigung mit der Michelangelo-Literatur

Wie im Kapitel über Kokoschkas Kontakte zu Kunsthistorikern bereits ausgeführt wurde, war Kokoschka gut befreundet mit Ludwig Goldscheider, der sich als Kunsthistoriker und Verleger immer wieder mit dem Werk Michelangelos befasste und entsprechende Publikationen herausgab. Er versorgte Kokoschka mit Literatur über diesen Künstler wie auch über zahlreiche andere Themen, zu denen es Neuerscheinungen im Phaidon Verlag gab. Von den elf Monographien über Michelangelo in Kokoschkas Nachlassbibliothek sind drei von Goldscheider und mit Widmungen des Autors versehen als Geschenke in die Bibliothek gelangt. In seinen Briefen berichtete Goldscheider Kokoschka immer wieder über seine Arbeiten über Michelangelo.⁸⁷⁸ Die beiden tauschten ihre Meinungen zu diesem Künstler aus, wahrscheinlich vorwiegend in persönlichen Gesprächen, aber auch in der Korrespondenz äußerte sich Kokoschka offenbar zu Goldscheiders Ausführungen über Michelangelo. Dies geht aus einem Brief des Kunsthistorikers hervor, in dem er sich

⁸⁷⁷ Vgl. hierzu Andrade 2001, S. 447: „Die Offenheit des ‚Unvollendeten‘ verleiht der Figur einen transitorischen, prozeßhaften Charakter, der Kokoschkas Absichten entgegenkam, entspricht er doch seiner eigenen Erfassung der Dinge mit einer ‚emotionalen‘ Linie. Der Zeichner konzentriert sich deshalb vor allem auf die körperliche Erscheinung der Figur und versucht mit seiner Nachzeichnung die Haltung und die Bewegung der plastischen Massen zeichnerisch und mit Lichtmodellierung zu ertasten. [...] Die formale Offenheit der skizzenhaften Linie orientiert sich auch an der rhythmischen Bewegung des Körpers mit seinen Drehungen und Gegendrehungen [...]. Mit einer modellierenden farbigen Schraffur werden dynamische Zonen erzeugt, die die plastischen Massen aufheben und Statuarik und Gewicht in Rhythmik übergehen lassen. Bei all diesen Skizzen konzentriert sich der Zeichner auf die Körpersprache und ihre Gestaltung.“ Vgl. auch Kat. Ausst. Berlin 1998, S. 18; Kat. Ausst. Wien 1998, S. 13.

⁸⁷⁸ In einem Brief vom 21. Mai 1965 berichtete Goldscheider, dass er an einem Buch über Michelangelos Zeichnungen arbeitete; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15). Auch von weiteren Publikationen über Michelangelo ist die Rede, so in einem Brief von Goldscheider an Kokoschka vom 14. September 1965, in dem als Nachsatz steht: „Habe ich Ihnen einen Abzug von meinem Michelangelo-Artikel in der neuen Auflage der Encyclopedea Britannica geschickt?“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

auf ein Schreiben Kokoschkas bezieht: „natürlich freue ich mich mächtig darüber, daß Ihnen mein Michelangelo-Aufsatz gefallen hat“, schreibt er am 24. März 1964.⁸⁷⁹ In demselben Brief geht er weiter auf Michelangelo und dessen zeichnerische Wiedergabe von Bewegung ein und zieht anschließend die Parallele zu Kokoschka: „Jedenfalls geht Ihre Idee ‚Bewegungsstudien [sic] als Anatomieunterricht‘ von einer Auffassung aus, die Michelangelo und dem Barock vertraut war.“ Die Kunst Michelangelos bestehe darin, flüchtige Bilder und Eindrücke festzuhalten. „Das heißt: Michelangelo projizierte; ganz so wie Sie.“ Solche Bemerkungen regten sicher Kokoschkas Interesse an Michelangelo zusätzlich an und förderten seine Auseinandersetzung mit dessen Werk.

Neben den Publikationen Goldscheiders befinden sich in Kokoschkas Bibliothek weitere Monographien über Michelangelo, darunter zwei Bücher über die Malereien in der Sixtinischen Kapelle von Redig de Campos, der eines davon ebenfalls mit einer persönlichen Widmung für den Künstler versah. Auch sonst war Kokoschka offenbar auf dem Laufenden, was die neueste Michelangelo-Forschung betraf. So schreibt er an einen Freund in Hinblick auf den USA-Aufenthalt von dessen Tochter: „Wenn sie Gelegenheit hat den Michelangelo Kunsthistoriker Dr. TOLNEY in Harvard Universität, Boston, zu sehen, möge sie ihn fragen ob er bald den Band mit Michelangelo’s Architekturskizzen beendigen wird und wo er ihn zu verlegen gedenkt[,] weil ich sehr darauf warte. Und recht herzlich grüssen lassen und wann, ob er in die Schweiz und hier vorbei kommt!“⁸⁸⁰

Die Rolle Michelangelos in Kokoschkas künstlerischem Werk

Schon früh scheinen einzelne Figuren aus dem Werk Michelangelos Kokoschka bei eigenen Bildfindungen inspiriert zu haben. Weidinger stellt fest, dass in seinem Aquarell der *Salome* aus dem Jahr 1906 (Abb. 135) die massige Figur im Hintergrund von einem der Verdammten aus Michelangelos *Jüngstem Gericht* in der Sixtinischen Kapelle abgeleitet ist (Abb. 136). Die auffällige Verschränkung der Arme und die kompakte Silhouette legen nahe, dass es sich um eine Anleihe bei

⁸⁷⁹ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (360.15).

⁸⁸⁰ Brief von Kokoschka an Friedrich Gubler vom 8. September 1954; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 32.22 (Fotokopie nach Manuskript).

diesem Werk handelt.⁸⁸¹ Bei der Betrachtung der Vorzeichnungen zu Kokoschkas nie ausgeführtem Gemälde *Mania* von 1913/14 (Abb. 137) weisen Weidinger und Strobl auf die Auseinandersetzung mit Michelangelos Sibyllen aus der Sixtinischen Kapelle hin.⁸⁸² Diese könnten sowohl für die Haltung der Figur und ihre ausdrucksvolle Gebärdensprache als auch für ihre Monumentalität vorbildhaft gewesen sein. Bei Kokoschkas Aufenthalt in Rom im Jahr 1930, als er vermutlich zum ersten Mal die Sixtinische Kapelle sah, scheint ihn insbesondere das Deckenfresko sehr beeindruckt zu haben, von dem er mehrere Postkarten mit Ausschnitten an seine Familie schickte. 1950, als er an seinem ersten eigenen Deckengemälde, dem *Prometheus-Triptychon* für Graf Antoine Seilern arbeitete, war ihm die Decke der Sixtinischen Kapelle wieder sehr präsent. In der folgenden Bemerkung an seine Schwester vergleicht er seine Arbeit mit der Michelangelos: „Wenn man es sich überlegt, daß der alte Michelangelo gar hoch oben an der Decke der Sixtinischen Kapelle jahrelang, in der Feuchte, mit Talglichtern auf einem Gerüst gelegen ist bis er einen steifen Hals bekam, dann bin ich ja noch gut daran.“⁸⁸³ Zuvor hatte er ihr in einem Brief Ende 1949 eine Skizze eingefügt, in der er sich – so wie er sich Michelangelo vorstellte – auf einem Gerüst sitzend bei der Arbeit am Deckengemälde für Seilern darstellte (Abb. 138).⁸⁸⁴ Bonnefoit geht davon aus, dass Michelangelo auch konkret für die Figur des angeketteten Prometheus in Kokoschkas rechtem Bildteil (Abb. 89) als Vorbild gedient habe und führt als Vergleich für die muskulöse Bildung des Körpers das Tonmodell eines Flussgottes von Michelangelo an. Ebenso gut könnte man zwei von Michelangelos Sklavenfiguren in der Accademia heranziehen, die Kokoschka bei seinem Florenz-Besuch im Jahr 1948 gesehen hatte.⁸⁸⁵ Goldscheider stellt eine nicht ganz überzeugende Verbindung zwischen Kokoschkas Darstellung des *Herodot* (Abb. 139) und Michelangelos Figur

⁸⁸¹ Vgl. Weidinger 1996, S. 17.

⁸⁸² Vgl. Weidinger/Strobl 2008, S. 406–410, Nr. 633–638.

⁸⁸³ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 4. Juli 1950; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.4.

⁸⁸⁴ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 51.11.

⁸⁸⁵ Vgl. Bonnefoit 2010, S. 71; vgl. Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold: „Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 35–61, hier S. 44. Sie weist auf die Abbildung dieses Modells in einem 1950 erschienenen Buch über die Skulpturen Michelangelos hin, das sich in Kokoschkas Nachlassbibliothek befindet. Aufgrund der darin vermerkten Widmung von Ludwig Goldscheider vom 24. Dezember 1950 kann diese Abbildung allerdings nicht als Vorlage für Kokoschkas Gemälde gedient haben. Die zwei Tonmodelle von Flussgöttern befinden sich jedoch wie die Sklavenfiguren, die ebenso als Vorbilder in Frage kommen, in der Accademia in Florenz, so dass Kokoschka sie wahrscheinlich kannte.

des *Jeremias* aus der Sixtinischen Decke (Abb. 140) her.⁸⁸⁶ Kokoschkas Darstellung des Saul sowohl in seinem Gemälde *Saul und David* von 1966 (Abb. 141) als auch in seinem Graphikzyklus zum selben Thema lässt in der nachdenklichen Haltung und seiner Kopfbedeckung gewisse Anklänge an die Statue des Lorenzo de Medici in der Florentiner Medici-Kapelle erkennen (Abb. 142). In demselben Jahr fand das Interview statt, in dem Kokoschka voller Begeisterung sein Seh-Erlebnis angesichts von Michelangelos Figur des *Tages* in der Medici-Kapelle schilderte.

Michelangelo gehörte demnach zu den Künstlern, die Kokoschka sein Leben lang begleiteten und von dem sich sowohl in frühen wie späten Werken wichtige Anregungen finden lassen. In den späten Jahren wurde die künstlerische Auseinandersetzung zudem von einem regen, auch theoretischen Interesse am Werk Michelangelos begleitet, das sich im Interview mit Nicole Milhaud und in Kokoschkas Autobiographie niederschlägt.

Einzelne Beispiele für Kokoschkas Interesse an Michelangelos

Zeitgenossen

Michelangelo war für Kokoschka sicher der größte italienische Künstler, der auf ihn eine ungemaine Faszination ausübte. Daneben verblassten Gestalten wie Leonardo oder Raffael, deren Werke er ebenfalls kannte, sich jedoch weniger intensiv mit ihnen beschäftigte. Von Leonardo gibt es nur sieben Postkarten in Kokoschkas Sammlung, von Raffael immerhin achtzehn sowie eine Reihe von Diapositiven in vier Mappen, die Aufnahmen von Michelangelos und Raffaels Zeichnungen im British Museum enthalten. Er äußerte sich zu diesen Künstlern kaum, nur zu Raffael gibt es von ihm einige wenige anerkennende Bemerkungen. Vor allem dessen Bildnisse hatten es ihm angetan, darunter Raffaels *Fornarina* in der Galleria Borghese in Rom.⁸⁸⁷ 1957 fertigte er im Victoria & Albert Museum in London die

⁸⁸⁶ Goldscheider 1963, S. 5.

⁸⁸⁷ Von dieser schickte Kokoschka seinem Bruder am 10. Juli 1949 eine Postkartenreproduktion mit dem Kommentar: „Umstehend das schönste Portrait von Raffael.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2. Am 3. April 1963 schickte er ihm eine Reproduktion von Raffaels *Frau mit dem Schleier* aus der Galleria Pitti in Florenz: „[...] hier hast Du eine schlechte Reproduktion der Bäckersfrau, die im Original die reizendste Frau ist.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2. Hodin berichtet von Kokoschkas Vorliebe für Raffaels „Porträt von Baldassare Castiglione, das er eines der schönsten Bilder nannte, die es gäbe.“ (Hodin 1968, S. 141). In seiner Autobiographie erwähnt Kokoschka „eine unvergessliche Zeichnung der Leda mit dem Schwan“ von Raffael (Kokoschka, *Mein Leben*, S. 274).

bereits erwähnten Skizzen nach Raffaels Kartons zu Tapisserien für die Sixtinische Kapelle in Rom sowie im selben Jahr in den Uffizien in Florenz nach Raffaels Porträts der Päpste *Leo X.* und *Julius II.* an (Abb. 13).⁸⁸⁸ Eines der berühmtesten Werke der europäischen Kunst, Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (Abb. 143), eignete Kokoschka sich für das Porträt seiner damaligen Geliebten, Alma Mahler, aus dem Jahr 1912 an (Abb. 144).⁸⁸⁹ Die Positionierung der Dargestellten in diesem Porträt, ihre Haltung, das offene Haar und das angedeutete Lächeln erinnern deutlich an Leonardos Bildnis. Auch die Landschaft im Hintergrund des Porträts, die in Kokoschkas Werk neu ist, dürfte an dieses Vorbild angelehnt sein, das Kokoschka mit kräftigen Pinselstrichen in eine pastellige Farbigkeit übersetzt. Für die Darstellung seiner Geliebten bediente sich der ehrgeizige, junge Maler eines der prominentesten Vorbilder aus der Geschichte der Kunst. Ob dieses bewusste Zitat eines derart berühmten Werkes der Aufwertung der eigenen Kunst oder der verehrten Geliebten dienen sollte, sei dahin gestellt. Mag es an der Berühmtheit des Vorbilds liegen oder daran, dass der Vergleich sehr offensichtlich ist – es handelt sich hier jedenfalls um eines der wenigen Beispiele für Kokoschkas Dialog mit den alten Meistern, das er in der von ihm gründlich überarbeiteten Monographie von Edith Hoffmann stehen ließ.⁸⁹⁰

8. Kokoschka und die Größen der venezianischen Malerei – Tintoretto, Tizian und Tiepolo

Reisen nach Venedig

Kokoschka begab sich in seinem Leben viele Male nach Venedig, vor allem, um dort die Werke von Tizian, Tintoretto und Tiepolo zu studieren. Seine erste Reise nach Italien im Frühling des Jahres 1913 mit Alma Mahler führte ihn vor einem Aufenthalt in Neapel auch nach Venedig, wo die Malereien von Tizian und Tintoretto einen

⁸⁸⁸ Vgl. Andrade 2001, S. 110–114, Kat. 39. Vgl. Kapitel II.6, S. 136–138.

⁸⁸⁹ Winkler/Erling 1995, S. 51, Nr. 88. Vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 1992, S. 22, Kat. Nr. 1.

⁸⁹⁰ Vgl. Hoffmann 1947, S. 116: „Kokoschka never hesitated to draw his inspirations from any source available to him; for in contrast to most of his contemporaries he placed himself with full consciousness into the tradition of European painting. There is no doubt that he had the Louvre picture in mind when he began to portray his friend, and that the resemblance was an intentional, meaningful one.“ Vgl. auch Leshko 1977, S. 174–175; Kat Ausst. Bordeaux 1983, S. 78.

tiefen Eindruck auf ihn machten.⁸⁹¹ In der Rückschau berichtet Kokoschka Jahre später über diese Reise: „Ein wunderbares Erlebnis! Ja, die Bilder der venezianischen Maler – die haben mir die Augen aufgerissen. Veronese, Tizian – diese Farben, diese Freiheit! Und dann erst recht Tintoretto! Das war aufregend, da hab ich gesehen, wie man malen sollte!“⁸⁹² Seit dieser Zeit verließ ihn die Begeisterung für die venezianische Malerei nicht mehr und schlägt sich in den verschiedenen Beständen seines Nachlasses und in seinen Werken nieder.

In den Jahren 1922 und 1948 besuchte er Venedig zur Biennale, an der er mehrfach selbst mit Gemälden beteiligt war. Diese Aufenthalte nutzte er auch für Museumsbesuche außerhalb der Biennale. Während seiner intensiven Reisetätigkeit in den zwanziger Jahren hielt er sich einige Male in der Stadt auf, darunter im Frühling 1924, im Oktober 1927 sowie in den Jahren 1929 und 1930 jeweils auf der Durchreise bei seinen Reisen im Mittelmeerraum.⁸⁹³ Der Aufenthalt im Jahr 1927 fand während einer seiner ausgedehnten Reisen statt, die er in dieser Zeit in Begleitung von Helmut Lütjens unternahm, einem Mitarbeiter der Galerie Cassirer, der von den Besuchen der beiden in Museen und Kirchen berichtet.⁸⁹⁴

In den Jahren nach 1930 hielt sich Kokoschka vorwiegend in Paris und Wien auf, ab 1934 in Prag. Es trat eine Pause in seiner Reisetätigkeit ein, bedingt auch durch die politischen Ereignisse. So fand sein nächster Besuch in Venedig erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs statt, im Jahr 1948, als er mit einigen seiner Werke auf der Biennale vertreten war. Für diesen Venedig-Besuch sind in Oldas Agenda ein Besuch der Accademia sowie die Besichtigung der Scuola Grande di San Rocco und der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari verzeichnet.⁸⁹⁵ Auch einen Besuch des Palazzo Labia hat sie notiert und mit der Bemerkung „Tiepolo marvellous“

⁸⁹¹ Vgl. Spielmann 2003, S. 514.

⁸⁹² Goldscheider 1963, S. 16.

⁸⁹³ Vgl. Spielmann 2003, S. 516–517.

⁸⁹⁴ „Gewöhnlich gingen wir morgens zusammen in die Akademie oder besuchten Kirchen, waren natürlich auch in S. Giorgio Maggiore, im Dogenpalast und oben bei den Rossen auf S. Marco –, er war immer außerordentlich an aller Art von Kunst interessiert und es machte ihm sichtlich Freude, dies mir, einem Neuling, zeigen zu können.“ Zitiert nach Hodin 1968, S. 273. Wahrscheinlich war es auch auf dieser Reise, dass Kokoschka seiner Mutter eine undatierte Postkarte mit einer Reproduktion von Tizians *Doge Antonio Grimani kniend vor dem Glauben* aus dem Palazzo Ducale in Venedig schickte; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁸⁹⁵ Eintrag in Oldas Agenda vom 15. Juni 1948; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

kommentiert.⁸⁹⁶ In den folgenden Jahren suchte Kokoschka die Stadt wieder häufiger auf. Im Jahr 1951 war der eigentliche Anlass eine große Tiepolo-Ausstellung,⁸⁹⁷ der er zwischen dem 30. September und dem 15. Oktober mehrere Besuche abstattete.⁸⁹⁸ Von dieser Ausstellung brachte er eine ganze Reihe von Reproduktionen nach den ausgestellten Werken Tiepolos mit, die in der Fondation Oskar Kokoschka aufbewahrt werden.⁸⁹⁹ Auch auf andere Kunstgenüsse in der Stadt freute sich Kokoschka, wie folgender Bemerkung in einem Brief an Graf von Seilern zu entnehmen ist: „Ende Juli dürften wir für kurze Zeit in London sein, dann Tintoretto und Carpaccio als Belohnung für harte Arbeit hier.“⁹⁰⁰ Zwischen den Tiepolo-Ausstellungsbesuchen standen weitere Besichtigungen auf dem Programm, wie ebenfalls aus Oldas Taschenkalender des Jahres 1951 hervorgeht. Die dort erwähnten Kirchen „Carmini, Rocco, Frari“⁹⁰¹ bergen wichtige Werke von Tizian und Tintoretto, so kann man sicher davon ausgehen, dass auch die Malereien dieser beiden Künstler wieder Kokoschkas Aufmerksamkeit fanden. Ein letzter Besuch in Venedig erfolgte 1956 auf der Reise nach Griechenland.

Künstlerische Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts

Kokoschkas erste Begegnung mit den Werken Tintoretts in Venedig im Jahr 1913 schlägt sich in seiner Malerei der darauffolgenden Zeit deutlich nieder.⁹⁰² Seine Faszination für Tizian spiegelt sich dagegen vorwiegend in seiner späteren, theore-

⁸⁹⁶ Eintrag in Oldas Agenda vom 6. Juli 1948; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁸⁹⁷ „Diesmal fuhr ich eigentlich wegen der großen Tiepoloausstellung her [...].“ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 3. Oktober 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1; vgl. auch eine Postkarte an Berta vom 16. September 1951, in der Kokoschka ebenfalls den bevorstehenden Besuch der Tiepoloausstellung erwähnt; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1.

⁸⁹⁸ Vgl. Einträge in Oldas Agenda des Jahres 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁸⁹⁹ Ein Stempel auf der Rückseite der Aufnahmen zeugt vom Zusammenhang mit der Ausstellung.

⁹⁰⁰ Brief von Kokoschka aus Hamburg an Antoine Graf Seilern vom 2. Juli 1951; ZBZ, Ms. Briefe: Kokoschka, Oskar.

⁹⁰¹ Eintrag vom 9. Oktober 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Mit „Carmini“ könnte auch die Scuola Grande dei Carmini gemeint sein, in der die Kokoschkas die Deckengemälde Tiepolos besichtigen konnten. In der Kirche S. Maria del Carmelo (I Carmini) ist Tintoretts Altargemälde *Darbringung im Tempel* zu sehen. „Rocco“ könnte sowohl die Kirche als auch die Scuola Grande di San Rocco bezeichnen, wahrscheinlich beides. Beide Gebäude beherbergen eine große Zahl von Malereien Tintoretts, während in der Frari-Kirche wahrscheinlich vor allem Tizians *Assunta* von 1516–1518 Kokoschkas besondere Aufmerksamkeit erregte. San Rocco und die Frari-Kirche hatten die Kokoschkas auch 1948 bereits besichtigt.

⁹⁰² Vgl. hierzu Spielmann 2003, S. 153–154; Kat. Ausst. Wien (Belvedere) 2008, S. 233–234. Vgl. auch Kat. Ausst. Zürich 1986, S. 56.

tischen Auseinandersetzung mit dem Maler wider. Die reiche, wenig naturalistische Farbgebung und die Kontrastierung von Licht und Schatten bei Tintoretto sowie seine großzügige Pinselführung mit ihren deutlich sichtbar aufgesetzten Lichtern inspirierte Kokoschka zu einem neuen Umgang mit der Farbe in den Porträts, die kurz nach seiner ersten Venedigreise entstanden. Das *Selbstporträt mit erhobenem Pinsel* von 1913 (Abb. 97)⁹⁰³ sowie ein *Mädchenbildnis* (Abb. 145) aus demselben Jahr⁹⁰⁴ zeugen von Kokoschkas Auseinandersetzung mit der Malweise Tintoretto.⁹⁰⁵ Sein Farbauftrag wird pastoser im Vergleich zu den früheren Bildnissen mit ihren sehr dünnen Farbschichten, durch die bisweilen noch die Leinwand hindurchscheint und in die mit verschiedenen Hilfsmitteln Zeichen hineingeritzt sind. In den dunkel gehaltenen Bildnissen dieser Zeit arbeitet Kokoschka mit Glanzlichtern, durch die die Figur aus dem dunklen Hintergrund heraus modelliert wird. Während in dem Selbstbildnis, das sehr dunkel und von reduzierter Farbigkeit ist, vor allem die Lichtreflexe auffallen, modelliert er in dem Mädchenbildnis mit kräftigen Farben. Auch das Selbstbildnis Kokoschkas aus dem Jahr 1914 (Abb. 107), das eine enge Verwandtschaft mit einem Werk El Grecos aufweist,⁹⁰⁶ sowie Kokoschkas Gemälde *Der irrende Ritter* (Abb. 146) und *Stilleben mit Katze, Putto und Kaninchen* (Abb. 147) aus der gleichen Zeit zeigen diese Art der Modellierung mit weißen Glanzlichtern, die als einzeln erkennbare Pinselstriche stehen gelassen werden und stark an die Technik Tintoretto erinnern.⁹⁰⁷ Die Bildnisse von *Anton von Webern* (Abb. 148) und *Ludwig von Ficker* (Abb. 149) von 1914 und 1915⁹⁰⁸ gehören mit ihren deutlichen gelben beziehungsweise weißlichen Glanzlichtern ebenso dieser Gruppe von Gemälden an. In anderen Werken der gleichen Zeit, wie den Porträts von *Carl Moll* (Abb. 150) und *Albert Ehrenstein* (Abb. 151),⁹⁰⁹ entwickelt Kokoschka diese Herangehensweise weiter und entfernt sich dabei von Tintoretto zu einer eigenen, bewegteren Bildsprache in dynamischem Pinselduktus.

⁹⁰³ Winkler/Erling 1995, S. 56, Nr. 95.

⁹⁰⁴ Ebd., S. 55–56, Nr. 94.

⁹⁰⁵ Vgl. Kat. Ausst. Wien 1991, Kat. Nr. 22 und 23.

⁹⁰⁶ Vgl. Kapitel III.6, S. 220–221.

⁹⁰⁷ Winkler/Erling 1995, S. 67, Nr. 112, S. 60–61, Nr. 100, S. 68–69, Nr. 115.

⁹⁰⁸ Ebd., S. 66–67, Nr. 111, S. 68, Nr. 114.

⁹⁰⁹ Ebd., S. 56–57, Nr. 96, S. 62–63, Nr. 104.

Laut Leshko ist auch die *Dolomitenlandschaft Tre Croci* von 1913 (Abb. 152)⁹¹⁰ mit ihrer pastosen Malerei und üppigen Farbigkeit als eine direkte Antwort auf Tintoretto zu verstehen. Wie dieser setzt Kokoschka hier die Farbe als Mittel zur Erzeugung von Tiefe ein. Gleichzeitig verstärkt er den Eindruck von Räumlichkeit auch durch die Verwendung von Diagonalen, darunter die Straße, die den Betrachter in das Bild hineinzieht. Man findet hier den kraftvollen, lebendigen Einsatz der Farbe und die dynamische Pinselführung wieder, die auch kennzeichnend für andere Werke der Zeit wie das bereits erwähnte *Stilleben mit Katze, Putto und Kaninchen* ist.⁹¹¹ Winkler und Erling bemerken zu Kokoschkas Auseinandersetzung mit Tintoretto in dieser Zeit: „Die Kunst Tintoretos eröffnete ihm die Möglichkeit, mit malerischen Mitteln die Dramatik eines Erlebnisses, sei es die Erfahrung der Natur oder einer menschlichen Begegnung, zu gestalten.“⁹¹²

Auch in späteren Jahren war Kokoschka die Malerei der venezianischen Meister weiterhin präsent. Im Gegensatz zur frühen Auseinandersetzung mit der Malweise Tintoretos reagierte er auf ihre Werke nun jedoch eher in thematischer oder motivischer Hinsicht. In seiner Dresdner Zeit, in der er regelmäßiger Besucher der dortigen Gemäldegalerie war, konnte er unter anderem Porträts von Tizian und Tintoretto betrachten sowie Tizians *Maria mit dem Kind und vier Heiligen*, Tintoretos *Musizierende Frauen*, *Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan*, *Die Ehebrecherin vor Christus* und *Die Rettung der Arsinoe*. Sicher fiel ihm auch die *Schlummernde Venus* von Giorgione und Tizian auf, die das auch von anderen Malern des 16. Jahrhunderts, insbesondere von Tizian oft behandelte Thema der liegenden nackten Venus darstellt.⁹¹³ Andrade legt anhand der Skizzen zu Kokoschkas Gemälde *Frau in Blau* von 1919 dar, dass er sich in der Konzeption dieses Bildes auf die Tradition der Venusdarstellungen des 16. Jahrhunderts und ihre späteren Weiterverarbeitung durch Maler wie Francisco de Goya oder Edouard

⁹¹⁰ Ebd., S. 54–55, Nr. 93.

⁹¹¹ Vgl. Leshko 1977, S. 62–63.

⁹¹² Winkler/Erling 1995, S. 54. Auch noch in der *Windsbraut* von 1913 wird in der Literatur häufig die Kenntnis von Tintoretos Werk als wesentliche Grundlage für die Behandlung von Licht und Farbigkeit angesehen, auch wenn Kokoschka sich in der äußerst dynamischen Komposition dieses Gemäldes und der Intensität der in heftigen Pinselstrichen nebeneinander gesetzten Farben bereits weit von Tintoretto entfernt; vgl. z. B. Leshko 1977, S. 64–65.

⁹¹³ Giorgione/Tizian, *Schlummernde Venus*, um 1508/10, Öl auf Leinwand, 108,5 x 175 cm; Marx 2008, S. 80.

Manet bezog.⁹¹⁴ Auch ein weiteres Bild aus den Dresdner Jahren, das eine halb-nackte liegende Frauengestalt in einer Landschaft zeigt, Kokoschkas *Sommer I* von 1922 (Abb. 153), lässt sich möglicherweise auf die Auseinandersetzung mit dieser Tradition zurückführen. Von Tintoretto gibt es eine Darstellung des Sommers in ähnlicher Form, die vermutlich Teil eines Zyklus der vier Jahreszeiten war.⁹¹⁵ Vielleicht hatte Kokoschka solche Bilder im Kopf, als er das Gemälde, das zunächst den Titel *Abisag* tragen sollte, in *Sommer* umbenannte.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg lassen sich in Kokoschkas Werk noch bisweilen Anklänge an Werke der venezianischen Maler finden. So lässt sich die linke Hälfte der Mitteltafel seines Triptychons *Prometheus-Saga* (Abb. 88) mit den zahlreichen, in unterschiedlichen Haltungen auf einem Hang liegenden Figuren in Tintoretts Gemälde aus der Scuola Grande di San Rocco in Venedig, das die Geschichte der ehernen Schlange aus dem Buch Mose zeigt, vergleichen (Abb. 154). Die Zweiteilung des Bildes mit einem hell erleuchteten Bereich im Zentrum und die hintereinander gestaffelten Figuren, die in einer eher intuitiven als konstruierten Perspektive eine Diagonale in das Bild hinein bilden, erinnern stark an die räumliche Konzeption von Tintoretts Gemälde. Es ist bereits mehrfach auf die Bedeutung der barocken Deckenmalerei für Kokoschkas *Prometheus-Triptychon* hingewiesen worden,⁹¹⁶ doch scheint Kokoschka auch in diesem Fall ganz unterschiedliche Anregungen aufgenommen und zu einem eigenen Ganzen umgeformt zu haben.⁹¹⁷ 1948, also nur zwei Jahre vor dem Beginn der Arbeiten an der *Prometheus-Saga*, hatte Kokoschka sich aus Anlass der Biennale in Venedig aufgehalten und nachweislich auch die Scuola Grande di San Rocco besichtigt.⁹¹⁸

⁹¹⁴ Vgl. Andrade 2001, S. 418.

⁹¹⁵ Tintoretto, *Sommer*, National Gallery of Art, Washington. Vgl. Shapley 1979, S. 470–471, Kat. Nr. 1642.

⁹¹⁶ Vgl. Krapf-Weiler 1987, S. 203–204; Spielmann 2003, S. 380–382.

⁹¹⁷ Zahlreiche Einzelfiguren lassen sich von unterschiedlichen (auch antiken) Vorbildern ableiten, die Kokoschka während seines Rom-Aufenthaltes 1949 sah und in seinen Skizzenbüchern festhielt. Andrade benennt sie im Einzelnen in ihrer Untersuchung von Kokoschkas Skizzenbüchern (Andrade 2001, S. 43–45, 71–74, 480–482).

⁹¹⁸ Eintrag in Oldas Agenda am 15. Juni 1948: „Lido in the morning. Aft. Accademia, Scuola San Rocco + Frari with OK“; ZBZ, Nachl. Oida K E 2004.

Tiepolo, „der letzte große Barockmaler“

Kokoschkas Bewunderung für Tiepolo spricht nur aus einigen wenigen seiner Äußerungen. Er befasste sich nicht ausführlich theoretisch mit diesem Maler, um den es weder in seinen Schriften noch in seiner Autobiographie geht. Dennoch liebte er dessen Werke und nutzte sich bietende Gelegenheiten, um diese anzusehen. Wie bereits erwähnt gibt es Hinweise auf diese Besichtigungen in Venedig aus den Jahren 1948 und 1951. Die Auseinandersetzung mit Tiepolos Deckenmalereien im Jahr 1948 war sicher für Kokoschkas Konzeption seines Deckengemäldes *Prometheus-Saga* von großer Bedeutung. Dies könnte auch durch die Vorlieben seines Auftraggebers, Antoine Graf Seilern, begünstigt gewesen sein, der in seiner Kunstsammlung auch eine große Anzahl von Zeichnungen Tiepolos besaß. Betrachtet man beispielsweise die von unten gesehenen Pferdeleiber im Mittelbild, wird man an entsprechende Darstellungen des fliegenden Pferdes der griechischen Mythologie, Pegasus, von Tiepolo erinnert, wie beispielsweise im Fresko *Bellerophon auf Pegasus* im Ballsaal des Palazzo Labia (Abb. 155),⁹¹⁹ den Kokoschka besucht hatte. 1951 besuchte Kokoschka mehrfach die Ausstellung des Künstlers, „der der letzte große Barockmaler war und die Illusionsmalerei in den Kuppeln der Kirchen u. Paläste zum größten Triumph brachte.“⁹²⁰ Während dieses Aufenthaltes bittet er den Grafen Antoine Seilern in einem Brief um die Leihgabe seines Prometheus-Deckenbildes für die Biennale in Venedig: „Noch wichtiger ist der Nachklang bei der Jugend, die von den verdammten Longhis und Venturi darin bestärkt wird, daß Tiepolo ein Kinoartist wäre und heute bloß von Faschisten ernst genommen wird als Künstler. [...] Ich kann dieser guten Sache helfen indem ich mein Werk öffentlich und bei einer international wichtigen Ausstellung zeige und damit für die Klassische [Malerei], deren letzter Repräsentant Tiepolo ist, zeuge.“⁹²¹ Tiepolo war für Kokoschka ein exemplarischer Vertreter der europäischen Kunsttradition. Insbesondere mit seiner *Prometheus-Saga* fühlte er sich in einer direkten Linie mit

⁹¹⁹ Gemin/Pedrocco 1993, S. 394–397. Ähnliche Darstellungen finden sich auch in der *Hochzeitsallegorie* der Ca' Rezzonico (ebd., S. 451) oder der *Macht der Beredsamkeit* des Palazzo Sandi (ebd., S. 245) in Venedig sowie in den Fresken der Würzburger Residenz (ebd., S. 422–427).

⁹²⁰ Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka am 3. Oktober 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1. Vgl. Einträge in Oldas Agenda des Jahres 1951; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁹²¹ Kokoschka an Graf Antoine Seilern am 13. Oktober 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 36.2 (Fotokopie nach Manuskript); gekürzt publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. III, S. 257.

der Malerei Tiepolos, als letzter Nachkomme einer Tradition, die in der gegenwärtigen Zeit zu repräsentieren er als seine Aufgabe auffasste.

Eine weitere Äußerung über Tiepolo findet sich in einem Brief von 1958, den Kokoschka unter dem Eindruck von Tiepolos Deckenfresken in der Würzburger Residenz schrieb. Auf der Durchreise von München, wo er eine Rokoko-Ausstellung besichtigt hatte, nach Norddeutschland hielt er für einen Tag in Würzburg an, wo er wahrscheinlich sowohl die umfangreiche Riemenschneider-Sammlung des Mainfränkischen Museums als auch die Deckengemälde Tiepolos in der Residenz besichtigte.⁹²² Die zwei Postkarten in seiner Sammlung, die ein Detail des Treppenhausfreskos mit der Personifikation von Afrika zeigen, brachte er möglicherweise von diesem Besuch mit. An seinen Freund Fred Marnau schreibt er von dort: „[...] wir waren bei Deinem Herrlichen Riemenschneider und beim kaiserlichen Tiepolo. Was für ein Wunder, daß diese Zulukaffer in der Luft zufällig dieses Wunderwerk der Vorstellung und Phantasie (Gottgegeben!) nicht getroffen haben, die Tachisten wird es schmerzen aber für uns ‚Mönche‘ in einer barbarischen Zeit ist es ein Glück.“⁹²³

Das Erlebnis der Bilder Tizians

Um die Zeit der ersten Venedigreise oder zumindest vor 1918 muss sich die bereits erwähnte Episode abgespielt haben, der zufolge Carl Moll für einige Monate ein Bild von Tizian in Kokoschkas Atelier untergestellt hatte.⁹²⁴ Dieses Gemälde beeindruckte Kokoschka sicher schon damals, auch wenn die theoretischen Ausführungen dazu und zu Tizians Wirkung auf nachfolgende Künstler, wie er sie in seiner Autobiographie aufschrieb, wohl auf einer späteren Auseinandersetzung mit dem Maler und seinem Werk beruhen.⁹²⁵ Er bescheinigt dem Gemälde jedenfalls eine

⁹²² Vgl. Einträge in Oldas Agenda des Jahres 1958; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁹²³ Kokoschka an Fred Marnau am 26. August 1958; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 45 (Typoskript); publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 85. Kokoschka bezieht sich auf die schwerwiegenden Zerstörungen durch den Luftangriff auf Würzburg im Zweiten Weltkrieg, der Teile der Residenz verwüstete, doch Tiepolos großes Fresko im Treppenhaus unversehrt ließ.

⁹²⁴ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 132–134. Das Gemälde, das sich seit 1914 in Carl Molls Besitz befunden hatte, wurde 1918 vom Berliner Kaiser-Friedrich-Museum angekauft. Vgl. *Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke*, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1998, S. 379.

⁹²⁵ Vgl. Kapitel II.3, S. 87–88.

starke Wirkung: „Leider blieb das Tizianbild ‚Venus mit dem Orgelspieler‘ nur wenige Monate bei mir, denn der Krieg machte diesem verstohlenen Entzücken ein Ende. Aber dank diesem Versteckspiel mit dem Geheimnis der Ursache des Leuchtens des Raums haben sich meine Augen geöffnet wie ehemals in der Kindheit, als mir das Geheimnis des Lichts zum erstenmal einleuchtete. Das ist für mich Expressionismus.“⁹²⁶ In den zwanziger Jahren, in denen Kokoschka Venedig fast jedes zweite Jahr besuchte, entdeckte er weitere Bilder von Tizian auch in anderen Museen, die er auf seinen Reisen besuchte. Im Prado sah er 1928 Tizians *Adam und Eva*: „[...] ein so wunderbares, sehnsüchtiges und edles Bild [...], ich bin ganze Tage lang daran geblieben nicht mehr gestanden und hatte fast vergessen, dass nicht ich es gemacht hatte.“⁹²⁷ Am selben Tag, an dem er Anna Kallin diesen Kommentar schrieb, schickte er ihr auch eine Postkarte aus dem Prado mit einer Reproduktion von Tizians *Venus und die Musik*.⁹²⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg lernte er auf seinen Reisen in die USA auch die dort aufbewahrten Werke kennen, von denen er ebenfalls Postkarten an die Familie in Europa schickte.⁹²⁹

Zu Tizian gibt es drei Umschläge mit über 40 Postkarten nach unterschiedlichen Werken. Sie stammen aus verschiedenen europäischen Museen, vor allem in London, Wien, Venedig und Florenz. Insbesondere mehrere Versionen der liegenden Venus sind vorhanden. Seinem Bruder Bohuslav schickte Kokoschka zweimal eine Karte mit Tizians *Venus von Urbino* aus den Uffizien in Florenz, einmal mit dem anerkennenden Kommentar: „Wohl das schönste Bild auf Erden, man kann den Blick des Mädchens nicht vergessen und möchte noch hundert Jahre leben können um sie zu suchen!“⁹³⁰ In der Postkartensammlung findet sich dagegen nur ein Umschlag zu Tiepolo mit elf Karten von unterschiedlichen Orten, von Tintoretto Gemälden gibt es dreizehn Motive. Obwohl Kokoschka Tintoretto sehr schätzte, fällt auf, dass er sich auf theoretischer Ebene sehr viel weniger mit ihm befasst hat als

⁹²⁶ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 133–134.

⁹²⁷ Kokoschka an Anna Kallin am 4. Mai 1928; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 26.1; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. II, S. 203.

⁹²⁸ Postkarte von Kokoschka an Anna Kallin vom 4. Mai 1928; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁹²⁹ Z. B. schickte er Olda am 20. Januar 1949 eine Karte mit dem *Bildnis eines venezianischen Edelmannes* von Tizian und Giorgione aus der National Gallery of Art in Washington; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

⁹³⁰ Undatierte Postkarte von Kokoschka an Bohuslav Kokoschka; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2; eine weitere Postkarte mit einem Detail desselben Werkes schickte er am 28. Oktober 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 22.2.

mit Tizian. Das gleiche gilt für Tiepolo. Dass Kokoschka sich Tizian intensiver widmete, mag auch damit zusammenhängen, dass er anscheinend einmal den Plan verfolgte, ein Buch über diesen Künstler zu schreiben,⁹³¹ wozu es allerdings nicht kam. Während er Tizian einen längeren Abschnitt in seiner Autobiographie widmet, kommt Tintoretto nur am Rande vor, immerhin aber mit der Feststellung: „Tintoretto gehört zu meinen Heiligen.“⁹³²

Besonders schätzte Kokoschka Tizians *Assunta* in der Frari-Kirche in Venedig, die in seiner Postkartensammlung mehrfach vertreten ist. Dies lässt sich auch daraus schließen, dass er 1948 und 1951 seiner Schwester Berta drei Postkarten aus Venedig schickte, auf denen die *Assunta* beziehungsweise ein Detail daraus abgebildet ist. Auf einer der Karten äußert er den folgenden bewundernden Kommentar: „Habe heute noch einmal diesen großen Tizian angeschaut, der unglaublich bewegt ist, wie eine Feder, die die Figur hinauffliegen lässt in die Höhe. Eine unerhörte Composition!“⁹³³ Aus dem Jahr 1951 stammt auch eine Passage in einem Brief an Berta, die verdeutlicht, wie intensiv Kokoschka sich mit den Originalen beschäftigte, wenn er die Gelegenheit dazu erhielt. In London war er mit dem österreichischen Restaurator Sebastian Isepp befreundet, den er bereits aus Wien kannte und in dessen Atelier er Gemälde der alten Meister aus nächster Nähe betrachten konnte: „So kann ich in seinem Atelier täglich die herrlichsten Kunstschätze aus der Königlichen Sammlung, von sonst nicht zugänglichen Privatsammlungen und Museen mit ihm anschauen, jedes Fleckchen auf einem Tizian mit ihm

⁹³¹ Dies geht aus einem Brief hervor, den er am 10. Mai 1959 an seine Schwester schrieb: „Von dem Titianbuch [sic], das ich verfassen soll, schrieb ich Dir bereits. Es wäre eine wichtige Arbeit, weil es seit 30 Jahren kein einziges Buch über diesen Giganten, wohl aber hunderttausende über den Herrn Picasso giebt [sic] [...]“; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.8.

⁹³² Kokoschka, *Mein Leben*, S. 198.

⁹³³ Postkarte von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 1. November 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1; zwei weitere Postkarten (eine vom 19. Juli 1948, die andere undatiert) ebenfalls in ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1. Berta erhielt von ihrem Bruder immer wieder Postkarten mit Tizian-Motiven: am 14. Juni 1949 *Venus verbindet Amor die Augen* (auf der Postkarte als *Le Tre Grazie* bezeichnet) aus der Galleria Borghese in Rom; Tizians *Venus von Urbino* aus den Uffizien in Florenz auf einer undatierten Postkarte; am 25. Januar 1958 das *Porträt eines venezianischen Edelmanns* von Tizian und Giorgione in der National Gallery of Art in Washington; alle drei Postkarten in ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.10; am 26. August 1951 Tizians *Eitelkeit der Welt* in der Alten Pinakothek in München; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 52.1.

besprechen und auskosten wenn er die Originalfarbe aus dem Firnis von Jahrhunderten ans Licht bringt.“⁹³⁴

Auch Tizians *Pietà* in der Accademia in Venedig (Abb. 156) ist in der Postkartensammlung zweimal vorhanden, ein Bild, das Kokoschka gerade in späteren Jahren besonders zu faszinieren schien. In seiner Autobiographie widmet er einen Abschnitt diesem Gemälde, „wo das Licht den Raum aus der bisher statisch, perspektivisch gesehenen Auffassung des Raumes der Renaissance dynamisch um- und neu formt, so daß die Figuren selbst sich zu bewegen scheinen. Das umherschweifende Auge des Betrachters wird nicht wie bisher von dem Ablesen eines Konturs und einer Lokalfarbe, sondern von der Leuchtkraft im Bilde geleitet.“⁹³⁵ Wie im bereits zitierten Abschnitt zu Tizians *Venus mit dem Orgelspieler* geht es Kokoschka auch hier wieder um die bemerkenswerte Leuchtkraft, die in den Gemälden Tizians eine besondere Dynamik und Lebendigkeit schaffe. In einer späteren Passage berichtet er von einem Besuch in der Accademia in Venedig, um dieses Gemälde nach Jahren wiederzusehen. „Man kommt nicht sofort hinter das Geheimnis dieser merkwürdigen Schöpfung. Beim ersten Hinsehen nimmt man nur ein Sujet der religiösen Malerei wahr, überliefert seit der Zeit, als der Pantokrator des byzantinischen Christentums zum Ecce-Homo, dem Menschensohn, geworden war, der sich für die Sünden der Menschheit geopfert hat. Heute ist man nicht länger mildherzig genug, die Passion eines anderen Menschen mitzuempfinden.“ Es folgt eine Beschreibung der einzelnen Figuren, die die zentrale Gruppe „der bewegungslosen, zusammengebrochenen Gestalt des Ecce-Homo im Schoß der blauekleideten Gottesmutter als Mittelfigur in der Tiefe der Grotte“ umgeben. Kokoschka schildert die außerordentliche Wirkung des Bildes, das ihm durch seine Farbigkeit in besonderer Weise bewegt und verlebendigt erscheint: „Aber was ist das für ein Blau! Ich mußte mehrmals hinsehen, denn es kam mir vor, als ob sich in dem wohlüberlegten und durchdachten perspektivischen Raum eine Bewegung vollzogen hätte, die vor meinen Augen die Zentralgruppe in die Ferne zu rücken schien. Das muß wohl mit der Farbenkunst Tizians zu erklären sein, der die optischen Effekte

⁹³⁴ Brief von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 10. März 1951; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 51.5.

⁹³⁵ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 133. Erneute Erwähnung der *Pietà* auf S. 317. Vgl. auch Kapitel II.3, S. 89–90.

der Kinetik auf die Retina des Beschauers wohl besser zu meistern wusste als wir heute auf Grund unserer wissenschaftlichen Experimente. Ist es die Wirkung des merkwürdigen Blaus des Gewandes der Madonna? Nein, es ist mehr. Hier lebt weder Kinetik noch optisch-experimentelle Spielerei, sondern eine bildliche Aussage, wie sie keine Theorie vermitteln kann. Die Loslösung der Gruppe der Mutter mit dem toten Sohn im Schoß wird zu einer im Bild gestalteten Trauerbotschaft der Verwesung des Geistig-Menschlichen, das dem Menschsein seit der Antike anhing. Für die rational denkenden Betrachter wird das Bild keine Mahnung enthalten, sie leben ja in einer Wirklichkeit der nur messbaren, zählbaren, registrierbaren Tatbestände, die man auch photographieren kann.“⁹³⁶ Für Kokoschka jedoch ist es eine Botschaft von der Passion des Menschen und im übertragenden Sinn des Menschlichen, die sich dem empfänglichen Betrachter in seinem Seherlebnis mitteilt. In diesem Sinne ist es sicher zu verstehen, wenn er im oben erwähnten Abschnitt seiner Autobiographie über das Tizianbild von der *Venus mit dem Orgelspieler* schreibt: „Das ist für mich Expressionismus.“ Expressionismus nicht als eine Kunstströmung oder expressive Formensprache verstanden, sondern generell als eine Kunst, die im Betrachter ein Erlebnis auszulösen vermag, so wie Tizians Venusbild ihm die Augen öffnete für die „Ursache des Leuchtens des Raums“⁹³⁷. In anderem Zusammenhang hatte Kokoschka seine Auffassung von Expressionismus in der Kunst mit den Worten erklärt: „Expressionismus ist Gestaltung des Erlebnisses, solcherart mittelbar und Botschaft vom Ich zum Du. [...] Expressionismus lebt nicht im elfenbeinernen Turm, er wendet sich an den Nächsten, den er erweckt.“⁹³⁸

9. Christliche Motive in Kokoschkas Werk

Individuelle Interpretation christlicher Ikonographie

Wie bereits in einigen der vorangegangenen Kapitel angesprochen wurde, verwendete Kokoschka in seinem Werk oft Motive, die aus der christlichen Ikonographie

⁹³⁶ Ebd., S. 306–307.

⁹³⁷ Ebd., S. 134.

⁹³⁸ Oskar Kokoschka: „Der Expressionismus Edvard Munchs“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 162–180, hier S. 175.

stammen. Die ersten Beispiele entstanden bereits in den Jahren 1909 und 1910, als Kokoschka Plakate für seine Theateraufführung im Rahmen der Wiener Kunstschau und für die Zeitschrift *Der Sturm* entwarf.⁹³⁹ Die auf dem Theaterplakat (Abb. 157) gezeigte Szene ist an das Thema der Pietà angelehnt. Sie erinnert an die Darstellungen des gekrümmten Leibes Christi, der leblos mit baumelnden Armen im Schoß seiner Mutter ruht. Inhaltlich geht es jedoch nicht um Christus und Maria, sondern um den ewigen Kampf der Geschlechter, den Kokoschka in seinem Drama zu einer tödlichen Auseinandersetzung zuspitzt und hier in der kontrastierenden Darstellung von Mann und Frau verbildlicht. Dabei steht der Farbkontrast zwischen rot und weiß symbolisch für den Kampf auf Leben und Tod. Obwohl der Mann leblos im Schoß der Frau ruht, ist er durch die rote Farbe des Lebens gekennzeichnet, während diese durch ihre weiße Farbe dem Tod geweiht dargestellt ist. In seiner Autobiographie kommentiert Kokoschka die Darstellung: „Der Mann ist blutig rot, das ist die Lebensfarbe, aber tot liegt er im Schoß einer Frau, die weiß ist; das ist die Todesfarbe“⁹⁴⁰. Im Stück *Mörder, Hoffnung der Frauen* wird der Mann zunächst schwer verwundet und wird als leichenblass beschrieben, kehrt jedoch durch die Lebenskraft, die er der Frau entzieht, wieder zum Leben zurück. Auch in der christlichen Pietà ist die Auferstehung bereits vorgeprägt. Das Sturmplakat (Abb. 158) zeigt Kokoschka selbst, kahlgeschoren und mit der Seitenwunde Christi, auf die er mit der linken Hand demonstrativ hinweist. Es handelt sich um eine provokante Selbstinszenierung des Künstlers, der hiermit auf die harsche Kritik der Presse an seinen frühen Werken reagierte. Er fühlte sich unverstanden und stellte sich in der Gestalt des von seinen Mitmenschen geschmähten und gequälten Christus dar.⁹⁴¹

In beiden Fällen bediente sich der Künstler aus dem christlichen Zusammenhang stammender, allgemein bekannter und erkennbarer Motive, die er abwandelte und

⁹³⁹ Wingle/Welz 1975, S. 74–77, Nr. 31–33. Das Theaterplakat kündigte die Aufführung von zwei Stücken Kokoschkas an: Ein *Drama* (das im Rahmen seiner Veröffentlichung im *Sturm* den Namen *Mörder, Hoffnung der Frauen* erhielt) und eine *Komödie*, die Kokoschka bereits im Kabarett Fledermaus unter dem Titel *Eine Grotteske* aufgeführt hatte. Vgl. Schweiger 1983, S. 44–46, 106–114.

⁹⁴⁰ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 64.

⁹⁴¹ Dass er sich damit in eine Tradition einreicht, in der auch Künstler wie Paul Gauguin oder James Ensor sich gebrandmarkt und unverstanden fühlend in der Gestalt Christi selbst porträtierten, darauf verweist Edith Hoffmann in ihrem Aufsatz „Kokoschka – ein später Symbolist“, in: *Symposion* 1986, S. 72–81, hier S. 73. Es ist möglich, dass ihm Ensors 1891 entstandenes Selbstporträt bekannt war, auf dem dieser sich als *Ecce Homo* zwischen seinen Kritikern darstellt (Tricot 1992, Bd. 1, S. 309, Nr. 317); vgl. Weidinger/Strobl 2008, S. 221.

für seine eigene Aussage verwendete. In den Gemälden des Jahres 1911, von deren Malweise im Zusammenhang mit El Greco die Rede war, bearbeitet Kokoschka dagegen ausdrücklich christliche Themen, auch wenn er sie zum Teil recht unkonventionell behandelt. Dies gilt insbesondere für seine Darstellung der *Verkündigung* (Abb. 105), die er in der freien Natur stattfinden lässt. Der Engel erscheint hier als Aktfigur mit ausladender Gebärde, der nicht wie sonst der Jungfrau zugewandt ist, sondern den Kopf abgewandt hält, den Blick abwesend wie in einer inneren Schau. Auch Maria hat ihre Aufmerksamkeit nicht dem Engel zugewandt, sondern wirkt wie von einer inneren Vision beherrscht. Erling hat auf die Verwandtschaft mit Berninis *Ekstase der heiligen Theresa* in Santa Maria della Vittoria in Rom hingewiesen, bei der die Einwirkung des göttlichen Geistes wie eine sinnliche Erfahrung erscheint (Abb. 159).⁹⁴² Wie in vielen von Kokoschkas frühen Porträts spielt die Gestik der Hände für die Spannung der Komposition eine entscheidende Rolle. Beide Figuren wirken in sich gekehrt und nur durch ihre Gebärdensprache miteinander verbunden. So überlagern sich in Kokoschkas Version der Verkündigung zwei Ebenen, wie Erling formuliert: „die Vorstellung von der ‚Verkündigung‘ als historischem Ereignis und gleichzeitig als inneres Erlebnis.“⁹⁴³ Seine zwei Darstellungen des Themas *Ritter, Tod und Engel* (Abb. 38 und 39), mit denen er sich thematisch wie kompositionell an Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 40) anlehnt, geben dem Vorbild eine neue Bedeutung, die im Zusammenhang mit Dürer besprochen wurde.⁹⁴⁴ Es findet eine inhaltliche Verschiebung statt, die von Kokoschkas Reflexion über das ursprüngliche Bildthema ausgeht.⁹⁴⁵

Wie die Bilder von 1911 behandelt auch die 1916 entstandene Graphikfolge zur Passion Christi, in der Kokoschka sich an entsprechenden Graphikzyklen aus dem Bereich der altdeutschen Kunst wie Dürers *Großer Passion* orientierte, ausdrücklich die im Neuen Testament geschilderten Geschehnisse. In diesem Fall bleibt er auch recht nah an der überlieferten Bildtradition. Ansonsten überwiegen in seinem Werk

⁹⁴² Vgl. Katharina Erling: „Das Bekenntnishafte zieht mich an‘ – Christliche Motive und Inhalte im Frühwerk Oskar Kokoschkas“, in: Frodl/Natter 1997, S. 54–63, hier S. 60.

⁹⁴³ Vgl. ebd., S. 60–61.

⁹⁴⁴ Vgl. Kapitel III.1, S. 167–168.

⁹⁴⁵ Vgl. Katharina Erling: „Das Bekenntnishafte zieht mich an‘ – Christliche Motive und Inhalte im Frühwerk Oskar Kokoschkas“, in: Frodl/Natter 1997, S. 54–63, hier S. 55–56.

jedoch die Bezüge zur christlichen Überlieferung, ohne dass es dabei zwangsläufig um die Darstellung religiöser Inhalte geht. Kokoschka bediente sich der christlichen Ikonographie als einer Art Bildfundus für Motive, Einzelfiguren oder ganze Szenen. Im Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit der altdeutschen Malerei wurden bereits Blätter aus seinen lithographischen Illustrationszyklen beleuchtet, in denen er beispielsweise das Martyrium des heiligen Erasmus von Formio oder Dürers Darstellung von Hiob und seiner Frau als motivische Grundlage für eigene Bildinhalte verwendete.⁹⁴⁶ Letzteres Beispiel ist insofern interessant, als Kokoschka seinem Stück, zu dem die Illustration gehört, ebenfalls den Titel *Hiob* gab, also bewusst die Verbindung zu der biblischen Geschichte suchte, obwohl es inhaltlich mit ihr kaum zu tun hat. Die Verhöhnung des Hiob durch seine Frau kommt jedoch in beiden Zusammenhängen vor, wenn auch in sehr unterschiedlicher Bedeutung. Während in der biblischen Geschichte die Verspottung durch seine Frau angesichts seines großen Unglücks nur am Rand erwähnt wird, geht es in Kokoschkas Stück hauptsächlich um die Erniedrigung Hiobs durch das Verhalten seiner Frau Anima. Mit dieser Ausrichtung fügt es sich in Kokoschkas dramatisches Frühwerk ein, für das – ausgehend von seinem ersten Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* von 1909 – der Konflikt zwischen den Geschlechtern die beherrschende Thematik bildet. In einigen Illustrationen zu Albert Ehrensteins *Tubutsch* hebt Kokoschka ebenfalls das Thema der problematischen Geschlechterbeziehung hervor. Seine Zeichnung der *Kanalräumersgattin* (Abb. 160), die in der Nacht, wenn ihr Mann arbeitet, Ehebruch begeht,⁹⁴⁷ lehnt sich dabei an die Ikonographie von *Susanna im Bade* an. Erneut bedient sich der Künstler einer Bildtradition aus dem christlichen Themenkreis, die er abwandelt und ihr eine neue Aussage gibt. In diesem Zusammenhang sei auch nochmals auf Kokoschkas Adaption der Ikonographie von David und Bathseba für sein Gemälde *Die Sklavin* von 1921 (Abb. 62) hingewiesen.⁹⁴⁸

Dieser freie Umgang mit Vorbildern aus der Vergangenheit ist für Kokoschka charakteristisch, wie anhand der Betrachtungen in den vorangegangenen Kapiteln deutlich geworden ist. Auch die Verarbeitung von Motiven aus der christlichen Bildwelt erfolgt auf sehr eigenwillige Weise und zeugt von Kokoschkas individueller

⁹⁴⁶ Vgl. Kapitel III.1, S. 171–172.

⁹⁴⁷ Weidinger/Strobl 2008, S. 258, Nr. 355.

⁹⁴⁸ Vgl. Kapitel III.2, S. 190.

Interpretation der überlieferten Geschichten. An den in der Bibel oder in Heiligenviten geschilderten Geschehnissen interessierten ihn Aspekte, die seinem Konzept einer menschlichen Kunst entsprachen. Erling spricht in diesem Zusammenhang davon, dass „das Bekenntnis zum Geistigen im Menschen [...] das gesamte Schaffen Kokoschkas“ durchziehe und „die christliche Thematik [...] oftmals Träger dieser Botschaft“ sei.⁹⁴⁹ Wie viele seiner Zeitgenossen im deutschen Expressionismus nahm der Künstler die christliche Ikonographie zum Ausgangspunkt neuer Bildschöpfungen und interpretierte die biblischen Berichte auf seine eigene Weise.⁹⁵⁰

In den Dresdner Jahren schuf Kokoschka das Gemälde *Katja* (Abb. 161), in dem er sich selbst zeigt, wie er seine Freundin Käthe Richter porträtiert. Für diese Darstellung, die Zugewandtheit des Malers, der von unten her wie in Verehrung auf sein Modell blickt, schöpfte der Künstler aus der Bildtradition des heiligen Lukas, der die Madonna malt.⁹⁵¹ In dieser Zeit entstand auch eine Reihe von Werken, die nach Gestalten aus dem Alten Testament benannt sind. In den heute verlorenen Gemälden *Saul und David* (Abb. 162) und *Lot und seine Töchter* von 1921/22 (Abb. 163)⁹⁵² nahm Kokoschka in freier Weise biblische Themen auf und verlieh ihnen in der für seine Bilder dieser Jahre typischen leuchtenden Farbigkeit einen eigenen Charakter, der von entsprechenden Vorlagen aus der Bildtradition ebenso weit entfernt ist wie vom Inhalt der jeweiligen Geschichte. Beschränkt auf großformatige Figuren, die nah an den Betrachter herangerückt sind, haben die Darstellungen eher die zwischenmenschlichen Beziehungen der Protagonisten als die Geschehnisse der biblischen Erzählung zum Thema. Durch die Einbindung der Selbstdar-

⁹⁴⁹ Katharina Erling: „Das Bekenntnishafte zieht mich an‘. Christliche Motive und Inhalte im Frühwerk Oskar Kokoschkas“, in: Frodl/Natter 1997, S. 54–63, hier S. 54.

⁹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 54–55.

⁹⁵¹ Winkler/Erling 1995, S. 80–81, Nr. 133; vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 108, Kat. Nr. 12: „Möglicherweise hat Kokoschka die Fassung von Rogier van der Weyden in der Alten Pinakothek, München, gesehen, oder er kannte die Darstellung des Meisters von Flémalle, auf die erstmals die mit ihm bekannte Kunsthistorikerin Grete Ring aufmerksam gemacht hat. Nach dem Verständnis des Mittelalters zeichnet bzw. malt der Hl. Lukas Maria mit dem Kind in seiner Arbeitsklausur und bezeugt durch das Nachzeichnen bzw. Abmalen die Existenz der göttlichen Erscheinung.“ Kokoschka zeigt sich selbst „in der Rolle des Malerheiligen Lukas, der das Göttliche im Menschen erkennt und diese Vision im Bild festzuhalten versucht.“ Vgl. auch Katharina Erling: „Das Bekenntnishafte zieht mich an‘ – Christliche Motive und Inhalte im Frühwerk Oskar Kokoschkas“, in: Frodl/Natter 1997, S. 54–63, hier S. 63.

⁹⁵² Winkler/Erling 1995, S. 96–97, Nr. 161 und 162; ebenso auch *Jakob, Rachel und Lea* (Winkler/Erling 1995, S. 99, Nr. 166), in dem sich Kokoschka (wie auch in *Lot und seine Töchter*) selbst mit Anna Kallin und Edith Rosenheim darstellt und das er später mehrfach überarbeitete und ihm den Titel *Die Quelle* gab.

stellung des Künstlers und anderer Personen seines damaligen Freundeskreises erhalten sie eine neue, persönliche Aussage. In seinen späten Jahren nahm Kokoschka das Thema *Saul und David* nochmals auf, in einer neuen, individuellen Interpretation: Er sah nun in den beiden Protagonisten vor allem den Kontrast zwischen dem Alter und der Jugend, einen Konflikt, den er in sich selbst spürte, wenn er sein wahres Alter mit dem verglich, wie er sich innerlich fühlte oder wie er gern noch gewesen wäre: „Saul is me. With my nearly hundred years of age now I am the old angry man [...]“⁹⁵³ Die Darstellung von Saul und David in seinem Gemälde von 1976 (Abb. 141) versinnbildlicht die Eifersucht des Alters auf die Jugend, die er in den biblischen Gestalten verkörpert sah.⁹⁵⁴

Ein anderes Gemälde von 1921 mit dem Titel *Mutter und Kind* (Abb. 164) nimmt auf die Ikonographie der Maria mit dem Christuskind Bezug.⁹⁵⁵ Doch scheint Kokoschka bei der Darstellung vor allem die Zuneigung zwischen Mutter und Kind, die Vertrautheit der beiden beschäftigt zu haben. Er zeigt die Köpfe auf gleicher Höhe und dicht beieinander, was an manche Darstellungen von Maria mit dem Jesuskind in der Dresdner Gemäldegalerie, zum Beispiel in Mantegnas *Heiliger Familie* oder Raffaels *Sixtinischer Madonna* erinnert.⁹⁵⁶ Alle drei Darstellungen vermitteln eine große Innigkeit zwischen Mutter und Kind.

Religiöse Bildmotive als Träger humanistischer Inhalte

Die biblischen Bilder und Begebenheiten gehörten zu Kokoschkas Lebenswelt und standen ihm als eine Art Grundstock für sein künstlerisches Schaffen zur Verfügung. Er war der katholischen Tradition verhaftet und mit den überlieferten Geschichten vertraut. Entsprechende Anspielungen flossen immer wieder auch in seine Dramen und Erzählungen ein. Bei den Schilderungen der Bibel oder bei Heiligengeschichten interessierte ihn jedoch vor allem die darin enthaltene menschliche Aussage. Die Geschichte von Saul und David – wie auch die Hiobs – interpretierte

⁹⁵³ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Oida K E 2004: 3. Entretien, 2. Fassung.

⁹⁵⁴ Vgl. Spielmann 2003, S. 451; Kat. Ausst. Wien (Albertina) 2008, S. 39–40.

⁹⁵⁵ Winkler/Erling 1995, S. 89–90, Nr. 148; vgl. Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 122, Kat. Nr. 20.

⁹⁵⁶ Andrea Mantegna, *Die heilige Familie*, um 1495/1500, Tempera und Öl auf Leinwand, 75 x 61,5 cm; Raffael, *Die Sixtinische Madonna*, 1512/13, Öl auf Leinwand, 269,5 x 201 cm; Marx 2008, S. 59 und 68.

er in vorrangig psychologischem Sinn. Für ihn war der menschliche Gehalt wichtiger als die religiöse Bedeutung, die sich für den gläubigen Leser in den Geschichten offenbarte. An Christus interessierte ihn weniger dessen göttliche Qualität als sein Leben auf der Erde als „Menschensohn“. In seiner Autobiographie weist er anhand des gekreuzigten Christus ausdrücklich auf sein humanistisches Verständnis des Neuen Testaments hin: „Menschgewordener Gott, geleugnet, geschmäht, gefoltert, von falschen Richtern und vom Pilatus, der sich die Hände scheinheilig wusch, dem Henker übergeben und ans Kreuz geschlagen! Dies ist die Passion als ewige Menschengeschichte. Selbst das Wunder der Auferstehung kann menschlich begriffen werden, wird es in dem Sinne erlebt, daß man nicht damit schon Mensch ist, daß man geboren ist. Man muß als Mensch täglich neu auferstehen.“⁹⁵⁷

Kokoschka verwendete immer wieder das Motiv des geschundenen oder gekreuzigten Christus, wenn es ihm um das Leiden der Menschheit ging. Zum ersten Mal beschäftigte er sich mit der Leidensgeschichte Christi 1916 in seiner Lithographie-Serie *Die Passion*.⁹⁵⁸ Die Graphiken entstanden mitten im Ersten Weltkrieg, nachdem Kokoschka selbst nur verwundet den Gräueln des Kriegsgeschehens entkommen war. Für viele der deutschen Maler dieser Jahre wurde der gekreuzigte Christus zu einem Symbol für das Elend der eigenen Zeit. Ihre intensive Auseinandersetzung mit Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar* entstand aus dem Eindruck, dass es dem Maler in besonders anschaulicher, packender Weise gelungen war, das Leiden des Menschensohnes vor Augen zu führen.⁹⁵⁹ Die Intensität von Grünewalds Darstellung machte das Bild der Kreuzigung zu einem glaubhaften bildlichen Ausdruck unvorstellbaren menschlichen Leids und stand damit in starkem Kontrast zu früheren Darstellungen eines idealisierten Gottes am Kreuz. Insbesondere vor dem Hintergrund des Krieges interessierten sich die Künstler für diese Thematik: „Die Schrecknisse des ersten Weltkrieges trugen generell dazu bei, daß die zumeist durch den Expressionismus geprägten Künstler sich mehr als je zuvor durch die Ausdrucksgewalt von Grünewalds Gekreuzigten angesprochen

⁹⁵⁷ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 61. Zu Kokoschkas Christusbild vgl. auch Bonnefoit 2007, S. 618–620; Spielmann 1994.

⁹⁵⁸ Wingler/Welz 1975, S. 98–101, Nr. 78–83.

⁹⁵⁹ Vgl. hierzu Bushart 1990, S. 162–167; Kat. Ausst. Colmar 1996, S. 66.

fühlten.“⁹⁶⁰ Auch für Kokoschka war die Passion Christi ein „Sinnbild des gegenwärtigen Leids.“⁹⁶¹

Immer wieder verwendete er im Zusammenhang mit politischen Konflikten das Motiv des Gekreuzigten in Verbindung mit seinem Eintreten für die leidende Menschheit. So im Jahr 1945, als er mit seinem bereits erwähnten Plakat des gekreuzigten Christus, der sich zu den Kindern herab beugt, auf die Not der Kinder in Europa aufmerksam machen wollte (Abb. 92).⁹⁶² Die christliche Botschaft verstand er hier als Aufruf zu Nächstenliebe und Barmherzigkeit, wofür der Gekreuzigte als Symbol stand.⁹⁶³ 1956 griff er diese Botschaft auf, als er mit seiner Lithographie des *Dornengekrönten Christus* unter Verwendung der isolierten Darstellung des gemarterten Christus in der Ikonographie des Schmerzensmannes auf die Leiden des ungarischen Volkes nach seinem gewaltsam niedergeschlagenen Aufstand gegen die kommunistische Regierung und die sowjetische Besatzungsmacht verwies (Abb. 165).⁹⁶⁴ Noch in seinen späten Mosaiken *Ecce Homo* und *Ecce Homines* für die Hamburger Nikolaikirche (Abb. 166) fokussierte er in seiner Darstellung des Gekreuzigten den Blick auf die Verhöhnung des menschengewordenen Christus durch andere Menschen. Der Titel *Ecce Homo* bezeichnet in der christlichen Ikonographie eigentlich die Szene, in der der gefolterte und mit der Dornenkrone gekrönte Christus von Pilatus dem Volk vorgeführt wird. Kokoschka übertrug den Titel auf den Gekreuzigten als Opfer menschlicher Grausamkeit, verkörpert durch den römischen Hauptmann, der ihm den Essigschwamm reicht. Auch wenn im biblischen Bericht dieser Akt nicht als Verhöhnung erscheint, inszenierte Kokoschka die Begebenheit so, wie sie sich seinem persönlichen Empfinden darstellte: als zusätzliche Quälerei des leidenden, hilflosen Menschen.⁹⁶⁵ Wenn er den Titel in der farbigen Version des Mosaiks in *Ecce Homines* umwandelt, wird vollends deutlich, dass es hier nicht eigentlich um den gequälten Christus, sondern um die Grausamkeit der Menschheit geht: „Seht die Menschen“, was sie einander antun. Die Reduzierung der Darstellung auf die zwei Protagonisten und ihre frontale

⁹⁶⁰ Schulze 1991, S. 37.

⁹⁶¹ Bonnefoit 2007, S. 618.

⁹⁶² Winkler/Welz 1975, S. 152, Nr. 180.

⁹⁶³ Vgl. Spielmann 1994, S. 541.

⁹⁶⁴ Winkler/Welz 1975, S. 166, Nr. 210.

⁹⁶⁵ Vgl. Spielmann 1994, S. 542–545; Spielmann 2003, S. 456; Spielmann 2005, S. 170.

Ausrichtung wie auf einer Bühne unterstützt die Wirkung dieser direkt an den Betrachter gerichteten Botschaft. In der Rede, die Kokoschka am Karfreitag 1975 anlässlich der Einweihung seiner Kreuzigungs-Darstellungen in der Nikolaikirche hielt, erklärte er seine Intention: „Also habe ich meine Kreuzigung so gemalt, daß man nicht am Sonntag die Auferstehung schön feiert – ich will, daß man daran denkt – man hat in dem Jahrhundert Millionen von Menschen gekreuzigt, die nichts dafür konnten, [...]“⁹⁶⁶ Bereits in seinem Aufsatz zur altdeutschen Malerei hatte er 1947 den Gekreuzigten als einen Gott charakterisiert, „den der Gläubige mit eigenen Händen täglich an das Kreuz schlägt, das wehrlose Opfer eines jeden unserer politischen Akte und der Niedertracht des ungeistigen Menschen in uns selber, das wir noch am Kreuze lästern und mit einem auf der Lanzenspitze hinaufgereichten Essigschwamm verhöhnen.“⁹⁶⁷ Christus wird so zum Symbol des Leids, das die Menschen – auch und gerade in Kokoschkas Jahrhundert und immer wieder aufs Neue – einander zufügen.

Auch das Motiv der Muttergottes mit dem Christuskind taucht bei Kokoschka vor allem dort auf, wo der Bezug zu den Leiden der Menschheit eine Rolle spielt. Ohne expliziten Hinweis auf ihre göttliche Natur stehen Mutter und Kind ähnlich wie der Gekreuzigte für die Hilflosigkeit, mit der die Menschen Opfer von Krieg und Elend werden. Dennoch erinnern manche Darstellungen deutlich an solche der Gottesmutter. Bereits in seinem Guernica-Plakat von 1937 mit dem Aufruf „Helft den baskischen Kindern“ zeigte Kokoschka eine Mutter mit ihren Kindern, die aus der brennenden Stadt im Hintergrund entkommen sind. Der Gekreuzigte liegt links neben den Fliehenden am Boden (Abb. 167).⁹⁶⁸ Auch die als Flugblatt verbreitete Zeichnung *Pasionaria* aus demselben Jahr, die die spanische Kommunistin Dolores Ibárruri Gómez (genannt La Pasionaria) mit einem toten Kind auf dem Arm darstellt, weist auf die Leiden der Menschen im spanischen Bürgerkrieg hin. Während des Zweiten Weltkriegs bediente Kokoschka sich erneut der Gestalt einer Mutter mit Kind als Symbol für das Elend der Bevölkerung. In seinem 1943 entstandenen Gemälde *What we are fighting for* (Abb. 168) liegt im Zentrum als Verkörperung des

⁹⁶⁶ Kokoschkas Ansprache in St. Nikolai, Hamburg. Karfreitag 1975, abgedruckt in *Hauptkirche St. Nikolai. Oskar Kokoschkas Mosaik „Ecce homines“*, Privatdruck, Hamburg 1974; auszugsweise wiederabgedruckt in Spielmann 2005, S. 170–171.

⁹⁶⁷ Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 84.

⁹⁶⁸ Wingle/Welz 1975, S. 151, Nr. 175.

Leids die Leiche einer bis auf das Skelett abgemagerten Mutter mit ihrem noch lebendigen Kind, während Kokoschka um sie herum die Akteure der Weltpolitik darstellt. Auch die Figur des Gekreuzigten erscheint in der stehenden Gestalt mit erhobenen Armen als Symbol der menschlichen Opfer dieses Krieges.⁹⁶⁹ Das Bild verleiht der Erschütterung des Künstlers durch die Unmenschlichkeit des Krieges Ausdruck. In seinem Gemälde *Anschluss* von 1942 (Abb. 169) steht rechts im Hintergrund die geköpfte Figur einer Madonna mit Kind in einem barocken Altar als Sinnbild für die Niederlage der österreichischen Kultur, die für Kokoschka untrennbar mit dem Katholizismus und dem Barock verbunden war. Die Inschrift „JNRI“ hebt zudem die Bedeutung des Gemäldes auf eine religiöse Ebene: „das historische Drama wird zur Leidensgeschichte“ schreibt Werkner. „Für Kokoschka ereignet sich die Kreuzigung von neuem, wenn Zivilisten massakriert werden.“⁹⁷⁰

Im Jahr 1956 schuf der Künstler in Anbetracht der Folgen des Ungarnaufstandes neben seinem *Dornengekrönten Christus* eine weitere Lithographie, die er als Spende für die Ungarnhilfe zur Verfügung stellte. Sie zeigt unter dem Titel *L'enfant de Bethléem* eine kniende Frau mit einem schreienden Kind auf dem Arm vor einem sargartigen Kasten (Abb. 170).⁹⁷¹ Dahinter ist ein am Boden liegender Toter zu erkennen, und in der Ferne fliehende Menschen und zwei Panzer in den ange deuteten Straßen einer Stadt. Die Wiedergabe der Frauengestalt mit dem Säugling knüpft an Darstellungen der Maria mit Kind an, weshalb dem Blatt auch der Titel *Madonna im Straßenkampf* verliehen wurde. Diese Wirkung ist von Kokoschka, der dem Kind in feinen Strichen einen Heiligenschein zeichnete, bewusst intendiert. Gleichzeitig betont er den menschlichen Charakter des vor Angst schreienden Kindes und verändert damit bewusst traditionelle Darstellungen des Christuskin des, in denen die Furcht vor dem Tod keinen Ausdruck findet.

Aspekte der Verarbeitung christlicher Motive bei Kokoschka

Dass Kokoschka unabhängig vom Thema der leidenden Menschheit oder von Darstellungen biblischer Geschichten die Motive der christlichen Ikonographie

⁹⁶⁹ Vgl. Sultano/Werkner 2003, S. 192–197.

⁹⁷⁰ Ebd., S. 190.

⁹⁷¹ Winkler/Welz 1975, S. 166–167, Nr. 209.

stetig präsent hatte, zeigen auch Beispiele von Zeichnungen, die spontan und ohne künstlerische oder inhaltliche Planung entstanden. So stellte er in einer Widmungszeichnung für Laurentia Leon das Martyrium des heiligen Laurentius dar, als Bezug zu ihrem Namenspatron, jedoch von einem Kommentar begleitet, der die Darstellung als humorvoll charakterisiert: „For my Laurentia with my very sorry thoughts that your saint has been burning[.] me too! Yours OK 1963“.⁹⁷² Die Darstellung des auf dem Rücken auf einem Rost liegenden brennenden Heiligen lehnt sich an die herkömmliche Darstellungsweise an, wie sie beispielsweise durch Werke Tizians und Tintoretts überliefert wurde.

Bereits zu Beginn seiner Karriere hatte Kokoschka sich mit dem leidenden Christus identifiziert und sich selbst in seinem Sturmplakat mit der Seitenwunde Jesu dargestellt, um auf seine Leiden als verkannter und verfolgter Künstler hinzuweisen. In seinem Pietà-Plakat wandelte er ein christliches Motiv inhaltlich ab, um den Kampf der Geschlechter zu symbolisieren. Beide Werke verwendeten die christlichen Motive noch in einer sehr auf Kokoschkas persönliche Befindlichkeiten ausgerichteten Interpretation. Der humanistische Ansatz kam erst in den späteren Jahren, insbesondere seit der Erschütterung durch die beiden Weltkriege und die Erfahrungen der Naziherrschaft zum Tragen. Er zog sich weiter durch Kokoschkas Schaffen und wurde von ihm immer wieder durch christliche Motive transportiert, die er in Verarbeitung aktueller Geschehnisse für sich adaptierte. Die christliche Bildwelt war wichtiger Bestandteil seines künstlerischen Fundus und kam in seinem schriftstellerischen wie künstlerischen Werk immer wieder zum Tragen.

Erling führt Kokoschkas Auseinandersetzung mit der christlichen Ikonographie und ihre individuelle Neuinterpretation auf den Zeitgeist seiner frühen Schaffensjahre zurück: „Die Rückbesinnung auf die Religion und der Wunsch nach Wiedererschaffung von Kunst und Leben aus dem Geistigen ist ein Charakteristikum des Deutschen Expressionismus.“ Fast alle Expressionisten nahmen christliche Motive auf und verarbeiteten sie auf individuelle Weise: „Die Neuschöpfung der christlichen Bildüberlieferung ist also ein verbreitetes Phänomen im Deutschen Expressionismus und man darf vermuten, daß Kokoschka mittelbar oder unmittelbar davon

⁹⁷² Widmung in: Oskar Kokoschka: *Ein Selbstporträt*, Hamburg 1963 (Bildband mit Schallplatte). Das Widmungsexemplar befindet sich in Privatbesitz.

angesteckt wurde.“⁹⁷³ Für die frühen Beispiele seiner von christlichen Motiven inspirierten Darstellungen mag dies gelten. Der spätere, dezidiert humanistische Ansatz seiner Verarbeitung der Christus- und Marienikonographie entwickelt sich jedoch aus einer individuellen Sichtweise Kokoschkas. Und noch ein weiterer Aspekt für den Umgang mit christlichen Motiven scheint bei ihm wesentlich: Liest man seine Schriften über den *Böhmischen Barock* und *Das Wesen der österreichischen Kultur*, so wird deutlich, wie sehr für ihn der Katholizismus ein grundlegender Bestandteil der österreichischen Kultur war, als deren Kind er sich fühlte. Er war mit den biblischen und Heiligengeschichten der katholischen Tradition ebenso aufgewachsen wie mit der Architektur, den Skulpturen und Malereien der österreichischen Barockkirchen.⁹⁷⁴ In seiner Autobiographie schreibt er später: „Mit dem Weihrauch der Kirche, den ich in den letzten Schuljahren mit Wonne eingesogen hatte, zusammen mit dem Zauber der klassischen Kirchenmusik und der Barockkunst, hielt mich der geistige Raum des Katholizismus auch später noch in Bann, trotzdem ich mich von der Kirche als Institution distanzierte.“⁹⁷⁵ Die Tradition der römisch-katholischen Kirche, zu der auch die Marienverehrung gehörte,⁹⁷⁶ hatte von Grund auf sein Weltverständnis geprägt, ihre kulturellen Erzeugnisse waren Teil seiner Sozialisierung als Österreicher in Wien – sie gehörten zu seiner Gedankenwelt, ohne dass er sich jedoch als gläubig bezeichnete. In einem Gespräch im Sommer 1971 in Villeneuve soll Kokoschka gesagt haben, er sei „kein Christ, aber Katholik schon“.⁹⁷⁷ Der Katholizismus gehörte zu seiner Identität, die Bilder und Geschichten der christlichen Überlieferung waren ihm von Kind an vertraut. Aber gerade weil er sich nicht religiös gebunden fühlte, konnte er mit ihnen so frei umgehen, wie es für sein künstlerisches Schaffen so bezeichnend ist, konnte sie für

⁹⁷³ Katharina Erling: „Das Bekenntnishafte zieht mich an“. Christliche Motive und Inhalte im Frühwerk Oskar Kokoschkas“, in: Frodl/Natter 1997, S. 54–63, hier S. 54. Vgl. zur religiösen Bildwelt im Expressionismus auch Martina Padberg: „Passion und Ekstase. Die Rezeption El Grecos im Kontext einer ‚neuen religiösen Kunst‘“, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 2012, S. 280–293, hier S. 282–283.

⁹⁷⁴ Vgl. Kokoschka, *Mein Leben*, S. 46.

⁹⁷⁵ Ebd., S. 61.

⁹⁷⁶ Diese war für ihn ebenfalls spezifischer Bestandteil der österreichischen Spielart des Katholizismus, da er ihren Ursprung im prähistorischen *Mater Magna*-Kult der Donauländer lokalisierte. Vgl. Régine Bonnefoit: „Von der Magna Mater zur schwarzen Madonna – Kokoschkas Mutter-Mythos im Spiegel seiner Sammlung / De la Magna Mater à la Madone noire – Kokoschka et le mythe de la mère à la lumière de sa collection“, in: Bonnefoit/Scotti 2010, S. 145–165, hier S. 147.

⁹⁷⁷ Lischka 1972, S. 11.

sich neu interpretieren und bedenkenlos in von ihrer religiösen Herkunft weit entfernte Zusammenhänge stellen.

10. Vielfalt und Kombinationsreichtum

In den vorangegangenen Kapiteln wurde eine Reihe von Künstlern oder Traditionen behandelt, mit denen Kokoschka sich – auf theoretischer oder auch praktisch künstlerischer Ebene intensiv befasste. Darin kamen manche Werke an mehreren Stellen vor, weil sie nicht nur von der Auseinandersetzung mit einer einzelnen Quelle, sondern von einer Vielfalt unterschiedlicher Anregungen geprägt sind. Gerade in den frühen Jahren war Kokoschka besonders empfänglich für Eindrücke unterschiedlicher Herkunft, die er in seinem Werk verarbeitete. Einige Male wurde auf seine Fächerentwürfe hingewiesen, in denen er unter anderem Motive von Lucas Cranach, Conrad Laib oder Peter Paul Rubens verarbeitete. Leshko hat in seiner Dissertation für Kokoschkas Fächerzeichnungen aus den Jahren 1912 bis 1914 vielfältige Vorlagen ausfindig gemacht. Die Bandbreite reicht von Werken der antiken Plastik und Gemälden alter Meister über solche von Munch oder van Gogh bis hin zu Objekten und Drucken russischer Volkskunst, die im Almanach des Blauen Reiters von 1912 abgebildet waren.⁹⁷⁸ Weitere Beispiele für die Zusammenführung verschiedener Anregungen sind Kokoschkas religiöse Gemälde des Jahres 1911, in denen er stilistische Merkmale der Malerei El Grecos mit Haltungsmotiven von Krippenfiguren verband und in thematischer Hinsicht zudem bei den beiden Fassungen von *Ritter, Tod und Engel* das Vorbild Dürers zum Tragen kommt. Interessant dabei ist, dass neben Anregungen aus der Kunst der Vergangenheit ebenso Gegenstände aus Kokoschkas täglicher Umgebung eine Rolle in seinem Schaffen spielten, in diesem Fall die Krippenfiguren im Haus seiner Eltern. In seinen späteren Lebensjahren nutzte er in seinem Atelier in Villeneuve verwahrte Objekte als Modelle für seine künstlerische Arbeit, wie im Rahmen der Ausstellung *Oskar Kokoschka – Wunderkammer* aufgezeigt wurde.⁹⁷⁹ Die frühen religiösen Bilder zeigen, dass er dieses Vorgehen bereits als junger Künstler praktizierte.

⁹⁷⁸ Vgl. Leshko 1977, S. 204–253.

⁹⁷⁹ Vgl. Bonnefoit/Scotti 2010.

Anlehnung an die alten Meister in der *Prometheus-Saga*

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg sind es insbesondere die Triptychen *Prometheus-Saga* und *Thermopylen*, die von der facettenreichen Auseinandersetzung mit dem Fundus der Kunstgeschichte geprägt sind. In beiden bediente Kokoschka sich der Skizzen, die er in Museen nach Kunstwerken gezeichnet hatte, und übertrug einzelne Motive, die er sich dort angeeignet hatte, in die großformatigen Kompositionen.⁹⁸⁰ 1950 malte er in London für den Grafen Antoine Seilern die *Prometheus-Saga*, sein großes dreiteiliges Deckengemälde mythologischen Inhalts (Abb. 87–89).⁹⁸¹ Hatte er sich auch früher schon für die Geschichte der Kunst interessiert und in seiner künstlerischen Tätigkeit aus der Tradition geschöpft, so konnte er sich nun vollends in der Nachfolge der alten Meister fühlen. Die Aufgabe eines großformatigen Deckengemäldes war für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg mindestens ungewöhnlich. Bonnefoit hat darauf hingewiesen, dass sich der Auftrag dazu insbesondere durch die kunsthistorischen Vorlieben Seilerns erklären lässt, der über *Die venezianischen Voraussetzungen der Deckengemälde des Peter Paul Rubens* promoviert hatte und schwerpunktmäßig barocke Kunst sammelte.⁹⁸² Kokoschka sah sich bei dieser für ihn neuen Arbeit in der Rolle von Malern großer Deckenbilder wie Michelangelo, Tiepolo oder Maulbertsch.⁹⁸³ Dieser Vergleich spornte ihn an, sein bestes zu geben, um sich als Nachfolger der großen Meister würdig zu erweisen, wie er seiner Schwester schrieb: „Weil ich einfach keine Ruhe habe bevor ich diese Malerei nicht so vollkommen getroffen habe, daß sie vorbildlich für die Jugend wird und jahrhunderte [sic] aushalten kann. Ich habe zuviel gute Malerei (der Vergangenheit) in meinem Leben gesehen – neuerdings wieder als ich in Italien war und die zeitlosen Schöpfungen der alten Meister mit neuen Augen wiedersah.“⁹⁸⁴

Im Jahr zuvor war Kokoschka in Rom gewesen, wo er unter anderem Skizzen nach dem Reiterstandbild des Marc Aurel, nach Deckengemälden in der Villa Borghese

⁹⁸⁰ Andrade hat die Motivanregungen im Einzelnen nachgezeichnet. Vgl. Andrade 2001, S. 476–482.

⁹⁸¹ Zur Identifizierung der dargestellten mythologischen Figuren vgl. Bonnefoit 2010, S. 73–75.

⁹⁸² Vgl. Bonnefoit 2010, S. 71.

⁹⁸³ Vgl. Kapitel III.7, S. 242.

⁹⁸⁴ Brief von Kokoschka an Berta Patočka-Kokoschka vom 4. Juli 1950; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 24.4.

sowie nach Werken im Museo Nazionale Romano anfertigte.⁹⁸⁵ Die Deckengemälde der Villa Borghese interessierten ihn wahrscheinlich bereits in Hinblick auf die geplante Arbeit für Graf Seilern.⁹⁸⁶ Die Reise war für die Konzeption von Kokoschkas *Prometheus*-Triptychon von großer Bedeutung. Andrade hat in ihrer Analyse von Kokoschkas Skizzenbüchern nachgewiesen, dass eine ganze Reihe der 1949 angefertigten Skizzen Kokoschka als Quellen für Details in diesem Werk dienten.⁹⁸⁷ Manche Figuren stammen demnach von antiken Wandmalereien aus der Casa della Farnesina, die Kokoschka im Museo Nazionale Romano besichtigte.⁹⁸⁸ Gleichzeitig scheinen auch seine Studien nach Haltungsmotiven von Skulpturen Berninis für die Gestalten des *Prometheus*-Triptychons eine Rolle gespielt zu haben.⁹⁸⁹ Die Figurengruppe von Aeneas und Anchises am rechten unteren Rand der Mitteltafel schließlich geht auf eine Zweifigurengruppe in kubischer Manier zurück, die Kokoschka wahrscheinlich bereits 1945 nach einer Radierung von G. B. Bracelli aus dessen Serie *Bizzarie di varie figure* von 1624 skizziert hatte.⁹⁹⁰

Auf der linken Bildtafel (Abb. 87) finden sich neben der sitzenden Figur des Hades zwei weitere auffällige Gestalten, die von unterschiedlichen Vorbildern inspiriert sein dürften. Die große, von der Seite gesehene weibliche Aktfigur der Demeter am äußeren Bildrand erinnert in ihrer seltsam gekrümmten und gleichzeitig gedrehten Pose mit dem geneigten Kopf und den über den Kopf erhobenen Armen an eine spiegelbildlich erscheinende Figur in Rubens' Gemälde *Die Flucht der Cloelia* (Abb. 171), das sich bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befand, wo Kokoschka es in frühen Jahren gesehen haben dürfte.⁹⁹¹ In der Gestalt der Persephone übernahm der Künstler die Pose von Giambolognas Merkurplastik (Abb. 172), die in mehreren Fassungen in europäischen Museen zu sehen ist, darunter im Bargello in Florenz, im Garten der Villa

⁹⁸⁵ Vgl. Andrade 2001, S. 67–79, Kat. Nr. 20–24.

⁹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 71–72. Die Verhandlungen über Umfang und Preis des Deckengemäldes waren in der Tat bereits im Sommer 1949 in Gang; vgl. Bonnefoit 2010, S. 72.

⁹⁸⁷ Vgl. Andrade 2001, S. 74, 480–482.

⁹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 72–75, Kat. Nr. 22.

⁹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 78; vgl. z. B. die Skizze nach Berninis Personifikation des Rio della Plata vom Vierströmebrunnen (ebd., S. 77, Kat. Nr. 24, Bl. 6).

⁹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 43–45, Kat. Nr. 4E, Bl. 11, S. 481.

⁹⁹¹ Vgl. McGrath 1997, Teil 2, S. 246–251, Nr. 47.

Medici in Rom und im Louvre in Paris. Eine kleinere Fassung besitzt auch das Kunsthistorische Museum in Wien.⁹⁹²

1948 war Kokoschka in Venedig gewesen und hatte dort unter anderem die Fresken Tiepolos im Palazzo Labia angeschaut. Auch die Auseinandersetzung mit Tiepolos Deckenmalereien war für die Konzeption der *Prometheus-Saga* von großer Bedeutung. Im Kapitel zur venezianischen Malerei wurde die Vorbildhaftigkeit von Tiepolos von unten gesehenen, fliegenden Pferden erwähnt. Auch auf die Parallelen zu Tintoretts Gemälde *Die eherne Schlange* in der Scuola Grande di San Rocco wurde hingewiesen. Weitere Bezüge in der *Prometheus-Saga* wurden im Zusammenhang mit Michelangelo und mit den Deckenmalereien Franz Anton Maulbertschs angesprochen. Die frei in der Luft schwebende Figur des Prometheus erinnert deutlich an barocke Deckengemälde, in denen zahlreiche fliegende Gestalten die Himmelssphären der Darstellungen bevölkern. Daneben tauchen auch antike Motive auf, wie das Haupt der Gorgo und die Selbstdarstellung Kokoschkas als Hades, der „in langen Gewändern verhüllt wie eine spätantike Philosophen- oder Gelehrtenstatue“ auf der linken Bildtafel erscheint.⁹⁹³ So versammelte der Künstler in diesem monumentalen Werk eine außerordentliche Vielfalt von Anregungen und Zitaten, die er in Kunstwerken unterschiedlicher Epochen und Gattungen fand, aus ihren jeweiligen inhaltlichen Zusammenhängen herauslöste und zu einem neuen Ganzen verarbeitete.

Bunte Vielfalt in Kokoschkas Bühnenausstattungen

Auch sonst gibt es in Kokoschkas Werk nach dem Zweiten Weltkrieg zahlreiche Belege dafür, wie er auf Eindrücke aus den unterschiedlichsten Bereichen der Kunst der Vergangenheit reagierte, sie umgestaltete und kombinierte. Ein Blick auf seine Bühnenedwürfe zu Opern und Theaterstücken soll dies verdeutlichen. Insbesondere die Figurinen, die der Künstler 1956 für eine Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum* in Stratford-upon-Avon zeichnete,⁹⁹⁴ veranschaulichen, wie er spielerisch mit Einzelmotiven umging, die er aus anderen

⁹⁹² Vgl. Avery 1987, S. 256, Nr. 34, S. 258, Nr. 44 und S. 261, Nr. 73.

⁹⁹³ Andrade 2001, S. 482.

⁹⁹⁴ Aufgrund von Differenzen zwischen dem Künstler und dem Regisseur wurde Kokoschkas Bühnenausstattung jedoch nicht realisiert; vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 84.

Zusammenhängen herausgriff und in einem neuen Kontext verwendete. Es finden sich hier unter anderem Details, die er von indischen Statuetten übernahm, die er in seinem Atelier aufbewahrte. *Hippolyta, Königin der Amazonen* (Abb. 173) trägt eine Tracht, die derjenigen der Figuren der beiden Gottheiten Narasimha und Kalki in Kokoschkas Sammlung nachempfunden ist (Abb. 174). Die Darstellung des Eselskopfes von der Gestalt des Webers *Bottom* (Abb. 175) orientiert sich an der pferdeköpfigen Figur Kalkis.⁹⁹⁵ Bereits zuvor hatte Kokoschka beim Figuringentwurf des *Geharnischten* für die Salzburger Aufführung der *Zauberflöte* von 1955 die Kleidung und Kopfbedeckungen der indischen Figuren als Anregung genommen.⁹⁹⁶ Auch die Antike war dem Künstler immer willkommene Inspiration. In seinem Figuringentwurf zum *Sommernachtstraum* trägt *Theseus, Herzog von Athen* (Abb. 176) einen Kopf, den Kokoschka seiner Skizze des dreileibigen Dämon, einer Giebelskulptur von der Akropolis entnahm, die er im Frühling desselben Jahres im Akropolis-Museum in Athen angefertigt hatte (Abb. 177).⁹⁹⁷ Der Kopf der Figur des Blasebalg-Flickers *Flute* (Abb. 178)⁹⁹⁸ schließlich erinnert mit seiner ungewöhnlich langen, unförmigen Nase und den aufgeblasenen Backen sowie dem topfartigen Hut deutlich an Arcimboldos Umkehrbild des *Gemüsegängers*, das sich im Museo Civico „Ala Ponzone“ in Cremona befindet (Abb. 179). Wenige Jahre zuvor hatte Kokoschka sein Nachwort zu Benno Geigers Arcimboldo-Monographie geschrieben, in dem das Gemälde abgebildet ist.⁹⁹⁹ Dass er dieses Buch bei der Arbeit an den *Sommernachtstraum*-Figurinen vor Augen gehabt haben muss, zeigt auch der Vergleich seiner Gestalt des Zimmermanns *Quince* (Abb. 180) mit einer *Allegorie der Luft* Arcimboldos (Abb. 181), die ebenfalls bei Geiger abgebildet ist.¹⁰⁰⁰ Der Kopf des Handwerkers erinnert so deutlich an Arcimboldos aus Vögeln zusammengesetztes Gesicht – die Tiere, die die Augen bilden, sind sogar noch zu erkennen –, dass er ohne diese Vorlage nicht denkbar ist. Kokoschka bediente sich frei in der

⁹⁹⁵ Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 86–88, Kat. Nr. 115, 116 und 121. Vgl. Bonnefoit/Scotti 2010, Abbildungen auf S. 110–111, 113.

⁹⁹⁶ Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 83, Kat. Nr. 103. Übrigens übernahm Kokoschka die Figur des *Geharnischten* fast exakt auch für seine spätere Bühnenausstattung der *Zauberflöte* 1965 in Genf; vgl. ebd., S. 124, Kat. Nr. 252.

⁹⁹⁷ Ebd., S. 85, Kat. Nr. 106; vgl. Andrade 2001, S. 109, Kat. 38, Bl. 12.

⁹⁹⁸ Ebd., S. 86, Kat. Nr. 113.

⁹⁹⁹ Geiger 1960, Abb. 39 und 39a (erstmalig erschienen in italienischer Fassung: *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi*, Florenz 1954).

¹⁰⁰⁰ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 85, Nr. 110 und Geiger 1960, Abb. 86 und 86a (laut Geiger befindet sich das Gemälde in der Sammlung F. I. Bossi in Genua).

Kunst Europas und Asiens und verknüpfte diese ganz unterschiedlichen Quellen zu einem bunten Reigen phantasievoller Gestalten.

Auch seine Bühnenausstattungen zu drei Theaterstücken von Ferdinand Raimund in den Inszenierungen des Wiener Burgtheaters zu Beginn der sechziger Jahre zeugen von dieser Art der Motivsammlung. In den Arbeiten zu *Moisasurs Zauberfluch* finden sich Anregungen aus ganz unterschiedlichen Epochen, die der Künstler in einem Stück vereint. Der Entwurf *Krieger des Diamantenreichs mit Gefangenen um das Zelt des träumenden Hoanghu* (Abb. 182) zeigt eine vielfigurige Komposition mit Kriegern, die mit ihren hohen Hüten, weiten Umhängen, Schwertern, Speeren und Fahnen Gruppenporträts von Rembrandt oder Frans Hals entsprungen zu sein scheinen.¹⁰⁰¹ Die Szene erinnert zudem in ihrem Aufbau, insbesondere mit den hoch aufragenden Speeren am rechten Bildrand, an Rembrandts *Nachtwache*, mit der sich Kokoschka intensiv befasste (Abb. 58). Der Entwurf für die Szene *Alzinde wird vom Sturm ins Alpenland getragen* (Abb. 183)¹⁰⁰² ruft Rubens' Darstellung von *Hero und Leander* in der Dresdner Gemäldegalerie ins Gedächtnis (Abb. 184). Darin zeigt dieser eine Sturmszene auf dem wild bewegten Meer, mit dem die Gestalten zu verschmelzen scheinen, das Wasser in einer großen Kurve, das Geschehen wird von oben durch Lichtstrahlen beleuchtet, die aus dem aufgerissenen Himmel kommen. Die Komposition könnte Kokoschkas Skizze inspiriert haben, in der er den Sturm als eine in ähnlicher Krümmung wie Rubens' Meereswoge geschwungene Masse ineinandergreifender, kräftig bunter Farben darstellt.¹⁰⁰³ Die Eingangsszene von Raimunds Stück *Die gefesselte Phantasie*, das in Kokoschkas Ausstattung 1962 in Wien aufgeführt wurde, zeugt von wieder anderen Anregungen. *Königin Hermiones Florareich* (Abb. 185) zeigt die junge Hermione in einer parkartigen Landschaft.¹⁰⁰⁴ Die Vorstellung des arkadischen Reiches Flora, in dessen Landschaft Kokoschka die Herrscherin darstellt, muss bei ihm Assoziationen zu anderen idyllischen Landschaften hervorgerufen haben. Die Haltung, mit der Hermione in ihrem Gartenreich dargestellt ist, erinnert an Tischbeins Darstellung von *Goethe in der römischen Campagna* (Abb. 186). Die Idealisierung der Land-

¹⁰⁰¹ Antoniou 1990, S. 30, Kat. Nr. 9.

¹⁰⁰² Ebd., S. 26, Kat. Nr. 5.

¹⁰⁰³ Vgl. Mazurkiewicz-Wonn 1994, S. 108.

¹⁰⁰⁴ Antoniou 1990, S. 68, Kat. Nr. 39.

schaft der römischen Campagna mit den Zeugnissen der antiken Vergangenheit mag Kokoschka dazu angeregt haben, die in ihrem friedlichen und blühenden Reich sitzende Hermione dem Dichter in Tischbeins Gemälde nachzuempfinden. Zahlreiche Figurenentwürfe für die Stücke Raimunds sind von Kokoschkas Skizzen nach Statuetten im Londoner Victoria & Albert Museum inspiriert, wie Andrade ausführt.¹⁰⁰⁵ Bei manchen handelt es sich um Tanagra-Figuren, von denen Kokoschka auch einige in seinem Atelier besaß, in dem er die unterschiedlichsten Kunstwerke und Objekte versammelte, wie auch die bereits erwähnten indischen Statuetten. In einem Bühnenentwurf zu *Moisasurs Zauberfluch* erscheint die Figurine der *Alzinde* (Abb. 187), dem Inhalt des Stücks entsprechend in einem indischen Kostüm, das erneut von den indischen Figuren im Atelier des Künstlers angeregt sein dürfte.¹⁰⁰⁶

In Kokoschkas *Zauberflöten*-Entwürfen gibt es ebenfalls eine außerordentliche Vielfalt von Zitaten und Rückbezügen, obwohl der Künstler in seinem Text über diese Ausstattung schreibt: „Die ‚Zauberflöte‘ soll man nicht ägyptisieren und das Bühnenbild nicht in einer historischen oder gar ‚modernen‘ Einstellung stilisieren; dabei wird bloß das Skelett des Spieles sichtbar, das Leben aber ginge zum Teufel.“¹⁰⁰⁷ Mazurkiewicz-Wonn zitiert diese Worte und bemerkt dazu, dass Kokoschkas „Skizzen zur ‚Zauberflöte‘ von eindeutig ägyptisierenden Elementen – Pylonentempel, ägyptischen Kapitellformen, symbolischen Wandbemalungen, Götterbildern, Sphinxen – durchsetzt sind, die seine Worte ad absurdum zu führen scheinen. Doch ein Blick auf das ‚Stilgemenge‘ der Kostüme, deren Exotismen sich zu wahren ‚Internationalismen‘ erweitert haben – neben den ägyptischen Trachten gibt es japanische, griechische, türkische, indische und österreichisch-alpenländische Stilanklänge – relativiert den geographischen Standort und läßt die ‚Zauberflöte‘ zu einem, im humanistischen Sinne ‚völkerverbindenden‘ Schau-Spiel werden.“¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁵ Vgl. Andrade 2001, S. 126–128, Kat. Nr. 45, S. 130–132, Kat. Nr. 47.

¹⁰⁰⁶ Antoniou 1990, S. 32, Kat. Nr. 11.

¹⁰⁰⁷ Oskar Kokoschka: „Meine Ausstattung zur ‚Zauberflöte‘ in der Felsenreitschule in Salzburg im Sommer 1955“, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 287–297, hier S. 291.

¹⁰⁰⁸ Mazurkiewicz-Wonn 1994, S. 94.

Die beschriebenen Beispiele legen Zeugnis davon ab, wie reich und vielfältig Kokoschkas Bildgedächtnis ausgestattet war und dass er diesen Fundus an Motiven und Ideen gezielt einsetzte, um daraus etwas neues zu schaffen. Dabei kombinierte er die verschiedensten Anregungen, von antiker Plastik über Malerei und Skulptur bis zu Motiven aus der Volkskunst oder Objekten aus seiner eigenen Kuriositätensammlung. Auch die Architekturen seiner Bühnenentwürfe zeigen die unterschiedlichsten Anleihen: von mykenischen Ruinen für den *Palast des Theseus* in Shakespeares *Sommernachtstraum*¹⁰⁰⁹ über gotische Rippengewölbe für die *Nächtliche Szene mit dem Tod des Phalaris* in Raimunds *Unheilbringender Zauberkrone*¹⁰¹⁰ bis zu Renaissance-Schlössern, die die Villa des Rossi in *Moisasurs Zauberfluch* angeregt haben.¹⁰¹¹

Oberhuber charakterisiert anlässlich der 1990 in der Albertina gezeigten Ausstellung von Kokoschkas Bühnenentwürfen zu den Stücken Ferdinand Raimunds den freien Umgang des Künstlers mit seinen Vorbildern folgendermaßen: „Rembrandt oder Franz Hals, indische Miniaturen oder griechische Vasenmalereien und Reliefs, Turner oder Courbet, Kokoschka verfügt über das ganze Repertoire europäischen und z. T. sogar asiatischen Gestaltungsreichtums und schaltet damit wie einst die großen Renaissancemeister und wie die größten der Moderne. Bewußt setzt er auch Stilkontraste ein, um die Vielfalt auf ein Maximum zu steigern.“¹⁰¹² Dabei ist es höchst interessant, dass Kokoschkas gezielte Suche nach Inspirationsmaterial aus Büchern oder anderen Quellen sich auch dokumentarisch belegen lässt. Als er 1964 an den Entwürfen für eine neue Inszenierung von Mozarts *Zauberflöte*, die er für die Londoner Covent Garden Opera plante, arbeitete, schrieb er Olda aus London: „Ich musste noch nachts 9 Bücher über Freimaurer bei Neuraths durch-

¹⁰⁰⁹ Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 89, Kat. Nr. 125.

¹⁰¹⁰ Antoniou 1990, S. 55, Kat. Nr. 29.

¹⁰¹¹ Des weiteren finden sich antike Architekturelemente, die zum Teil auf Skizzen Kokoschkas beruhen; vgl. Andrade 2001, S. 121–124, Kat. Nr. 43. Blatt 15 des Skizzenbuches zeigt Säulenruinen vom antiken Theater in Taormina auf Sizilien. Dieses Detail verwendete Kokoschka in seinem Bühnenentwurf *Das Reich der Vergänglichkeit* für *Moisasurs Zauberfluch* von Ferdinand Raimund (Antoniou 1990, S. 35, Kat. Nr. 14). Der Rundbau des *Sonnentempels* in der Genfer Inszenierung der *Zauberflöte* von 1965 erinnert deutlich an die Architektur in Ghibertis Relief der *Josephsgeschichte* aus der Paradiesestür am Florentiner Baptisterium (vgl. Antoniou 1990, S. 120, Kat. Nr. 239). In Verdis *Maskenball* erscheint ein barocker Prunksaal im Palast des Königs sowie ein Ballsaal, dessen Hintergrundkulisse die Fassadengliederung des Kolosseums aufnimmt (vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1986, S. 109, Kat. Nr. 193 und S. 111, Kat. Nr. 200).

¹⁰¹² Antoniou 1990, S. 7.

schauen wegen Emblems and pictorial symbols, fand nichts Besonderes. Es kommt eine Ladung Bücher von Walter über Oper- und Theaterausstattungen nach Ville-neuve für Anregung? Ich bin leise in Panik denn mir fiel bisher nichts Neues ein für die Zauberflöte und die Zeit ist so kurz.“¹⁰¹³ Wenige Tage später gibt er erneut seiner Besorgnis aufgrund der mangelnden Inspiration Ausdruck: „Mit der Zauberflöte geht es leider gar nicht, habe nichts an Material um mich anzuregen und alles kann man nicht aus der Nase ziehen.“¹⁰¹⁴

IV. KONKLUSION

Wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, nahm die intensive Auseinandersetzung mit den alten Meistern in Kokoschkas Leben und Werk einen wesentlichen Platz ein. Sie begleitete ihn während seiner ganzen Schaffenszeit. Nach einer kurzen Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse über Art und Umfang von Kokoschkas Beschäftigung mit der Kunst Europas sollen hier einige vertiefende Betrachtungen dazu folgen, aus welchen Gründen und mit welchem Zweck Kokoschka diese Auseinandersetzung betrieb, wie er sie der Öffentlichkeit gegenüber darstellte und für seine Positionierung als Künstler zwischen Tradition und Moderne instrumentalisierte.

Der Zugang zur Kunsttradition erfolgte auf vielfältigen Wegen, die im ersten Teil der Studie aufgezeigt wurden. Über ausgedehnte Lektüren kunsthistorischer Literatur näherte sich der Künstler den Werken der alten Meister ebenso wie kunsttheoretischen Ansätzen, mit denen er sich offenbar intensiv beschäftigte und sie sich so weit zu eigen machte, dass sie in seine Schriften einfließen und er daraus seine eigenen Ansichten entwickelte. In seiner Nachlassbibliothek zeugen zahlreiche Bücher zur Kunstgeschichte von dieser theoretischen Annäherung. Auch vieles andere muss Kokoschka gelesen oder zumindest über die Vermittlung durch seine Gesprächspartner Kenntnis davon gehabt haben. Seine kunsthistorische Bildung war erstaunlich umfassend. Auch wenn er sich entsprechendes Wissen nicht

¹⁰¹³ Brief von Kokoschka an Olda Kokoschka vom 18. April 1964; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004. Es ist die Rede von dem Londoner Verleger Walter Neurath, mit dem Kokoschka befreundet war.

¹⁰¹⁴ Brief von Kokoschka an Olda Kokoschka vom 25. April 1964; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

systematisch aneignete, war er doch mit wesentlichen kunsttheoretischen Diskursen vertraut und verfügte auf manchen Gebieten auch über recht präzise Kenntnisse der kunsthistorischen Forschung.

Grundlegende Gedanken seiner Kunstauffassung, wie die zentrale Bedeutung der sehenden Wahrnehmung, der individuellen Vision des Künstlers vom Leben als Grundlage der Kunst und damit die Notwendigkeit des Bezugs eines Kunstwerks zum menschlichen Erlebnis, formulierte er bereits in seinem Vortrag von 1912. Diese griff er in späteren Texten immer wieder auf. Kokoschka zeigt sich in seinen Schriften in mancherlei Hinsicht als ein Kind der Kunsttheorie des beginnenden 20. Jahrhunderts. Viele Ideen und Thesen der expressionistischen Künstler beziehungsweise deren Grundlagen in den Schriften von Kunsthistorikern wie Riegl, Worringer oder Dvořák haben seine Auffassungen geprägt. Spätere Entwicklungen in der Kunsttheorie waren ihm weniger vertraut und er blieb einer zunehmend nostalgischen Sichtweise verhaftet, die mit einer teils polemischen Ablehnung der Gegenwartskunst einher ging.

Mehr noch als die theoretische, spielte die visuelle Annäherung, der direkte Dialog mit Kunstwerken für Kokoschkas Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst eine zentrale Rolle. Er besuchte zahlreiche Museen und Ausstellungen, begab sich auf Reisen, um die Originale vor Ort zu studieren und beschäftigte sich mit einigen von ihnen besonders intensiv in seinen Skizzen. Anhand seiner Bibliothek und seiner umfangreichen Postkartensammlung konnte er in Reproduktionen die Werke der alten Meister immer wieder anschauen. Durch diese intensive Betrachtung schuf er sich ein umfangreiches Bildgedächtnis, auf das er sowohl in seinen schriftlichen Ausführungen wie auch in seinem künstlerischen Schaffen zurückgreifen konnte.

Phasen in Kokoschkas Auseinandersetzung mit den alten Meistern

Kokoschkas Verarbeitung von Eindrücken aus der Kunsttradition beginnt mit seinen frühesten Werken. In besonderem Umfang prägt die Aneignung bestimmter Bildmotive Kokoschkas frühe Fächerentwürfe, in denen der Künstler frei Motive aus den verschiedensten Quellen von der Antike bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert kombinierte, während sein Stil noch stark von der Wiener Sezession und seiner

Ausbildung an der Kunstgewerbeschule geprägt war. In seinen Gemälden schlagen sich Anregungen aus der Kunst der Vergangenheit in diesen Jahren auch in der Malweise nieder. Die religiösen Bilder des Jahres 1911 zeugen von Kokoschkas Kenntnis der Werke El Grecos, während seine erste Italienreise im Jahr 1913, bei der ihn die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts tief beeindruckte, einen neuen Umgang mit der Farbe auslöste. Die Dresdner Jahre waren eine besonders fruchtbare Periode der Auseinandersetzung mit den alten Meistern, die ihn bei seinen regelmäßigen Besuchen der dortigen Gemäldegalerie inspirierten. Im Kapitel über die Bedeutung der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts für Kokoschka wurde auf seine Auseinandersetzung mit den Werken Rembrandts, Rubens' und Vermeers in der Dresdner Galerie hingewiesen. Andere Arbeiten, wie die Gemälde *Frau in Blau* und *Sommer*, sind von der Tradition der Venusdarstellungen von Tizian und Giorgione geprägt. Weitere Werke dieser Zeit nehmen Themen der christlichen Ikonographie auf, für die der Künstler ebenfalls zahlreiche Beispiele in der dortigen Sammlung sehen konnte. Auch die Bilder Caspar David Friedrichs beeindruckten Kokoschka in dieser Zeit sehr. Hans Meyboden, der Kokoschkas Schüler in Dresden war, beschreibt, mit welcher „Beredsamkeit“ und „Inbrunst“ Kokoschka damals seinen Schülern einen Zweig in einem Winterbild von Caspar David Friedrich „als lehrreiches Vorbild“ zeigte.¹⁰¹⁵ Ein weiterer Maler, der Kokoschka während seiner Dresdner Jahre besonders präsent war, war Jan van Eyck. Wahrscheinlich hatte er sich früher schon in Gesprächen mit Karl Maria Swoboda mit der Kunst van Eycks befasst, wie sich aus der erwähnten Zeichnung für den Kunsthistoriker entnehmen lässt.¹⁰¹⁶ In Dresden konnte er in der Gemäldegalerie immer wieder van Eycks Triptychon mit der Muttergottes anschauen, das er laut Auskunft Meybodens „über alles liebte“ und von dem er sogar eine Reproduktion über seinem Bett hängen hatte.¹⁰¹⁷ Während seiner Zeit in

¹⁰¹⁵ Vgl. Hannesen 1982, S. 20.

¹⁰¹⁶ Vgl. Kapitel II.4, S. 96–97.

¹⁰¹⁷ Jan van Eyck, *Flügelaltar*, 1437, Öl auf Holz, 33,1 x 27,5 cm, Seitenflügel je 33,1 x 13,6 cm; Marx 2008, S. 130. Vgl. Hodin 1968, S. 227–228; Hans Meyboden wird mit den Worten zitiert: „An der Wand, bei dem eisernen Bett, hing die Reproduktion eines Bildes von van Eyck aus dem Zwinger. [...] Das Bild von van Eyck, das er über alles liebte und bewunderte, versuchte Kokoschka einmal im Zwinger einem anderen bekannten Maler nahezubringen: ‚Vor einem solchen Bild muß man warten, wie vor einem König, bis es anfängt zu reden.‘ Er versuchte, ihn auf die wachsende Raumtiefe und das Geheimnis des Bildes mit erfindungsreichen Worten aufmerksam zu machen. Der andere Maler soll geantwortet haben: ‚Wissen’s, Herr Professor, das ist nämlich die Perspektive.‘“ Edith Hoffmann zitiert Kokoschka mit folgenden Worten über die Vielfalt der prägenden Eindrücke während seiner

Dresden gewann Kokoschkas Auseinandersetzung mit den alten Meistern eine neue Intensität. Hatte er auch in Wien zuvor Museen besichtigt, sicher auch bei seinen Aufenthalten in Berlin oder München, wurden ihm die Museumsbesuche während der Dresdner Jahre zu einer regelmäßigen Gewohnheit, um nicht zu sagen zu einer Notwendigkeit.¹⁰¹⁸ Seinen Schülern legte er nahe, sich mit den Werken der Alten Meister zu befassen. Und schließlich fühlte er sich den Meistern der europäischen Kunsttradition so verbunden, dass er sich für den Schutz ihrer Werke einsetzte. Es sei hier an seinen Appell nach der Beschädigung von Rubens' *Bathseba am Brunnen* in der Dresdner Gemäldegalerie während des Kapp-Putsches erinnert.¹⁰¹⁹

Hatte Kokoschkas Stil sich in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens unter der Verarbeitung verschiedener Eindrücke aus der Geschichte der Kunst mehrfach gewandelt, blieb er in späteren Jahren seiner Bildsprache treu. Er lehnte sich aber immer wieder auf andere Weise an die europäische Kunsttradition an, sei es in thematischer Hinsicht – in der Bearbeitung von Themen der christlichen Ikonographie oder der antiken Mythologie –, in der Wahl der Gattung – bei den großformatigen Triptychen – oder auch in motivischen Anleihen. In dieser Hinsicht bieten die Bühnenedwürfe ein besonders anschauliches Beispiel dafür, wie sich Kokoschka aus dem reichen Bildfundus der Kunstgeschichte bediente, um auf der Bühne phantasievolle und bunte, zum Teil exotische Welten zu erschaffen.

Dass sich Kokoschka bereits in seinen frühen Jahren mit kunsttheoretischen Überlegungen befasste, geht aus seinem Vortrag von 1912 hervor. Inwieweit er damals bereits das intensive Studium der Werke der alten Meister betrieb, lässt sich nur aus den zahlreichen Anspielungen in seinem künstlerischen Werk erahnen, aber kaum dokumentarisch belegen. Wie intensiv die Auseinandersetzung mit den alten

Zeit in Dresden: „Kaspar [sic] David Friedrich was the first European painter to reveal to me the spirit of pure landscape. He reminded me of Schubert's *Winterreise*, if not of the Buddhist approach to nature, of the Chinese of the past. As a daily visitor to the Dresden Gallery I was inspired by Vermeer's powerful and pure colour. There was Van Eyck as well with as much mystery of space and volume as man can possibly express. I stood in awe before my god. And finally there was my old love, the Japanese colour prints at the Kupferstichkabinett, bequeathed to the state by the German expert, Professor von Seidlitz, then retired, who had collected these treasures in Japan under Fenollosa's guidance.“ Hoffmann 1947, S. 153.

¹⁰¹⁸ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 185.

¹⁰¹⁹ Vgl. Kapitel III.2, S. 182–183.

Meistern ab den dreißiger Jahren und insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg war, erschließt sich aus den zahlreichen schriftlichen und mündlichen Äußerungen verschiedenen Gesprächspartnern gegenüber sowie aus seinen Schriften. Hinzu kommen neben den Spuren des Dialogs mit den alten Meistern in seinen Gemälden, Graphiken und Bühnenentwürfen die intensiven Studien von Kunstwerken in seinen Skizzen. Dabei fällt auf, dass Kokoschka sich mit manchen Künstlern – wie Dürer, Michelangelo oder Rembrandt – intensiv theoretisch beschäftigte und gleichzeitig Anregungen aus ihrem Werk in seinem künstlerischen Schaffen verarbeitete. Zu El Greco und Tintoretto äußert sich Kokoschka dagegen kaum, obwohl beide für die Entwicklung seiner Malerei eine Zeitlang richtungweisend waren. Tiepolo, der für die Konzeption von Kokoschkas *Prometheus-Triptychon* eine bedeutende Rolle spielte, wird von Kokoschka selbst nur in einzelnen Fällen erwähnt. Auch Goya, mit dessen Werken Kokoschka sich in einer ganzen Reihe von Skizzen intensiv beschäftigte, kommt in seinen Schriften so gut wie nicht vor.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass es in Kokoschkas Leben verschiedene Phasen gab, die auf unterschiedliche Weise von der Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit geprägt waren. Verarbeitete er in Dresden in besonderem Maße Anregungen von den alten Meistern in seinen Gemälden, so stand in den Jahren des Exils die theoretische Auseinandersetzung in seinen Schriften zur Kunst im Vordergrund. Nahm er in frühen Jahren auch stilistische Impulse auf, so waren später bewusste motivische oder thematische Anlehnungen an die Kunsttradition und ihre freie Umarbeitung in seinen Werken wesentlich. Das Interesse an der Kunst der alten Meister zog sich jedoch kontinuierlich durch sein ganzes Leben. Kontakte zu Kunsthistorikern pflegte Kokoschka bereits in jungen Jahren in Wien, und auch später sollten immer wieder Kunstwissenschaftler seinen Weg über lange Zeit hinweg begleiten. Die Museumsbesuche bilden eine weitere Konstante in seiner Auseinandersetzung mit den alten Meistern. Später kamen ausführliche Lektüren, die Zusammenstellung der Postkartensammlung sowie die Auseinandersetzung mit Kunstwerken in seinen Skizzen hinzu. Die Verarbeitung von Bildmotiven aus seinen stetig sich erweiternden Kenntnissen der europäischen Kunst begleitete ihn sein Leben lang.

Umgang mit dem künstlerischen Erbe und Kampf gegen die „Einflussriecherei“

Kokoschkas umfassende kulturelle Bildung prägte sein Weltverständnis, seine Vorstellungswelt und sein künstlerisches Schaffen. So flossen seine Kenntnisse von mythologischen oder biblischen Geschichten, von historischen Begebenheiten und der europäischen Kunsttradition in sein künstlerisches und schriftstellerisches Werk ein. Er war ein Geschichtenerzähler, der aus diesem Fundus schöpfte und sich seine eigene Wirklichkeit schuf, als bildender Künstler wie als Schriftsteller. Dies gilt für seine Erzählungen und Dramen ebenso wie für seine Autobiographie, die zwar auf dem Grundgerüst seines Lebensweges basiert, aber die einzelnen Stationen romanhaft ausschmückt,¹⁰²⁰ und gleichermaßen für sein künstlerisches Werk.

Bei der Untersuchung von Kokoschkas Œuvre lässt sich seine intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Vorbildern nachvollziehen, aus denen er Einzel-elemente zitierte, die er in freier Weise miteinander kombinierte, abwandelte und in neue Zusammenhänge stellte. Er selbst behauptete jedoch, frei von Anregungen nur aus seinem ureigensten Erleben heraus geschaffen zu haben. So äußerte er 1948 Fritz Novotny gegenüber: „Picasso und die Übrigen waren damals brave Impressionisten oder Nachfolger grosser Vorbilder, wie Toulouse Lautrec u.s.w. Während ich mit eigenen Augen in die Welt sah.“¹⁰²¹ Gegenüber Autoren von Publikationen über sein Werk verteidigte er hartnäckig seine „Originalität“. In späteren Jahren, in denen sich der Künstler innerhalb der Gegenwartskunst zunehmend isoliert sah, weil er an seiner gegenständlichen Bildsprache festhielt, wurden seine Angriffe auf zeitgenössische Künstler, die erfolgreicher waren als er, zunehmend aggressiver. Die wichtigste Zielscheibe seiner Polemik war Picasso,¹⁰²² aber auch generell äußerte er sich oft höchst kritisch gegenüber der Gegenwartskunst. In diesen Tiraden warf er den Künstlern „Diebstahl bei archaischen, exotischen

¹⁰²⁰ In einem Brief an seine Schwiegermutter Lida Palkovská (Brief o.D., nachträglich von Karel B. Palkovsky datiert: „1944 / z 3 Port / William / (Elrig)“) schreibt Kokoschka: „Ich [...] möchte Ihnen so gerne erzählen aus meinem Leben, das immer grade dann beginnt, wenn ich erzähle.“ ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

¹⁰²¹ Kokoschka an Fritz Novotny am 9. August 1948; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 34 (Fotokopie nach Manuskript).

¹⁰²² Vgl. Sultano/Werkner 2003, S. 254–257.

Kulturen“ vor, während er selbst der „letzte[...] Maler mit schöpferischer Kraft“ sei, „der kein Einbrecher in der Steinhöhlenzeit, noch Parasit an aborigines Australiens gewesen ist und der nie ein Dogma der Kunstschreiber befolgt hat, welche die tausend ismen verursacht haben, die wir in den letzten 30 Jahren in den Nestern der Kunsthändler und in den Magazinen der Kunstschreiber Revue passieren ließen. Vom Anfang, d. i. von 1906 bis zum frühen Tode im Jahre ? [sic] sprach ich, als der Einzige meiner Generation in der ganzen Welt, meine eigene Sprache und die genügte um jetzt z.B. in Deutschland die ganze ‚gegenstandslose‘ Gesellschaft zu revolutionieren!“¹⁰²³ Diesen Satz in einem Brief an Hodin, der an seiner Monographie über den Künstler arbeitete, formuliert Kokoschka so, wie er in einer posthum erschienenen Publikation über ihn stehen könnte und in dem er sich so darstellt, wie er es von Hodin zu lesen wünschte. Diese bereits zu Beginn der vorliegenden Arbeit zitierte Äußerung mutet angesichts seiner eigenen Arbeitsweise befremdlich an, insbesondere wenn man sich seine späten Bühnenentwürfe mit der bunten Vielfalt ihrer Zitate vor Augen hält und die Briefe liest, in denen er Olda von seiner angespannten Motivsuche im Zusammenhang der *Zauberflöten*-Entwürfe berichtet. Er machte seinen Zeitgenossen etwas zum Vorwurf – nämlich die Auseinandersetzung mit anderen Kunstwerken und ihre Verwertung in der eigenen schöpferischen Arbeit –, das sein eigenes Schaffen wesentlich prägte und für Künstler aller Epochen immer wieder Inspiration bedeutete oder sogar Grundlage für künstlerische Weiterentwicklung war. Robic schreibt hierzu: „Aucune image ni aucune œuvre n’est réellement originale. Tous peuvent se targuer d’avoir une généalogie [...] l’appropriation est un caractère constitutif de l’art [...]“.¹⁰²⁴ Picasso wie Kokoschka betrieben diese Auseinandersetzung mit der Kunst der alten Meister oder anderer Kulturen ebenso wie die Expressionisten, und dabei entwickelten sie gleichermaßen die empfangenen Eindrücke weiter und schufen daraus etwas eigenes.

Paradoxerweise berief sich Kokoschka gleichzeitig jedoch ausdrücklich auf die alten Meister. So erwähnt er in demselben Brief, in dem er betont, dass er „mit eigenen Augen in die Welt sah“, die österreichischen Künstler Anton Romako, Karl Wilhelm

¹⁰²³ Brief von Kokoschka an Josef Paul Hodin vom 22. März 1958; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 33.1 (Fotokopie nach Manuskript).

¹⁰²⁴ Robic 2008, S. 137. Vgl. auch Kat. Ausst. New York 1988, S. 13.

Diefenbach, Ferdinand Georg Waldmüller, Kremser Schmidt und Maulbertsch mit dem Hinweis: „[...] von denen ich alles abguckte was ich kann.“¹⁰²⁵ Wenn er wie hier eine Reihe von Künstlern der Vergangenheit ins Feld führt, so spielt hinein, dass er mit der Nennung bestimmter Namen der Suche nach Bezügen in seinem Werk eine bestimmte Richtung gab. Bushart berichtet von dieser Praxis bei den Expressionisten, die sich – im Unterschied zu Kokoschka – auch ausdrücklich auf außereuropäische Kulturen bezogen: „Die Berufung auf eine ältere, zwischenzeitlich in Vergessenheit geratene Tradition hatte [...] noch einen zweiten Aspekt: sie vermochte den innovativen Anspruch der Künstler zu untermauern. Indem die Expressionisten sich auf alte und außereuropäische Vorfahren stützten, leugneten sie zugleich die Verbindung zu Vorbildern aus der unmittelbaren Vergangenheit beziehungsweise ihre Abhängigkeit von anderen zeitgenössischen Kunstrichtungen.“¹⁰²⁶ Ein Paradebeispiel hierfür ist die Selbstdarstellung Ernst Ludwig Kirchners in seiner Chronik der *Brücke*. Er bezieht sich darin auf die altdeutsche Kunst sowie auf Werke der Südsee und Afrikas und übergeht dabei Gauguin oder Munch, obwohl diese die künstlerische Entwicklung der *Brücke* entscheidend prägten. Gleichzeitig distanziert er sich ausdrücklich von zeitgenössischen Strömungen wie dem Kubismus oder dem Futurismus. Sich selbst stilisiert er später „als gänzlich unabhängig von Einflüssen [...], als autonome, einzig aus sich schöpfende Künstlerpersönlichkeit [...]. Keinen zeitgenössischen Künstler lässt er als Inspirationsquelle gelten, wenn überhaupt dann seien es nur die alten Meister, bei denen er ‚die gemeinsame Grundlage der Naturwelt‘ fühlte.“¹⁰²⁷ Man fühlt sich an Kokoschkas bereits zitierten Ausspruch gegenüber Edith Hoffmann erinnert: „Breughel, ja den lasse ich mir gefallen, auch den Maulpertsch, der jetzt sogar in U.S.A. ein Begriff wurde [...]. Es macht mich bloß hitzig, wen [sic] man mir z.B. den Soutine als Taufpaten in die Schuhe schieben will [...].“¹⁰²⁸ Es gab also akzeptable Vorbilder und solche, die für die eigene Darstellung unerwünscht waren. Auch Kirchner nahm sich – wie Kokoschka – „als einsamen Einzelkämpfer wahr und verwahrte sich nach Auflösung der ‚Brücke‘ streng dagegen, mit den Mitstreitern, ja überhaupt mit

¹⁰²⁵ Kokoschka an Fritz Novotny am 9. August 1948; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 34.34 (Fotokopie nach Manuskript).

¹⁰²⁶ Vgl. Bushart 1990, S. 76.

¹⁰²⁷ Siegmann 2011, S. 53.

¹⁰²⁸ Brief von Kokoschka an Edith Hoffmann vom 7. November 1957; ZBZ, Nachl. O. Kokoschka Zuw. 2000; publiziert in Kokoschka, *Briefe*, Bd. IV, S. 75.

dem Expressionismus in Verbindung gebracht zu werden.“¹⁰²⁹ Kirchner bietet ein passendes Vergleichsbeispiel für Kokoschkas Form der Selbstinszenierung. Des Instruments der Vordatierung seiner Werke bediente er sich ebenso wie Kokoschka. Werckmeister weist jedoch auch darauf hin, dass die Behauptung der autonomen, ohne äußere Einwirkung nur aus sich selbst schaffenden Künstlerpersönlichkeit unter den Künstlern der Moderne weit verbreitet war.¹⁰³⁰

Kokoschkas Bezug zur Kunst der Vergangenheit ist demnach von einem grundlegenden Konflikt geprägt. Auf der einen Seite wollte er als moderner, unabhängiger Künstler gelten, als original nur aus sich selbst arbeitender Schöpfer, wie sich die Künstler der Avantgarde gern darstellten. Deshalb wollte er nicht zugeben, dass sein Werk wie das seiner Zeitgenossen und Künstler vor ihm gleichermaßen von der Auseinandersetzung mit der Kunst vorangegangener Jahrhunderte geprägt war. Auf der anderen Seite war ihm – zunehmend aufgrund seiner Stellung außerhalb der vorherrschenden Kunstentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg – daran gelegen, sich als letzten Nachfahren der alten Meister darzustellen und sein Werk in die Kontinuität der europäischen Kunsttradition einzureihen. Hierzu wiederum bediente er sich offensiv des Rückbezugs auf die alten Meister, sowohl in seinem künstlerischen Werk als auch in seinen Äußerungen darüber.¹⁰³¹ Er behielt sich vor, die Sicht auf sein Werk in Bezug auf die Tradition zu bestimmen und zu lenken, damit das Bild, das er von sich in der Öffentlichkeit gezeichnet sehen wollte, keinen Schaden nahm.

Kokoschkas Stellung in der Kunstdebatte der Nachkriegszeit

Kokoschka fühlte sich nach dem Zweiten Weltkrieg gegenüber der immer beherrschenderen Bedeutung der Abstraktion in seiner gegenständlich gebundenen Bildsprache zunehmend an den Rand gedrängt. Für ihn standen am Anfang jedes künstlerischen Prozesses die sehende Wahrnehmung und das Erlebnis der ihn

¹⁰²⁹ Siegmann 2011, S. 53.

¹⁰³⁰ Vgl. Werckmeister 1978, S. 408.

¹⁰³¹ Vgl. hierzu seine bereits zitierte Äußerung über das *Prometheus-Triptychon*: Darin habe er „zurückgegriffen zu den geistigen Ausdrucksmitteln jener Tage, bevor die europäische Gesellschaft noch im Begriff war, ihre eigene Kultur zu missachten. Wie ich glaube, ohne mich einer geistigen Entlehnung oder Plünderung schuldig zu machen, bewahre ich die künstlerische Tradition Europas.“ Oskar Kokoschka: „Die Prometheus-Saga“, 1952, in: Kokoschka, *Schriften*, Bd. 3, S. 313–320, hier S. 317.

umgebenden Welt, weshalb er die gegenstandslose Malerei auf das heftigste ablehnte. Er sprach ihr jegliche Menschlichkeit ab – dies sowohl wörtlich genommen, da der Mensch nicht mehr Gegenstand der Malerei war, wie auch im übertragenen Sinn: „Eine Kunst ohne Gesichte ist lebensfeindlich und weltfeindlich“, äußerte er im Gespräch mit Goldscheider.¹⁰³² Die individuelle Vision des Malers von der Welt musste nach Kokoschka Ausgangspunkt der Kunst sein. Aufgabe des Künstlers war für ihn die Gestaltung des persönlichen und damit menschlichen Erlebens. In seiner Autobiographie formulierte er: „Wirklichkeit offenbart sich für jede Generation verschieden. Aber die Essenz der Kunst war immer Vermittlung menschlicher Erlebnisse. Der moderne Künstler kann sich dieser Regel nicht entziehen.“¹⁰³³ Die Rückbesinnung auf die Kunsttradition hing also auch damit zusammen, dass Kokoschka wesentliche Punkte, die er als zentrale Kriterien der Kunst bewertete – das individuelle Seherlebnis des Künstlers als Basis des Kunstwerks, der Charakter der Mitteilung, die etwas im Betrachter auslöst, sowie der Mensch als Maß und Inhalt der Kunst – in der Kunstproduktion der Gegenwart vermisste. Für ihn hatte die abstrakte Kunst höchstens dekorativen Wert. Er wollte nicht wahrhaben, dass auch gegenstandslose Bilder durchaus menschliche Inhalte transportieren können und auf dem inneren Erleben der Künstlerpersönlichkeit beruhen, das er als Grundlage jeder künstlerischen Äußerung forderte.

In einer ihrer Agenden notierte Olda auf einem der leeren Blätter am Ende folgenden Spruch: „Wir wissen von keiner Welt als im Bezug [sic] auf den Menschen; wir wollen keine Kunst als die ein Abdruck dieses Bezuges ist.“¹⁰³⁴ Es handelt sich um ein Zitat nach Goethe aus dessen *Maximen und Reflexionen über Kunst und Künstler*,¹⁰³⁵ das Kokoschka sicher aus dem Herzen sprach. Hier fand er die Forderung nach dem Bezug zum Menschen, oder – wie Kokoschka gern sagte – dem Menschen als „Maß aller Dinge“ als Grundvoraussetzung für die Kunst vorformuliert. Das menschliche Maß war für ihn ein bindender Wert, der ihm Halt bot in einer Zeit der ständigen technischen, aber auch gesellschaftlichen und künstlerischen Weiterentwicklung. So bemerkte er im Gespräch mit Nicole Milhaud 1966: „When I

¹⁰³² Goldscheider 1963, S. 18.

¹⁰³³ Kokoschka, *Mein Leben*, S. 306.

¹⁰³⁴ Oldas Agenda des Jahres 1958; ZBZ, Nachl. Olda K E 2004.

¹⁰³⁵ Johann Wolfgang von Goethe: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen* (Goethes Werke, Bd. 12), München 1998, S. 467, Nr. 725.

say ‚man is the measure of all things‘, that word alone is enough for me. That gives me a backbone against the whole trend of modern technical civilization where a man is nothing, where he is just a little packet of atoms or something, and the rest of all the cosmic eternity is much more important. No! Man is the measure of all things. For me it is the greatest wisdom I can learn. If you forget this wonderful wisdom you are nothing in the world, then you are just part of a big machinery; you have no time to live, you have to do this and that, you have to obey your stopwatch. You never come to yourself.“¹⁰³⁶

Wenn Kokoschka in der Missachtung der Regel des Menschen als Maß aller Dinge eine Art Werteverfall beklagte, befand er sich damit in der Nachkriegszeit im Lager der Konservativen um den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr, der bereits Picasso als Vertreter „antihumanistischer Tendenzen“ gebrandmarkt hatte.¹⁰³⁷ Sedlmayr war in der Diskussion um die Richtung der modernen Kunst zwischen Figuration und Abstraktion in den fünfziger Jahren ein Hauptvertreter derjenigen, die in der Kunst der Gegenwart einen Verlust des humanistischen Menschenbildes beklagten. Obwohl er in seiner Schrift *Verlust der Mitte* auch Kokoschkas *Hammelstilleben* von 1910 als Beispiel für den fehlenden Bezug zum Menschlichen anführt,¹⁰³⁸ so stimmte Kokoschka doch in der Ablehnung der ungegenständlichen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg durchaus mit dem Kunsthistoriker überein. Sedlmayr schreibt in *Verlust der Mitte*: „Sie [die Malerei] ist bedroht von der Abstraktion, die sie in letzter Konsequenz in ein leeres Muster verwandeln würde [...].“¹⁰³⁹ Insbesondere die Kritik am Verlust des Menschlichen in der abstrakten Malerei verband beide. So konstatiert der Kunsthistoriker: „Die Kunst strebt fort vom Menschen, vom Menschlichen und vom Maß“¹⁰⁴⁰ und sieht in der modernen Kunst die „Äußerungen eines tiefen Antihumanismus“.¹⁰⁴¹ Trotz dieser Übereinstimmung in ihren Ansichten zur Gegenwartskunst lässt sich ein Kontakt und Ideenaustausch zwischen den beiden nicht feststellen. Kokoschka neigte nicht dazu, sich mit anderen Kritikern der gegenstandslosen Kunst zu solidarisieren, sondern stellte sich

¹⁰³⁶ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 7. Entretien, 2. Fassung.

¹⁰³⁷ Vgl. Sultano/Werkner 2003, S. 255–256.

¹⁰³⁸ Sedlmayr 1977, S. 163.

¹⁰³⁹ Ebd., S. 109.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 118.

¹⁰⁴¹ Ebd., S. 119; vgl. ebd., S. 119–125.

gern, wie Bonnefoit formuliert, „als einsamer Rufer in der Wüste dar“.¹⁰⁴² Er gefiel sich in der Vorstellung, er sei der einzige Künstler, der sich noch gegen den Strom der gegenstandslosen Kunst stemme, auch wenn dies keineswegs der Fall war. In seinen Schriften schlüpfte er oft in die Rolle des Mahners vor dem weiteren Verfall von Kunst und Gesellschaft.

Kunstgeschichte als Instrument der Selbstpositionierung

War die Wiederentdeckung der alten Meister in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein unter den jungen Künstlern weit verbreitetes Phänomen, so fügte sich Kokoschkas Interesse in die allgemeine Strömung ein. Später, angesichts der Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs, spielte die Rückbesinnung auf die kulturellen Zeugnisse vergangener Epochen für ihn auch eine wesentliche Rolle für den Wiederaufbau. In einer aus den Fugen geratenen Welt sollte sie als feste Größe dienen und dabei helfen, nach dem Krieg zu einer kulturellen Identität zurück zu finden. Zudem erhielt diese Rückbesinnung in der Nachkriegszeit angesichts der aktuellen Kunstproduktion, durch die Kokoschka sein Ansehen in Frage gestellt sah, für ihn eine neue Dimension. Seine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst basierte auf echtem Interesse und auf seiner Bewunderung für die alten Meister. Dennoch zeugen viele Hinweise davon, dass er sich auf sie auch deshalb berief, um damit seine eigene Kunst zu rechtfertigen und aufzuwerten. Die Meister, deren Namen in seinen Lobeshymnen auftauchen und mit denen er sich intensiver beschäftigte, sind weltberühmte, unangefochtene Meister. Die Galerie der Namen von Dürer, Altdorfer oder van Eyck über Michelangelo, Tizian und Tintoretto, Rembrandt, Rubens und Goya bis hin zu van Gogh oder Munch spricht für sich. Da all diese Meister bereits Geschichte waren, stellten sie keine Konkurrenz für ihn dar und gleichzeitig ging von ihren Namen eine besondere Aura aus, so dass ein Vergleich mit ihnen beziehungsweise die Rückführung des eigenen Werks auf die in ihnen verkörperte europäische Kunsttradition einen klaren Anspruch untermauerte.

¹⁰⁴² Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold: „Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 35–61, hier S. 45. So schreibt er beispielsweise an Hans Sahl am 13. März 1955, als Antwort auf ein Schreiben, „[...] in welchem Sie meinen Beistand erbitten in dem Versuch einen Gleichschaltungsprozess aufzuhalten, wie er sich in Deutschland vorerst in der sogenannten abstrakten Kunst äußert. ich [sic] halte solch einen Versuch für zwecklos, denn der Uniformierung der Geister kann man sich nur individuell erwehren [gemeint ist: erwehren].“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 70ff. + Zuw. 1996 (369.22).

Mit zeitgenössischen Künstlerpersönlichkeiten beschäftigte sich Kokoschka dagegen kaum ernsthaft, meist polemisierend, wenn es um berühmte Künstler ging, oder bisweilen väterlich anerkennend, wenn es sich um Schüler von ihm handelte, von denen für ihn keine Rivalität ausging.

Die Gegenwartskunst beschäftigte Kokoschka hauptsächlich in Bezug auf sein eigenes künstlerisches Schaffen und dessen Anerkennung durch die Zeitgenossen. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als die gegenständliche Kunst vielfach als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurde, geriet er unter Rechtfertigungsdruck. Will Grohmann beispielsweise, einer der einflussreichsten Kritiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ordnet Kokoschka in seinem Buch *Bildende Kunst und Architektur* den Künstlern zu, die „ihr Letztes in jungen Jahren“ sagten und wertet damit sein späteres Werk ab.¹⁰⁴³ Er betont seine Herkunft aus der künstlerischen Tradition und bemerkt bei der durchaus kritischen Beschreibung seiner Entwicklung, dass der Künstler „die Probleme seiner Zeit mit dem Kapital der alten Meister“ bewältige.¹⁰⁴⁴ Vor diesem Hintergrund diente Kokoschka die Beschäftigung mit den alten Meistern zur Positionierung seines eigenen Werkes. In einer Art Flucht nach vorn stilisierte er sich zum letzten Stammhalter der europäischen Kunsttradition. Er erklärte seine Distanz zu den vorherrschenden Kunstströmungen der Gegenwart damit, dass er als einziger in einer Zeit des Verfalls – oder nach Sedlmayr der „Krankheit“ – diese Tradition aufrecht erhalte. Diese Haltung zeugt allerdings davon, wie sehr Kokoschka sich und seine Kunst von den Entwicklungen der Gegenwart in Frage gestellt sah und mit seiner künstlerischen Arbeit, mit Worten und mit seiner Lehrtätigkeit dagegen anzukämpfen versuchte.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴³ Grohmann 1953, S. 40.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Grohmann 1953, S. 64–64, 71–72. Die Gegner der abstrakten Kunst dagegen bedienten sich gern des anerkannten Künstlers Kokoschka als Paradebeispiel für die Berechtigung der gegenständlichen Kunst, insbesondere des gemalten Porträts. Vgl. hierzu Melichar 1954, S. 25–26, 46–47. Vgl. zum Problem von Kokoschkas Porträtkunst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg auch Régine Bonnefoit / Ruth Häusler: „Zur Genese der späten Porträts von Oskar Kokoschka“, in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 93–119.

¹⁰⁴⁵ Er war gegen die Kritik an seiner Arbeit so empfindlich, dass er sich von der Kunstkritik geradezu bedroht fühlte, wie aus polemischen Äußerungen wie der folgenden aus einem Brief an Wolfgang Gurlitt vom 9. August 1955 hervorgeht: „Ich bin übrigens der Ansicht, daß dort [in Deutschland] in nächster Zukunft wieder eine Reichskulturkammer im Entstehen begriffen ist, diesmal von der ‚gegenstandslosen‘ Partei unter Führung von Herrn Haftmann oder Großmann (Berlin) statt dem Dr. Göebbels [sic]. Degeneriert wird wieder alles sein was denen nicht in den Kram passt, also auch Rembrandt, Grünewald wieder wie zuvor.“ ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 61.1. Gemeint ist der

Viele Passagen in Kokoschkas kunsttheoretischen Schriften dienten der Aufwertung seines Werks. Er hebt darin mit Vorliebe Qualitäten an Künstlern hervor, die er auch für sich selbst in Anspruch nahm oder die ihm von der Kunstkritik zuerkannt wurden. Wenn er von van Gogh und Munch als Künstlern spricht, die sich ihrer Zeit stellten, so impliziert er, dass auch er sich als Künstler mit den Problemen seiner Gegenwart auseinandersetze, während er diese Qualität der gegenstandslosen Kunst abspricht. Wenn er Dürers „Röntgenblick“ rühmt, lobt er indirekt auch sich selbst, dem im Zusammenhang mit seinen frühen Porträts die Seele seiner Modelle durchleuchtende „Koko-Strahlen“ unterstellt wurden.¹⁰⁴⁶ Wenn er von der Menschlichkeit Rembrandts spricht, insbesondere in dessen eindringlichen Porträts, so ist dies eines der wichtigsten Kriterien, die er auch für seine eigene Kunst in Anspruch nahm. Dadurch konstruierte er sich eine Art Ahnengalerie wohlklingender Namen und stellte sich als gleichwertiges Glied in diese Traditionskette. Die vielfache Erwähnung von Dürer oder Rembrandt, die zu ihrer eigenen Zeit missverstanden oder nicht angemessen geschätzt waren, hatte für Kokoschka eine weitere Bedeutung. Indem er sich mit ihnen verglich, hob er seine eigene Kunst auf einen Sockel, verbunden mit der Aussicht: auch wenn sie in der Gegenwart nicht anerkannt und geschätzt werde, so werde die fortschreitende Geschichte ihr (und damit ihm selbst) doch den gebührenden Platz zuerkennen. In dem 1966 geführten Interview zwischen Kokoschka und Nicole Milhaud äußerte er sich zu seiner Auffassung darüber, wodurch sich ein wahrhaft großer Meister auszeichne. Die Anerkennung durch die Gesellschaft während seiner Schaffenszeit schien ihm dafür nur bedingt ein Kriterium zu sein. Manche genialen Künstler seien zu ihrer Zeit nicht beachtet worden oder gerieten zwischenzeitlich in Vergessenheit, um zu einem späteren Zeitpunkt wieder entdeckt zu werden. Je häufiger ein Künstler zu unterschiedlichen Zeitpunkten wieder geschätzt werde, also für spätere Generationen Relevanz besitze und eine Wirkung ausübe, umso bedeutender sei er. Er verglich diese Wirkung mit einem fliegenden Fisch, der immer wieder an die Wasseroberfläche komme: “If you ask who is the greatest artist, painter, sculptor, composer or poet? Who is the greatest, I would say, who makes the hop the more often. [...] Fish

Kunsthistoriker Werner Haftmann, dessen Publikation über *Malerei im 20. Jahrhundert* Kokoschka in seiner Bibliothek besaß, und vermutlich – falsch geschrieben – der erwähnte Kritiker Will Grohmann, der sich wie Haftmann dezidiert für die abstrakte Kunst einsetzte.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Kapitel III.1, S. 158.

jumping into the air. But that is true, a work of Art [sic] is greater, the more often it had been appreciated by following generations, in its different aspects anew like on the birthday of its creation. A work of art is great when it can affect a different society, a different social strata [sic] of society. [...] Some artists die with their works, some may come again to life with his works after their death and very few come again always. Shakespeare will be immortal, Michelangelo, Beethoven, Rembrandt, as long as Europe exists, as long as the European esprit.¹⁰⁴⁷ Das heutige Interesse an seiner Person und seinem Werk, das sich in einer regen Ausstellungs- und Forschungstätigkeit äußert, würde Kokoschka in diesem Sinn sicher große Genugtuung bereiten.¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁷ Kokoschka im Interview mit Nicole Milhaud 1966; Entretien, ZBZ, Nachl. Olda K E 2004: 4. Entretien, 1. Fassung.

¹⁰⁴⁸ Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang allerdings die Überlegung, dass die aktuellen Projekte zumindest zum Teil den Initiativen und Bestrebungen seiner Witwe Olda beziehungsweise der von ihr gegründeten Kokoschka-Stiftung geschuldet sind. Insofern wirken Kokoschkas Strategien der Vermarktung seines Werks weiter, indem Olda dessen Erforschung und Bekanntmachung gefördert und diese Förderung vor ihrem eigenen Ableben institutionalisiert hat.

V. VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR

Aktuelle Perspektiven 1998

Oskar Kokoschka – *aktuelle Perspektiven*, hg. von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum, Wien 1998

Andrade 2001

Susana de Andrade: *Tagebücher des Sehens. Die Skizzenbücher Oskar Kokoschkas (1941–1973). Geschichte, Funktion, Thematik und Verfahren*, Weimar 2001

Antoniou 1990

Renata Antoniou: *Oskar Kokoschka. Theaterentwürfe zu Ferdinand Raimund*, Kat. Ausst., Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1990

Aurenhammer 1996

Hans Aurenhammer: „Max Dvorák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte ‚vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung‘ betrachtet“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49, 1996, S. 9–39

Avery 1987

Charles Avery: *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997

Barron/Eckmann 1997

Exiles + émigrés. The flight of European artists from Hitler, hg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, New York 1997

Bartsch u. a. 2010

Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike (Transformationen der Antike, Bd. 17), hg. von Tatjana Bartsch, Marcus Becker, Horst Bredekamp und Charlotte Schreiter, Berlin/New York 2010

Bauer 1986

Kristine Bauer: *Alte Kunst in neuer Kunst. Kopien, Paraphrasen, Zitate. Neuerwerbungen der Graphischen Sammlung am Kunsthistorischen Institut*, Kat. Ausst., Tübingen, Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut, 1986

Blunt 1979

Anthony F. Blunt: „Antoine Seilern. Connaissanceur in the Grand Tradition“, in: *Apollo*, 109, 1979, S. 10–23

Bonnefoit 2007

Régine Bonnefoit: „Der Mensch ist das Maß aller Dinge – Oskar Kokoschkas ‚Humanismus‘ auf dem Prüfstand“, in: *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, hg. von Wolfgang Augustyn und Eckhard Leuschner, Passau 2007, S. 599–628

Bonnefoit 2009

Régine Bonnefoit: *Die Linientheorien von Paul Klee* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 76), Petersberg 2009

Bonnefoit 2010

Régine Bonnefoit: „Der ‚apokalyptische‘ Prometheus – Neue Quellen zur Deutung von Kokoschkas Deckengemälde ‚Die Prometheus Saga‘“, in: *Max Beckmann. Apokalypse. Visionen der Endzeit in Überlieferung und Moderne*, Kat. Ausst., Schloßmuseum Murnau, 2010, S. 70–80

Bonnefoit [2013]

Régine Bonnefoit: „Kunsthistoriker vom Künstler zensiert – am Beispiel der Kokoschka-Monographie von Edith Hoffmann (1947)“, Beitrag im Rahmen der Tagung *Die Biographie – Mode und Universalie* vom 9. bis 11. Dezember 2010 in Basel [Tagungsband im Druck].

Bonnefoit/Häusler 2010

„*Spur im Treibsand*“ – *Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder*, hg. von Régine Bonnefoit und Ruth Häusler, Petersberg 2010

Bonnefoit/Scotti 2010

Oskar Kokoschka. Wunderkammer / Cabinet de curiosités, hg. von Régine Bonnefoit und Roland Scotti, Göttingen 2010

Breuer 1997

Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, hg. von Gerda Breuer, Basel/Frankfurt am Main 1997

Bushart 1990

Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die Expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990

Canz 2001

Sigrid Canz: „Karl Maria Swoboda (1889–1977) Kunsthistoriker. Wissenschaftler zwischen Wien und Prag“, in: *Prager Professoren 1938–1948* (Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte im östlichen Europa, Bd. 17), hg. von Monika Glettler und Alena Mísková, Essen 2001, S. 175–190

Chandler/Stokłosa/Vinzent 2006

Exile and Patronage. Cross-cultural negotiations beyond the Third Reich (Mittel- und Ostmitteleuropastudien, Bd. 3), hg. von Andrew Chandler, Katarzyna Stokłosa und Jutta Vinzent, Berlin 2006

Dvořák 1979

Max Dvořák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* (Nachdruck der Ausgabe München 1924), Mittenwald 1979

Ehrenstein 1926

Albert Ehrenstein: *Menschen und Affen*, Berlin 1926

Erling 2000

Katharina Erling: „Oskar Kokoschka und Der Blaue Reiter“, in: *Der Blaue Reiter*, hg. von Christine Hopfengart, Kat. Ausst., Bremen, Kunsthalle, 2000, S. 255–263

Etlin 2002

Art, culture, and media under the Third Reich, hg. von Richard A. Etlin, Chicago 2002

Evers 1951

Das Menschenbild in unserer Zeit, hg. von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1951

Fechter 1920

Paul Fechter: *Der Expressionismus*, München 1920

Frodl/Natter 1997

Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus. Symposion veranstaltet von der Österreichischen Galerie, hg. von Gerbert Frodl und Tobias Natter, Wien 1997

Frodl-Kraft 1980

Eva Frodl-Kraft: „Hans Tietze 1880–1954. Ein Kapitel aus der Geschichte der Kunstwissenschaft, der Denkmalpflege und des Musealwesens in Österreich“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 34, 1980, S. 53–63

Gassier/Wilson 1970

Pierre Gassier / Juliet Wilson: *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg 1970

Geiger 1960

Benno Geiger: *Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi*, Wiesbaden 1960

Gemäldegalerie Berlin 1998

Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1998

Gemin/Pedrocco 1993

Massimo Gemin / Filippo Pedrocco: *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venedig 1993

Goldscheider 1963

Ludwig Goldscheider (in Zusammenarbeit mit dem Künstler): *Kokoschka*, Köln 1963

Gombrich 1980

Ernst H. Gombrich: „Gedenkworte für Oskar Kokoschka“, in: *Orden pour le Mérite für Wissenschaften und Künste. Reden und Gedenkworte*, 16, Heidelberg 1980, S. 59–63

Gombrich 1986

Ernst H. Gombrich: *Kokoschka in his Time. Lecture given at the Tate Gallery on 2 July 1986*, London 1986

Gombrich 2002

Ernst H. Gombrich: *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London 2002

Grohmann 1953

Will Grohmann: *Bildende Kunst und Architektur*, Berlin 1953

Grubmüller 2011

Novellistik des Mittelalters, hg. von Klaus Grubmüller, Berlin 2011

Hamann/Hermand 1967

Richard Hamann / Jost Hermand: *Stilkunst um 1900* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 4), Berlin 1967

Hannesen 1982

Hans Gerhard Hannesen: *Hans Meyboden. Leben und Werk*, Hamburg 1982

Haskell 1995

Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995

Heise 1960

Carl Georg Heise: „Die Entstehungsgeschichte des ‚Doppelbildnis‘ von Oskar Kokoschka“, in: ders.: *Der gegenwärtige Augenblick. Reden und Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Berlin 1960, S. 132–136

Heise 1964

Carl Georg Heise: „Kokoschkas Zeichenstil“, in: *Katalog der I. Internationale der Zeichnung*, Kat. Ausst., Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 1964, S. 273–287

Hevesi 1909

Ludwig Hevesi: *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909

Hodin 1963

Josef Paul Hodin: *Bekenntnis zu Kokoschka. Erinnerungen und Deutungen*, Berlin/Mainz 1963

Hodin 1968

Josef Paul Hodin: *Oskar Kokoschka. Sein Leben. Seine Zeit*, Frankfurt am Main 1968

Hoffmann 1947

Edith Hoffmann: *Kokoschka. Life and Work*, London 1947

Holz 2004

Keith Holz: *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London. Resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor 2004

Kallir 1992

Jane Kallir: *Richard Gerstl, Oskar Kokoschka*, Kat. Ausst., New York, Galerie St. Etienne, 1992

Kat. Ausst. Altenburg 2010

Oskar Kokoschka und die Antike, Kat. Ausst., Altenburg, Lindenau-Museum, 2010

Kat. Ausst. Berlin 1998

Oskar Kokoschka. Spuren eines irrenden Ritters. Eine Werkauswahl aus den Jahren 1953–1973, hg. von Alfred Weidinger, Kat. Ausst., Berlin, Kunstforum der GKB, 1998

Kat. Ausst. Bielefeld 1994

Oskar Kokoschka. Emigrantleben – Prag und London 1934–1953, hg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Kat. Ausst., Bielefeld, Kunsthalle, 1994

Kat. Ausst. Bordeaux 1983

Oskar Kokoschka 1886–1980, Kat. Ausst., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 1983

Kat. Ausst. Bregenz 2001

Kopierkunst. Kopien, Repliken nach alten Italienern, Holländern und nach Angelika Kauffmann, Kat. Ausst., Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, 2001

Kat. Ausst. Colmar 1996

Otto Dix et les maîtres anciens, Kat. Ausst., Colmar, Musée d'Unterlinden, 1996

Kat. Ausst. Dresden 1970

Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Kat. Ausst., Dresden, Kupferstichkabinett der staatlichen Kunstsammlungen, 1970

Kat. Ausst. Dresden 1996

Kokoschka und Dresden, Kat. Ausst., Dresden, Albertinum, 1996

Kat. Ausst. Dresden 2011

Kokoschka als Zeichner. Die Sammlung Willy Hahn, Kat. Ausst., Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, 2011

Kat. Ausst. Düsseldorf 2012

El Greco und die Moderne, hg. von Beat Wismer und Michael Scholz-Hänsel, Kat. Ausst., Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2012

Kat. Ausst. Frankfurt 1992

Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Kat. Ausst., Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städel, 1992

Kat. Ausst. Frankfurt 2005

Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, hg. von Tobias Natter, Kat. Ausst., Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 2005

Kat. Ausst. Frankfurt 2007

Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion, hg. von Raphael Rosenberg und Max Hollein, Kat. Ausst., Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 2007

Kat. Ausst. Halle 2010

Oskar Kokoschkas Antike. Eine europäische Vision der Moderne, hg. von Katja Schneider und Stephan Lehmann, Kat. Ausst., Halle/Saale, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, 2010

Kat. Ausst. Hamburg 1986

Oskar Kokoschka 1886–1980. Welt-Theater. Bühnenbilder und Illustrationen 1907–1975, hg. von Heinz Spielmann, Kat. Ausst., Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1986

Kat. Ausst. Heilbronn 2006

Klimt, Schiele, Kokoschka. Zeichnungen und Aquarelle aus einer amerikanischen Privatsammlung, Kat. Ausst., Heilbronn, Städtische Museen, 2006

Kat. Ausst. Linz 2004

Klimt, Schiele, Kokoschka, Kubin. Graphiken aus einer österreichischen Privatsammlung, Kat. Ausst., Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, 2004

Kat. Ausst. Linz 2008

Oskar Kokoschka. Ein Vagabund in Linz. Wild, verfemt, gefeiert, hg. von Elisabeth Nowak-Thaller und Nina Kirsch, Kat. Ausst., Linz, Lentos Kunstmuseum, 2008

Kat. Ausst. London 1963

König Lear, Apulien Reise, Hellas. 63 Lithographien 1961–1963 / King Lear, Apulian Journey, Hellas. 63 Lithographs 1961–1963, Kat. Ausst., London, Marlborough Fine Art, 1963

Kat. Ausst. London 1976

Homage to Kokoschka. Prints and Drawings Lent by Reinhold, Count Bethusy-Huc, Kat. Ausst., London, Victoria & Albert Museum, 1976

Kat. Ausst. Mainz 2005

Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, hg. von Katharina Krause, Kat. Ausst., Mainz, Gutenberg-Museum, 2005

Kat. Ausst. München 1958

Oskar Kokoschka, Kat. Ausst., München, Haus der Kunst, 1958

Kat. Ausst. München 1987

Oskar Kokoschka. Zeichnungen zur Antike, Kat. Ausst., München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 1987

Kat. Ausst. München 2009

Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Kat. Ausst., München, Alte Pinakothek, 2009

Kat. Ausst. New York 2002

Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914, hg. von Tobias Natter, Kat. Ausst., New York, Neue Galerie, 2002

Kat. Ausst. New York 1988

Egbert Haverkamp-Begemann: Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso, Kat. Ausst., New York, The Drawing Center, 1988

Kat. Ausst. Paris 1979

Chardin 1699–1779, Kat. Ausst., Paris, Grand Palais, 1979

Kat. Ausst. Paris 1993

Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Kat. Ausst., Paris, Musée du Louvre, 1993

Kat. Ausst. Paris 2006

Vienne 1900. Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, hg. von Serge Lemoine, Kat. Ausst., Paris, Grand Palais, 2006

Kat. Ausst. Paris 2008

Picasso et les maîtres, Kat. Ausst., Paris, Grand Palais/Louvre/Musée d'Orsay, 2008

Kat. Ausst. Pfäffikon 2005

Kokoschka. Beziehungen zur Schweiz, hg. von Andreas Meier, Kat. Ausst., Pfäffikon, Seedamm Kulturzentrum, 2005

Kat. Ausst. Riehen 2010

Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit, hg. von Barbara Steffen, Kat. Ausst., Riehen, Fondation Beyeler, 2010

Kat. Ausst. Rovereto 2006

Schiele, Klimt, Kokoschka e gli amici viennesi, hg. von Tobias Natter, Kat. Ausst., Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2006

Kat. Ausst. Salzburg 1988

Oskar Kokoschka. Das Konzert. Variationen über ein Thema. Hommage à Kamilla Swoboda, hg. von Reinhold Graf Bethusy-Huc, Kat. Ausst., Salzburg, Galerie Welz, 1988

Kat. Ausst. Salzburg 2003

Oskar Kokoschka in Salzburg. Die Gründung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst. Vor fünfzig Jahren, hg. von Barbara Wally, Kat. Ausst., Salzburg, Residenzgalerie, 2003

Kat. Ausst. Stuttgart 1966

Oskar Kokoschka. Aquarelle und Zeichnungen. Ausstellung zum 80. Geburtstag, Kat. Ausst., Stuttgart, Staatsgalerie, 1966

Kat. Ausst. Vevey 2007

Kokoschka et la musique / Kokoschka and music, Kat. Ausst., Vevey, Fondation à la mémoire de Oskar Kokoschka, Musée Jenisch, 2007

Kat. Ausst. Wien 1986

Oskar Kokoschka. Städteporträts, hg. von Gabriele Koller, Kat. Ausst., Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1986

Kat. Ausst. Wien 1991

Oskar Kokoschka, hg. von Klaus Albrecht Schröder und Johann Winkler, Kat. Ausst., Wien, Kunstforum Länderbank, 1991

Kat. Ausst. Wien 1994

Alice Strobl / Alfred Weidinger: *Oskar Kokoschka. Das Frühwerk (1897/98–1917). Zeichnungen und Aquarelle*, Kat. Ausst., Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1994

Kat. Ausst. Wien 1998

Die Thermopylen. Oskar Kokoschka – Ein großer Europäer, hg. von Alfred Weidinger, Kat. Ausst., Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1998

Kat Ausst. Wien (Albertina) 2008

Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat 1934–1980, hg. von Antonia Hoerschelmann, Kat. Ausst., Wien, Albertina, 2008

Kat. Ausst. Wien (Belvedere) 2008

Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible. 1906–1922, hg. von Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger, Kat. Ausst., Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2008

Kat. Ausst. Zürich 1986

Oskar Kokoschka 1886–1980, hg. von Richard Calvocoressi, Kat. Ausst., Zürich, Kunsthaus, 1986

Klages 1929–1932

Ludwig Klages: *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig 1929–1932

Klages 1956

Ludwig Klages: *Mensch und Erde*, Stuttgart 1956

Klibansky/Panofsky/Saxl 1979

Raymond Klibansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Reprint der Originalausgabe von 1964, Nendeln 1979

Kokoschka, *Briefe*

Oskar Kokoschka: *Briefe*, 4 Bände, hg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984–1988

Kokoschka, *Mein Leben*

Oskar Kokoschka: *Mein Leben*, München 1971

Kokoschka, *Schriften*

Oskar Kokoschka: *Das schriftliche Werk*, 4 Bände, hg. von Heinz Spielmann, Hamburg 1973–1976

Krapf-Weiler 1987

Almut Krapf-Weiler: „Zur Bedeutung des österreichischen Barock für Oskar Kokoschka“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 40, 1987, S. 195–208

Kris/Kurz 1980

Ernst Kris / Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1980

Lachnit 2005

Edwin Lachnit: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien 2005

Leshko 1969

Jaroslav Leshko: „Klimt, Kokoschka und die mykenischen Funde“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jg. 13, Nr. 57, 1969, S. 16–40

Leshko 1977

Jaroslav Leshko: *Oskar Kokoschka. Paintings. 1907–1915*, New York 1977

Levaillant 2010

Les bibliothèques d'artistes XXe–XXIe siècles, hg. von Françoise Levaillant, Paris 2010

Lischka 1972

Gerhard Johann Lischka: *Oskar Kokoschka. Maler und Dichter. Eine literar-ästhetische Untersuchung zu seiner Doppelbegabung*, Bern/Frankfurt am Main 1972

Malet 2008

Marian Malet: „Oskar Kokoschka and the Freie Deutsche Kulturbund: ‚The Friendly Alien‘ as Propagandist“, in: *Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, 10, 2008, S. 49–66

Marx 2008

Harald Marx: *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Sammlung. Bau. Geschichte*, Dresden 2008

Mazurkiewicz-Wonn 1994

Michaela Mazurkiewicz-Wonn: *Die Theaterzeichnungen Oskar Kokoschkas* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 87), Hildesheim/Zürich/New York 1994

McGrath 1997

Elizabeth McGrath: *Subjects from history. Catalogue and indexes* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 13), London 1997

Meckseper 1968

Cord Meckseper: „Zur Ikonographie von Altdorfers Alexanderschlacht“, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXII, 1968, S. 179–185

Meier-Graefe 1910

Julius Meier-Graefe: *Spanische Reise*, Berlin 1910

Melichar 1954

Alois Melichar: *Überwindung des Modernismus. Konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker*, Frankfurt am Main 1954

Natter 2003

Tobias G. Natter: *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene*, Köln 2003

Netzer 1956

Oskar Kokoschka. *Lithographien*, Einführung und Gespräch mit dem Künstler von Remigius Netzer, München 1956

Pächt/Rosenauer 2006

„Am Anfang war das Auge.“ Otto Pächt. *Symposion anlässlich seines 100. Geburtstages*, hg. von Michael Pächt und Artur Rosenauer, München 2006

Panofsky 1955

Erwin Panofsky: *Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955

Platschek 1946

Hans Platschek: *Oskar Kokoschka*, Buenos Aires 1946

Reichenberger 2003

Andrea Reichenberger: *Riegls „Kunstwollen“*. Versuch einer Neubetrachtung, Sankt Augustin 2003

Robic 2008

Jean-François Robic: *Copier-créer. Essais sur la reproductibilité dans l’art*, Paris 2008

R ske 2007

Thomas R ske: „Freundschaft, deren rätselvollen Urgrund auszuloten nur durch eine künstlerische Metapher möglich ist‘: Zu einem Doppelportrait von Oskar

Kokoschka“, in: *Jacobs–Weg. Auf den Spuren eines Kunsthistorikers*, hg. von Karen Buttler und Felix Krämer, Weimar 2007, S. 235–254

Rosenberg 2000

Raphael Rosenberg: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, München/Berlin 2000

Rosenberg/Temperini 1999

Pierre Rosenberg / Renaud Temperini: *Chardin*, Paris 1999

Scallen 2004

Catherine B. Scallen: *Rembrandt, reputation, and the practice of connoisseurship*, Amsterdam 2004

Schmalenbach 1967

Fritz Schmalenbach: *Oskar Kokoschka, Königstein im Taunus 1967*

Schmalenbach 1970

Fritz Schmalenbach: „Der junge Kokoschka“, in: *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, hg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, S. 386–400.

Schroeder 1998

Veronika Schroeder: *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Frankfurt am Main 1998

Schulze 1991

Ingrid Schulze: *Die Erschütterung der Moderne. Grünwald im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1991

Schweiger 1983

Werner J. Schweiger: *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914*, München/Wien 1983

Sedlmayr 1977

Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1977

Seilern 1955–1961

Antoine Seilern: *Paintings and Drawings at 56 Princes Gate London SW7*, 3 Bände, London 1955–1961

Shapley 1979

Fern Rusk Shapley: *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art, Washington*, Washington 1979

Shaw 1978

James Byam Shaw: „Count Antoine Seilern (1901–78)“, in: *The Burlington Magazine*, 120, 1978, S. 760–762

Siegmann 2011

Katharina Siegmann: „Mit festem Fundament und ‚jugendlicher Keckheit‘. Vom Architekten E. L. Kirchner, der auszog, Maler zu werden“, in: *Ernst Ludwig Kirchner als Architekt*, Kat. Ausst., Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 2011, S. 49–57

Simmel 1916

Georg Simmel: *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1916

Simmel 1953

Georg Simmel: *Rembrandtstudien*, Darmstadt 1953

Sitt 1990

Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen, hg. von Martina Sitt, Berlin 1990

Spielmann 1980

Heinz Spielmann: „Kokoschkas Zeichnungen aus dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 25, 1980, S. 153–172

Spielmann 1985

Heinz Spielmann: „Oskar Kokoschka und Skandinavien“, in: *Skandinavien und der deutsche Expressionismus*, hg. von Gerhard Wietek, Schleswig 1985, S. 79–96

Spielmann 1986

Heinz Spielmann: *Oskar Kokoschka 1886–1980. Zeichnungen und Aquarelle seit 1930*, Kat. Ausst., Hamburg, BATIG, 1986

Spielmann 1992

Heinz Spielmann: *Oskar Kokoschka. Lebensspuren. Ausgewählte Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen der Kokoschka-Stiftung Vevey aus den Jahren 1906 bis 1976*, Kat. Ausst., Cismar, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar, 1992

Spielmann 1994

Heinz Spielmann: „‚Ecce Homines‘. Oskar Kokoschkas Darstellungen des Gekreuzigten“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1994, S. 533–548

Spielmann 1996

Heinz Spielmann: *Oskar Kokoschka und die Musik*, Kat. Ausst., Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 1996

Spielmann 2003

Heinz Spielmann: *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003

Spielmann 2005

Heinz Spielmann: *Oskar Kokoschka. Erlebnis des Augenblicks. Aquarelle und Zeichnungen*, Kat. Ausst., Hamburg, Bucerius Kunstforum, 2005

Spielmann 2007

Heinz Spielmann: *Oskar Kokoschka. Bilder zur Weltliteratur. Aus der Sammlung Angelika und Heinz Spielmann*, Kat. Ausst., Aschaffenburg, Museen der Stadt Aschaffenburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, 2007

Spielmann 2009

Heinz Spielmann: „Oskar Kokoschka und die Gemäldegalerie Alte Meister“, in: *„Man könnte vom Paradies nicht angenehmer träumen“*. Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15. Februar 2009, hg. von Andreas Henning, Uta Neidhardt und Martin Roth, Berlin/München 2009, S. 243–249

Stückelberger 1996

Johannes Stückelberger: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996

Sultano/Werkner 2003

Gloria Sultano / Patrick Werkner: *Oskar Kokoschka. Kunst und Politik. 1937–1950*, Wien 2003

Swoboda 1935

Karl Maria Swoboda: *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte*, Brünn 1935

Symposion 1986

Oskar Kokoschka. Symposion abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. März anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg/Wien 1986

Tietze 1911

Hans Tietze: „Ausstellung Jungwiener Künstler im Hagenbund“, in: *Fremden-Blatt*, 10. Februar 1911, S. 21–22

Tietze 1913

Hans Tietze: *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913

Tietze 1918

Hans Tietze: „Oskar Kokoschka“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 53, 1918, S. 83–97

Tietze 2007

Hans Tietze: *Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954*, hg. von Almut Krapf-Weiler, Wien 2007

Traeger 1990

Jörg Traeger: „Genius. Erinnerung an Carl Georg Heise zum 100. Geburtstag“, in: *Idea*, 9, 1990, S. 13–36

Tricot 1992

Xavier Tricot: *James Ensor. Catalogue Raisonné / Catalogue of the paintings*, 2 Bände, Antwerpen 1992

Vondung 1988

Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland*, München 1988

Wally 1993

Die Ära Kokoschka. Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg 1953–1963, hg. von Barbara Wally, Salzburg 1993

Wegner 1965

Marianne Wegner: „Der geniale Maler Oskar Kokoschka und die Tiere“, in: *Wir Brückenbauer*, Jg. 24, Nr. 16, 1965, [S. 8]

Weidinger 1996

Alfred Weidinger: *Oskar Kokoschka. Dreaming boy – enfant terrible. Oskar Kokoschka at the Vienna School of Applied Arts*, Kat. Ausst., Oslo, Stenersen Museum, 1996

Weidinger/Strobl 2008

Alfred Weidinger / Alice Strobl: *Oskar Kokoschka. Die Zeichnungen und Aquarelle. 1897–1916*, Salzburg 2008

Werckmeister 1978

Otto K. Werckmeister: „Die neue Phase in der Klee-Literatur“, in: *Neue Rundschau*, 89, 1978, S. 405–420

Werkner 1986

Patrick Werkner: *Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus*, München/Wien 1986

Werner 1926

Heinz Werner: *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926

Westheim 1918

Paul Westheim: *Oskar Kokoschka. Das Werk Kokoschkas in 62 Abbildungen*, Berlin 1918

Wingler 1956

Hans Maria Wingler: *Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers*, Salzburg 1956

Wingler (Kokoschka Schriften) 1956

Oskar Kokoschka. Schriften 1907–1956, hg. von Hans Maria Wingler, München 1956

Wingler/Welz 1975

Hans Maria Wingler / Friedrich Welz: *Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1, Salzburg 1975

Wingler/Welz 1981

Hans Maria Wingler / Friedrich Welz: *Oskar Kokoschka. Druckgraphik 1975–1980 sowie Nachträge und Berichtigungen* (Das druckgraphische Werk, Bd. 2), Salzburg 1981

Winkler/Erling 1995

Katharina Erling / Johann Winkler: *Oskar Kokoschka. Die Gemälde. 1906–1929*, Bd. 1, Salzburg 1995

Wölfflin 1905

Heinrich Wölfflin: *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905

Wölfflin 1931

Heinrich Wölfflin: *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931

Woltmann 1874

Alfred Woltmann: *Holbein und seine Zeit*, Bd. 1, Leipzig 1874

Worringer 2007

Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, hg. von Helga Grebing, München 2007

Worringer 1930

Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*, München 1930

Zinke 1977

Detlef Zinke: *Patinirs „Weltlandschaft“. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1977

VI. ABBILDUNGEN

Abb. 1 Oskar Kokoschka, *Sitzende Figur*,
Zeichnung mit Widmung für Karl Maria
Swoboda, undatiert, Bleistift auf Papier,
28,9 x 22,7 cm.
Universität für angewandte Kunst Wien,
Oskar-Kokoschka-Zentrum



Abb. 2 Oskar Kokoschka, *Doppelbildnis Carl Georg Heise und Hans Mardersteig*, 1919,
Öl auf Leinwand, 100,8 x 72,3 und 100,7 x 71,8 cm. Museum Boijmans van Beuningen,
Rotterdam



Abb. 3 und 4 Oskar Kokoschka beim Zeichnen im Augustinermuseum Freiburg, 1964.
Fotos: Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar-Kokoschka-Zentrum



Abb. 5 Oskar Kokoschka, *Skizze nach einer Meeresgöttin von Bartolomeo Ammannatis Neptunbrunnen auf der Piazza della Signoria, Florenz, 1954*, Farbstifte auf Papier, 23,3 x 31,7 cm. Grafische Sammlung Albertina, Wien

Abb. 6 Oskar Kokoschka, *Skizze nach einem Faun von Bartolomeo Ammannatis Neptunbrunnen auf der Piazza della Signoria, Florenz, 1957*, Farbstifte auf Papier, 32,4 x 23,5 cm.
Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 7 Oskar Kokoschka, *Skizze nach Michelangelos Erwachendem Sklaven in der Galleria dell'Accademia, Florenz, 1954*, Farbstifte auf Papier, 31,7 x 23,3 cm.
Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 8 Oskar Kokoschka, *Skizze nach Michelangelos Bärtigem Sklaven in der Galleria dell'Accademia, Florenz, 1957*, Farbstifte auf Papier, 41,8 x 29,6 cm.
Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 9 Oskar Kokoschka, Skizze nach Raffaels Karton für den Fischzug Petri im Victoria & Albert Museum, London, 1957, mit einer Widmung für Wilhelm Kempff, Farbstifte auf Papier, 33 x 42 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 10 Oskar Kokoschka, Zwei Hunde in bewaldeter Umgebung, Skizze nach einer Porzellangruppe im Victoria & Albert Museum, London, 1953, Farbstifte auf Papier, 12,6 x 17,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 11 Oskar Kokoschka, Zwei Hunde im Gespräch, Widmungszeichnung für Berta Patočka-Kokoschka, 1958, Tinte auf Papier, Maße unbekannt. Standort unbekannt (Foto im Besitz der Fondation Oskar Kokoschka, Vevey)



Abb. 12 Oskar Kokoschka,
Flußgott, 1972, Farblithographie,
29,1 x 20,5 cm. Fondation Oskar
Kokoschka, Vevey



Abb. 13 Oskar Kokoschka, *Skizze nach
Raffaels Papst Leo X. in der Galleria degli
Uffizi, Florenz*, 1957, Farbstift auf Papier,
29,9 x 21,1 cm.
Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 14 Oskar Kokoschka, *Malender Affe*, Skizze nach einer Porzellanfigur im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1958, Farbstifte auf Papier, 24 x 17 cm. Privatbesitz. Abb. in: Oskar Kokoschka. *Hamburger Skizzenbuch*, Hamburg 1958, S. 35



Abb. 15 Oskar Kokoschka, *The Action Painter*, 1959, Kreidelithographie, 43,7 x 40 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 16 Oskar Kokoschka, *Skizze nach einer Frauengruppe in Rubens' Einzug Heinrichs IV. in Paris in der Galleria degli Uffizi, Florenz, 1957*, Farbstifte auf Papier, 19,7 x 29,9 cm. Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 17 Oskar Kokoschka, *Frau mit Granatäpfeln*, 1973/74, Kreidelithographie, 19,8 x 23,4 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 18 Oskar Kokoschka, *Skizze nach einer Greifenfigur im Museo della Cattedrale, Ferrara, 1948, Tinte auf Schreibpapier, 33 x 22 cm.*
Standort unbekannt (Fotokopie im Besitz der Fondation Oskar Kokoschka, Vevey)



Abb. 19 Oskar Kokoschka, *Skizze nach einer Löwenfigur im Museo della Cattedrale, Ferrara, 1948, Tinte auf Schreibpapier, 22 x 33 cm.*
Standort unbekannt
(Fotokopie im Besitz der Fondation Oskar Kokoschka, Vevey)



Abb. 20 Rechter Greif von der Porta dei Mesi, nach 1135, Museo della Cattedrale, Ferrara. Foto: Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 21 Oskar Kokoschka, *Chimäre und kniende Figur* (Einbandlithographie zu Kokoschkas Erzählung *Ann Eliza Reed*), 1952, Kreidelithographie, 17,3 x 20,2 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 22 Oskar Kokoschka, *Figur eines Geistlichen mit Skelett und Ziege*, Illustration in Alfred Marnau: *Das Verlangen nach der Hölle*, Berlin 1952, Autotypie nach einer Federzeichnung, 23 x 14 cm



Abb. 23 Albrecht Dürer, *Melencolia I (Die Melancholie)*, 1514, Kupferstich, 24 x 18,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 24 Oskar Kokoschka, *Heimsuchung*, 1912, Öl auf Leinwand, 80 x 127 cm. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien

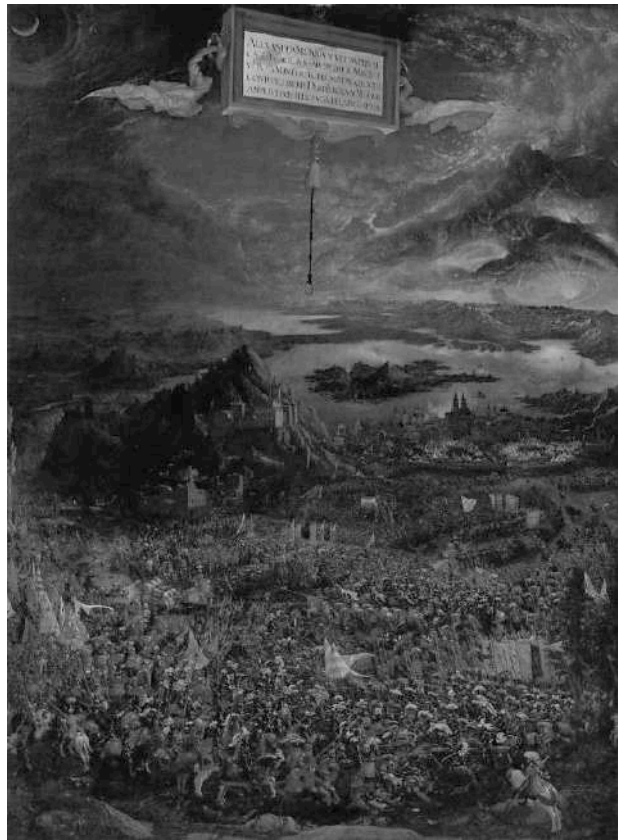


Abb. 25 Albrecht Altdorfer, *Die Alexanderschlacht*, 1529, Öl auf Holz, 158,4 x 120,3 cm. Alte Pinakothek, München



Abb. 26 Oskar Kokoschka, *Prag, Blick auf die Karlsbrücke vom Kreuzherrenkonvent*, 1934, Öl auf Leinwand, 90 x 116 cm. Nationalgalerie, Prag



Abb. 27 Oskar Kokoschka, *Berlin*, 1966, Öl auf Leinwand, 105,5 x 140 cm. Axel Springer Verlag AG, Berlin



Abb. 28 Oskar Kokoschka, *Jerusalem*, 1929, Öl auf Leinwand, 80 x 128,3 cm. The Detroit Institute of Arts, Detroit, MI

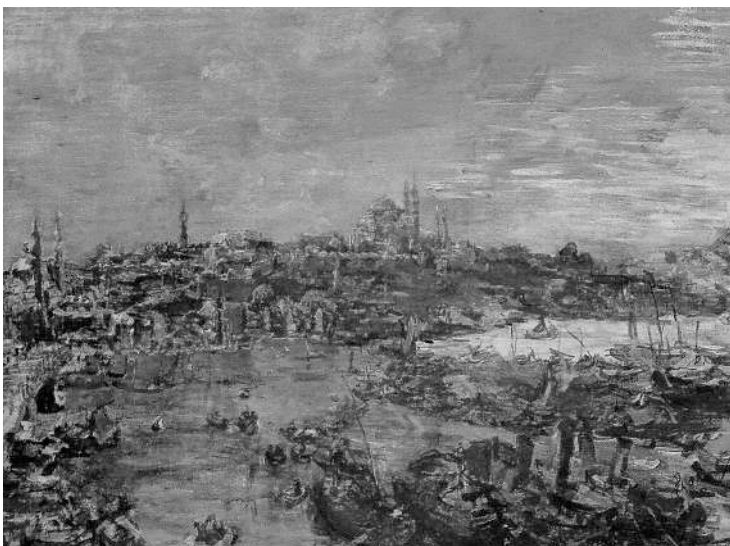


Abb. 29 Oskar Kokoschka, *Istanbul I*, 1929, Öl auf Leinwand, 80 x 110 cm. Standort unbekannt. Abb. in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 70

Abb. 30 Oskar
Kokoschka, *Exodus*
(*Col de Sfa bei Biskra*),
1928, Öl auf Leinwand,
89 x 130 cm.
Deutsche Bank,
Frankfurt am Main



Abb. 31 Oskar
Kokoschka, *Prag, Blick
von der Villa Kramar*,
1934/35, Öl auf
Leinwand, 90 x 121 cm.
Nationalgalerie, Prag





Abb. 32 Oskar Kokoschka, *Hirschjagd*, 1907, Tusche, Tempera, Deckweiß, über Spuren von Bleistiftvorzeichnung auf Papier, 25,4 x 20,3 cm. Privatbesitz. Abb. in: Weidinger/Strobl 2008, Nr. 101



Abb. 33 Lucas Cranach d. Ä., *Hirschjagd des Kurfürsten Friedrich der Weise*, 1529, Öl auf Holz, 80 x 114 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien

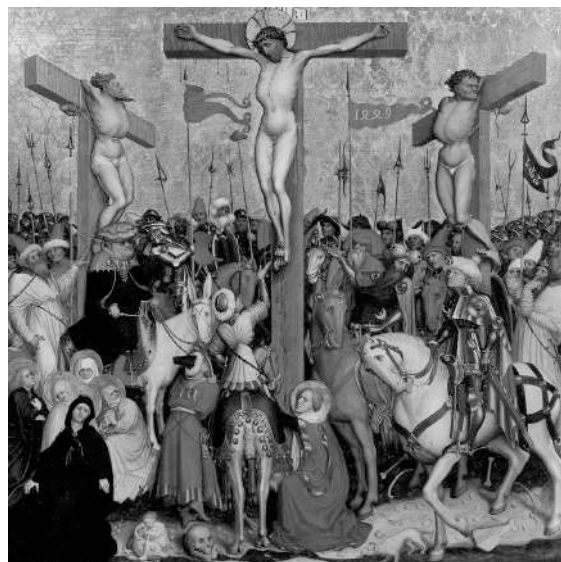


Abb. 34 Conrad Laib, *Kreuzigung Christi*, 1449, Öl auf Holz, 179 x 179 cm. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



Abb. 35 Oskar Kokoschka, *Siebenter Fächer für Alma Mahler*, 1915, Aquarell, Deckfarben, Spuren von Deckweiß, Tusche, über Bleistiftvorzeichnung, auf dünnem ungegerbten Ziegenleder, auf Ebenholz montiert, 21,5 x 40 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg



Abb. 36 Oskar Kokoschka, *Der blaue Vogel* (Fächer für die Wiener Werkstätte), 1908/09, Tusche, Aquarell, Deckfarben, über Bleistift auf ungegerbter Ziegenhaut, auf Papier montiert, 22 x 41,4 cm. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe

Abb. 37 Lucas Cranach d. Ä., *Das Urteil des Paris*, 1530, Öl auf Holz, 35 x 24 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe





Abb. 38 Oskar Kokoschka, *Ritter, Tod und Engel I*, 1911, Öl auf Leinwand, 86 x 75,5 cm. Kunsthaus, Zürich



Abb. 40 Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Kupferstich, 24,6 x 19 cm



Abb. 39 Oskar Kokoschka, *Ritter, Tod und Engel II*, 1911, Öl auf Leinwand, 60 x 76 cm. Privatbesitz. Abb. in: Winkler/Erling 1995, Nr. 72



Abb. 41 Oskar Kokoschka, *Die Heiden*, 1919, Öl auf Leinwand, 75,5 x 126 cm. Museum Ludwig, Köln



Abb. 42 Albrecht Altdorfer, *Lot und seine Töchter*, 1537, Öl auf Holz, 107,5 x 189 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 43 Oskar Kokoschka, *Christus am Ölberg*, 1916, Kreidelithographie, 26,8 x 31,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 44 Albrecht Dürer, *Christus am Ölberg* (aus der Folge der *Großen Passion*), 1496/97, Holzschnitt, 39 x 28 cm



Abb. 45 Albrecht Altdorfer, *Christus am Ölberg* (Teil des Sebastiansaltars), um 1515, Öl auf Holz, 128 x 95 cm. Stiftskirche St. Florian, St. Florian



Abb. 46 Oskar Kokoschka, *Flucht nach Ägypten*, 1911, Öl auf Leinwand, 55 x 68 cm. Privatbesitz. Abb. in: Winkler/Erling 1995, Nr. 73



Abb. 47 Oskar Kokoschka, *Flucht nach Ägypten*, 1913, Kreidelithographie, 25,5 x 31,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 48 Oskar Kokoschka, *Aristoteles und Phyllis* (Illustration zu *Tubutsch* von Albert Ehrenstein), 1911, Strichätzung, 20,5 x 14,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 49 Oskar Kokoschka, *Aristoteles und Phyllis* (Illustration zu *Die chinesische Mauer* von Karl Kraus), 1913/14, Kreidelithographie, 28 x 27,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 50 Lucas van Leyden, *Aristoteles und Phyllis*, um 1515, Holzschnitt, 40,7 x 29,3 cm



Abb. 51 Oskar Kokoschka, *Am Spinnrad* (Illustration zu *Die chinesische Mauer* von Karl Kraus), 1913/14, Kreidelithographie, 34 x 26 cm
Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 52 Dieric Bouts, *Martyrium des hl. Erasmus*, Mitteltafel des Erasmusaltars, um 1468, Öl auf Holz, 82 x 80 cm.
Sint-Pieterskerk, Leuven



Abb. 53 Oskar Kokoschka, *Die christliche Liebe* (Illustration zu *Die chinesische Mauer* von Karl Kraus), 1913/14, Kreidelithographie, 31,4 x 22,5 cm.
Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 54 Lucas Cranach d. Ä., *Venus und Amor*, um 1520–1540, Öl auf Holz, 126,7 x 62 cm.
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz



Abb. 55 Oskar Kokoschka, *Hiob vor der Türe Animas* (Illustration zu Kokoschkas Drama *Hiob*), 1917, Kreidelithographie, 16,3 x 26,2 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

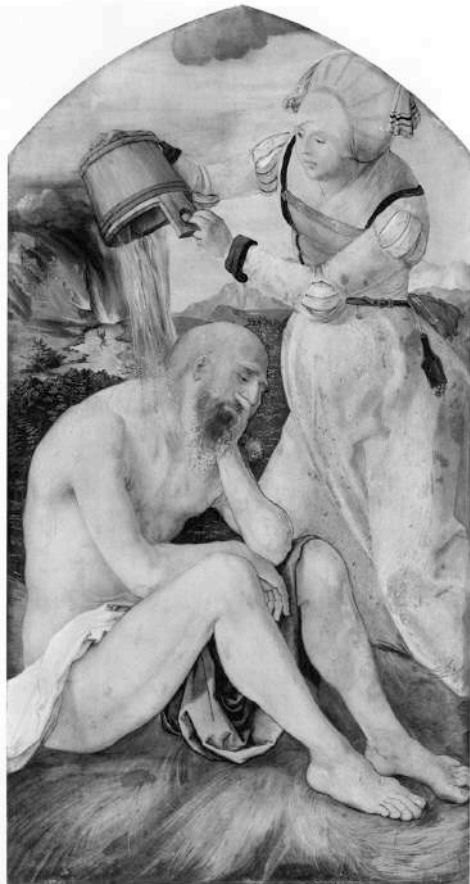


Abb. 56 Albrecht Dürer, *Hiob von seiner Frau verspottet* (Teil des Jabach-Altars), um 1503, Öl auf Holz, 96 x 51 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main



Abb. 57 Oskar Kokoschka, *Der Marabut von Temacin*, 1928, Öl auf Leinwand, 98,5 x 130,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 58 Rembrandt van Rijn, *Die Nachtwache*, 1642, Öl auf Leinwand, 363 x 437 cm. Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 59 Oskar Kokoschka, *Die Macht der Musik*, 1920, Öl auf Leinwand, 100 x 151,5 cm. Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven



Abb. 60 Johannes Vermeer, *Bei der Kupplerin*, 1656, Öl auf Leinwand, 143 x 130 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 61 Peter Paul Rubens, *Mercur und Argus*, um 1635–1638, Öl auf Leinwand, 63 x 87,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Abb. 62 Oskar Kokoschka, *Die Sklavin*, 1921, Öl auf Leinwand, 110,5 x 80 cm. The Saint Louis Art Museum, Saint Louis, MO



Abb. 63 Peter Paul Rubens, *Bathseba am Brunnen*, um 1635, Öl auf Holz, 175 x 126 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 64 Oskar Kokoschka, *Der Traum* (*Shakespeare-Vision*), 1918, Kreidelithographie, 26,5 x 23,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 65 Peter Paul Rubens, *Die Wildschweinjagd*, um 1615–1620, Öl auf Holz, 137 x 168 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 66 Oskar Kokoschka, *Die Jagd*, 1918, Öl auf Leinwand, 100 x 150,5 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz



Abb. 67 Oskar Kokoschka, *Mädchen mit Puppe*, 1921/22, Öl auf Leinwand, 91 x 81 cm. The Detroit Institute of Arts, Detroit, MI



Abb. 68 Oskar Kokoschka, *Die Freunde*, 1917/18, Öl auf Leinwand, 102 x 151 cm. Lentos Kunstmuseum, Linz



Abb. 69 Oskar Kokoschka, *Das Abendmahl* (aus der Serie *Die Passion*), 1916, Kreidelithographie, 21 x 26,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 70 Rembrandt van Rijn, *Die Verschwörung des Claudius Civilis*, um 1661/62, Öl auf Leinwand, 196 x 309 cm. Nationalmuseum, Stockholm



Abb. 71 Rembrandt van Rijn, *Simson, an der Hochzeitstafel das Rätsel aufgebend*, 1638, Öl auf Leinwand, 126,5 x 175,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 72 Oskar Kokoschka, *Der Perser*, 1921, Öl auf Leinwand, 95,5 x 62,5 cm. Leopold-Hoesch-Museum, Düren



Abb. 73 Oskar Kokoschka, *Hans und Erica Tietze-Conrat*, 1909, Öl auf Leinwand, 76,5 x 136,2 cm. The Museum of Modern Art, New York, NY



Abb. 74 Rembrandt van Rijn, *Die jüdische Braut*, 1663, Öl auf Leinwand, 121,5 x 166,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 75 Oskar Kokoschka, *Selbstporträt mit Alma Mahler*, 1912/13, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm. Museum Folkwang, Essen



Abb. 76 Peter Paul Rubens, *Selbstbildnis mit Isabella Brandt in der Geißblattlaube*, um 1609/10, Öl auf Leinwand, 178 x 136,5 cm. Alte Pinakothek, München



Abb. 77 Oskar Kokoschka, *Stehender weiblicher Akt*, Alma Mahler, 1918, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 180 x 85 cm. Privatbesitz

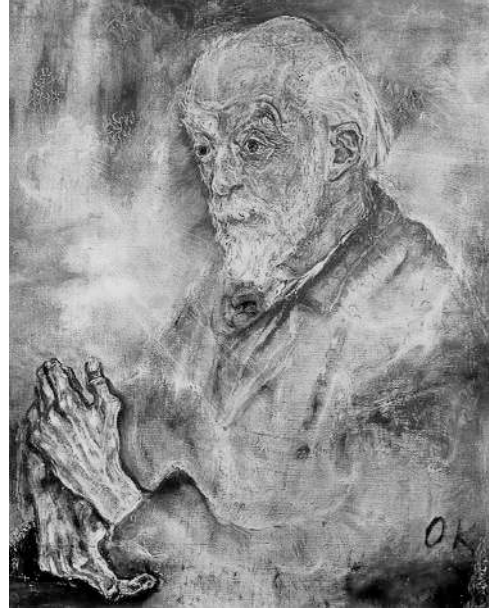


Abb. 78 Oskar Kokoschka, *Auguste Forel*, 1910, Öl auf Leinwand, 70 x 58 cm. Städtische Kunsthalle, Mannheim



Abb. 79 Rembrandt van Rijn, *Homer*, 1663, Öl auf Leinwand, 108 x 82,4 cm. Mauritshuis, Den Haag



Abb. 80 Oskar Kokoschka, *Fächer*, 1909, Aquarell, Deckfarben, Tusche, über Bleistiftvorzeichnung, Ziegenhaut, Ebenholz, 22,9 x 40,6 cm. Privatbesitz. Abb. in: Weidinger/Strobl 2008, Nr. 309



Abb. 81 Peter Paul Rubens, *Bacchus*, um 1636/40, Öl auf Leinwand, 191 x 161,3 cm. Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg

Abb. 82 Peter Paul Rubens, *Amors Ritt*, um 1637/38, Öl auf Holz, 14,5 x 13,4 cm. Königliche Museen der schönen Künste, Brüssel



Abb. 83 Oskar Kokoschka, *Kokoschka auf einem Delphin*, Widmungszeichnung für Laurentia Leon, 1960er Jahre, Tinte auf Papier, 33 x 24 cm. Privatbesitz. Abb. in: Bonnefoit/Häusler 2010, S. 19

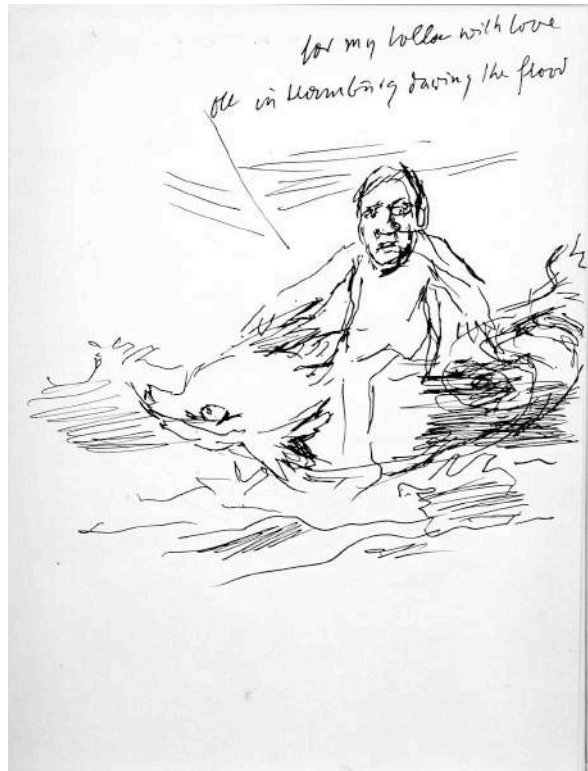




Abb. 84 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Der Rochen*, um 1728, Öl auf Leinwand, 114,5 x 146 cm. Musée du Louvre, Paris



Abb. 85 Oskar Kokoschka, *Stilleben mit Katze*, 1965, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm. Privatbesitz. Foto: Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 86 Franz Anton Maulbertsch, *Die Aufnahme Marias in den Himmel und Vertreter des Alten und des Neuen Bundes*, 1752/53, Fresko. Piaristenkirche, Wien



Abb. 87 Oskar Kokoschka, *Die Prometheus-Saga* (linkes Bild), 1950, Tempera auf Leinwand, 238 x 233,8 cm. Courtauld Institute of Art Gallery, London



Abb. 88 Oskar Kokoschka, *Die Prometheus-Saga* (Mittelbild), 1950, Tempera auf Leinwand, 239 x 347,2 cm. Courtauld Institute of Art Gallery, London

Abb. 89 Oskar Kokoschka, *Die Prometheus-Saga* (rechtes Bild), 1950, Tempera auf Leinwand, 239 x 233,6 cm. Courtauld Institute of Art Gallery, London



Abb. 90 Oskar Kokoschka, *Apotheose Ferdinand Raimunds*, 1960, Farbkreiden auf Papier, 64 x 92 cm. Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 91 Matthias Braun, *Vision der hl. Luitgard*, 1710, Sandstein. Karlsbrücke, Prag



Abb. 92 Oskar Kokoschka, *Christus hilft den hungernden Kindern*, 1945, Lithographie, 61 x 48,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

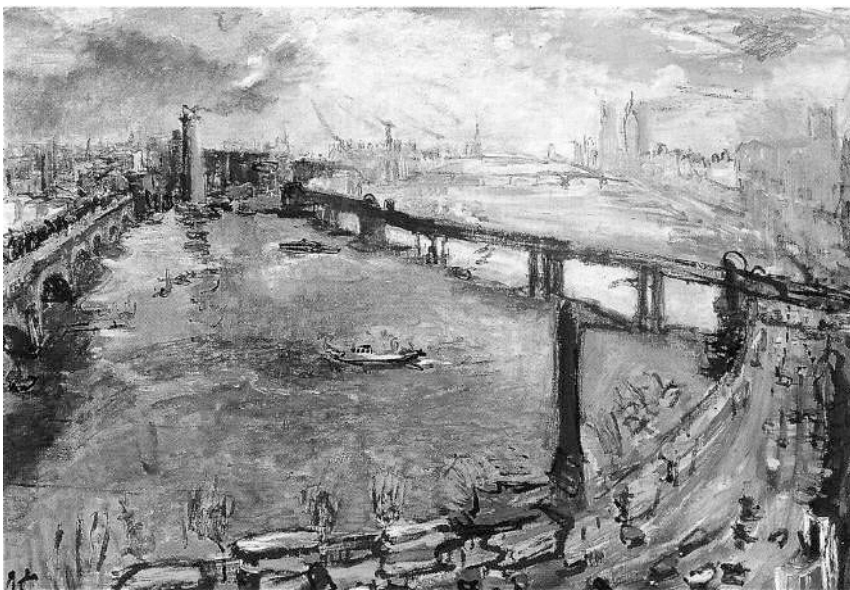


Abb. 93 Oskar Kokoschka, *Große Themselandschaft I*, 1926, Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY



Abb. 94 Oskar Kokoschka, *Wien, vom Wilhelminenberg gesehen*, 1931, Öl auf Leinwand, 92 x 136 cm. Historisches Museum, Wien

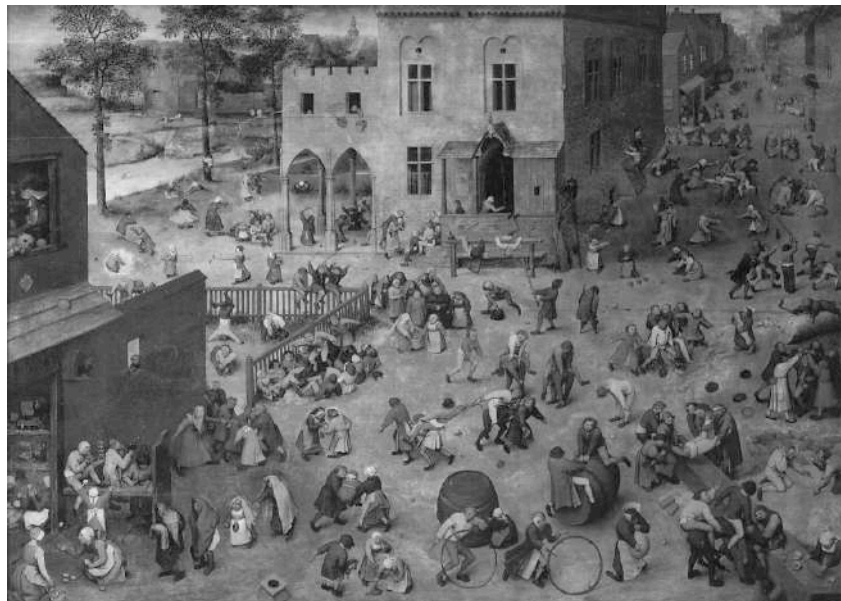


Abb. 95 Pieter Bruegel d. Ä., *Kinderspiele*, 1560, Öl auf Holz, 118 x 161 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 96 Pieter Bruegel d. Ä., *Maler und Käufer*, um 1565, Tinte auf Papier, 25,5 x 21,5 cm.
Grafische Sammlung Albertina, Wien

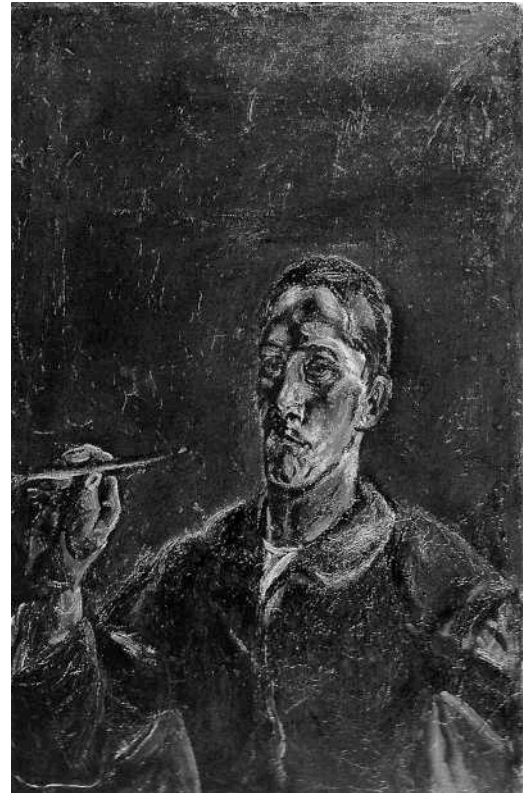


Abb. 97 Oskar Kokoschka, *Selbstbildnis mit erhobenem Pinsel*, 1913, Öl auf Leinwand, 108,5 x 70,5 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



Abb. 98 Oskar Kokoschka, *Linzer Landschaft*, 1955, Öl auf Leinwand, 88 x 116 cm. Lentos Kunstmuseum, Linz



Abb. 99 Pieter Bruegel d. Ä., *Der Sturz des Ikarus*, um 1555–1560, Öl auf Leinwand, 73,5 x 112 cm. Königliche Museen der schönen Künste, Brüssel



Abb. 100 Pieter Bruegel d. Ä., *Der düstere Tag*, 1565, Öl auf Holz, 118 x 163 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 101 Oskar Kokoschka, *Loreley*, 1941, Öl auf Leinwand, 63,5 x 76,2 cm. Tate Gallery, London



Abb. 102 Pieter Bruegel d. Ä., *Dulle Griet*, um 1562, Öl auf Holz, 115 x 161 cm. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen



Abb. 103 Oskar Kokoschka, *Das rote Ei*, 1940/41, Öl auf Leinwand, 61 x 76 cm. Nationalgalerie, Prag



Abb. 104 Oskar Kokoschka, *Kreuzigung*, 1911, Öl auf Leinwand, 55 x 68 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 105 Oskar Kokoschka, *Verkündigung*, 1911, Öl auf Leinwand, 83 x 122,5 cm. Museum am Ostwall, Dortmund



Abb. 106 El Greco, *Johannes der Täufer*, um 1600, Öl auf Leinwand, 111,1 x 66 cm. Fine Arts Museum, San Francisco



Abb. 107 Oskar Kokoschka, *Selbstbildnis mit Pinsel*, 1914, Öl auf Leinwand, 82,3 x 66 cm. Privatbesitz. Abb. in: Winkler/ Erling 1995, Nr. 112



Abb. 108 El Greco, *Jorge Manuel Theotokopoulos*, um 1600–1605, Öl auf Leinwand, 81 x 56 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla



Abb. 109 Oskar Kokoschka, *Weib, vom Manne begehrt* (Illustration zu *Die chinesische Mauer* von Karl Kraus), 1913/14, Kreidelithographie, 31,4 x 25,1 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

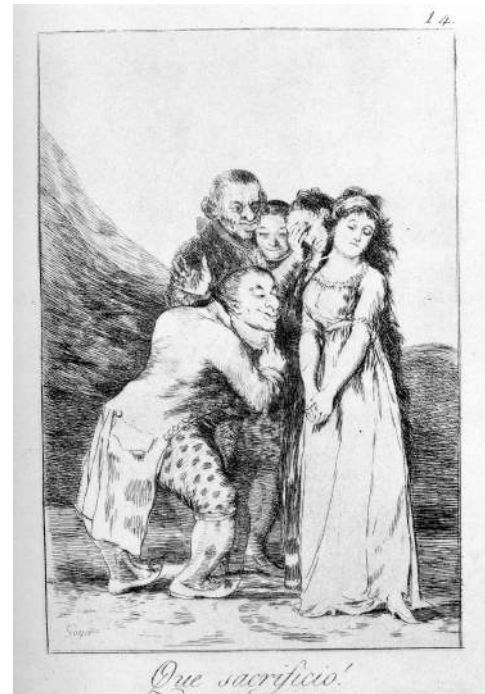


Abb. 110 Francisco de Goya, *Welches Opfer!* (Serie der *Caprichos*, Blatt 14), 1797/98, Radierung und Aquatinta, 20,5 x 15,1 cm



Abb. 111 Oskar Kokoschka, *Die Eindringlinge* (Illustration zu *Die chinesische Mauer* von Karl Kraus), 1913/14, Kreidelithographie, 27,9 x 28 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 112 Francisco de Goya, *Der Fluch*, 1797/98, Öl auf Leinwand, 43,5 x 30,5 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid

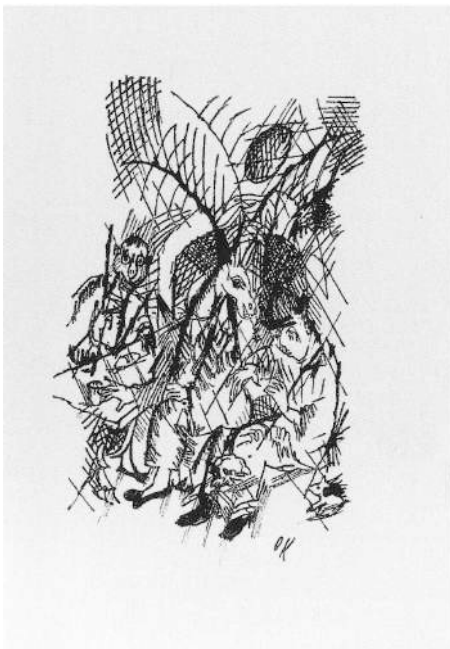


Abb. 113 Oskar Kokoschka, *Der Dichter als Tierstimmenimitator* (Illustration zu *Tubutsch* von Albert Ehrenstein), 1911, Strichätzung, 20,5 x 14,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 114 Francisco de Goya, *An welchem Übel wird er sterben?* (Serie der *Caprichos*, Blatt 40), 1797/98, Radierung und Aquatinta, 21,7 x 15,1 cm



Abb. 115 Oskar Kokoschka, *Gefangener in Ketten und Prozession* (Skizzen nach Goya, Blatt 9), 1968, Kohle auf Papier, 16,3 x 27,2 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 116 Francisco de Goya, *Quien lo puede pensar!* (Blatt C.105), um 1814–1823, Tusche und Sepia auf Papier, 20,5 x 14 cm. Museo del Prado, Madrid



Abb. 117 Francisco de Goya, *Mönchsprozession*, um 1824–1828, schwarze Kreide auf Papier, 19,1 x 15,5 cm. Museo del Prado, Madrid



Abb. 118 Francisco de Goya, *Asi suelen acabar los hombres utiles* (Blatt C.17), um 1814–1823, Tusche auf Papier, 20,6 x 14,3 cm. Museo del Prado, Madrid

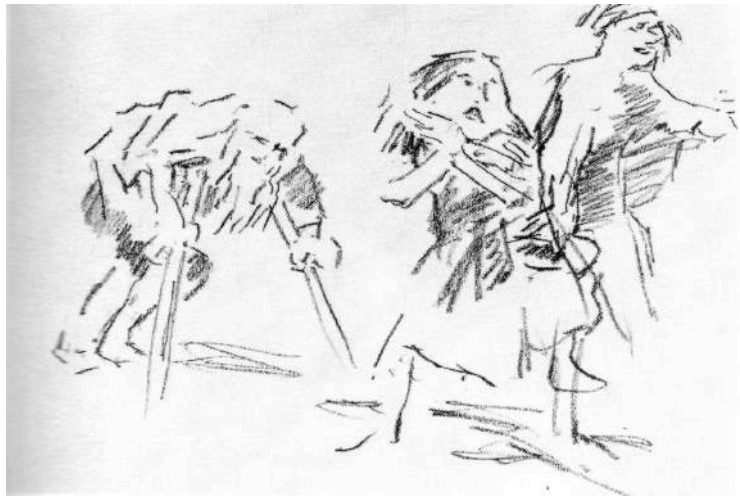


Abb. 119 Oskar Kokoschka, *Drei Figuren* (Skizzen nach Goya, Blatt 4), 1968, Kohle auf Papier, 20,5 x 27,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 120 Francisco de Goya, *Este tiene muchos parientes y algunos racionales* (Blatt C.52), um 1814–1823, 20,5 x 14 cm. Museo del Prado, Madrid



Abb. 121 Francisco de Goya, *P. no trabajar* (Blatt C.1), um 1814–1823, Tusche auf Papier, 20 x 14 cm. Museo del Prado, Madrid



Abb. 122 Oskar Kokoschka, *Zwei Figuren* (Skizzen nach Goya, Blatt 7), 1968, Kohle auf Papier, 13 x 23,2 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 123 Francisco de Goya, *Muecas de baco* (Blatt C.22), um 1814–1823, Tusche auf Papier, 20,6 x 14,3 cm. Museo del Prado, Madrid



Abb. 124 Francisco de Goya, *Otra en la misma noche* (Blatt C.40), um 1814–1823, Tusche auf Papier, 20,5 x 14 cm. Museo del Prado, Madrid

Abb. 125 Francisco de Goya, *Edad con desgracias* (Blatt C.82), um 1814–1823, Sepia auf Papier, 20,5 x 14 cm. Museo del Prado, Madrid



Abb. 126 Oskar Kokoschka, *Vier Figuren* (Skizzen nach Goya, Blatt 8), 1968, Kohle auf Papier, 15,5 x 28,3 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 127 Francisco de Goya, *Hilfe* (Blatt F.23), um 1812–1823, Sepia auf Papier, 20,9 x 14,6 cm. Museo del Prado, Madrid





Abb. 128 Oskar Kokoschka, *Gefangener im Kerker* (Skizzen nach Goya, Blatt 3), 1968, Kohle auf Papier, 20 x 22,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

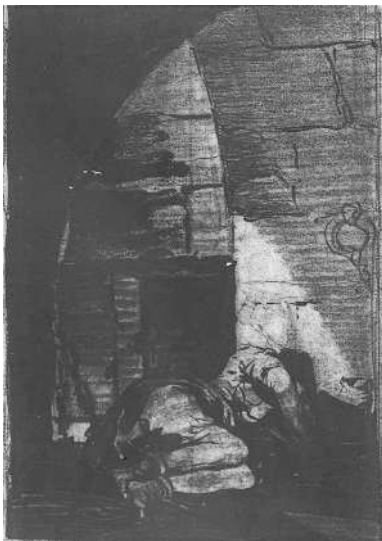


Abb. 129 Francisco de Goya, *Frau im Gefängnis*, 1797/98, Aquatinta, 18,5 x 12,5 cm. Museo del Prado, Madrid



Abb. 130 Oskar Kokoschka, *Zwei Figuren vor einer hellen Öffnung* (Skizzen nach Goya, Blatt 1), 1968, Kohle auf Papier, 18,2 x 24,3 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

Abb. 131 Francisco de Goya, *Zwei Figuren zeigen auf eine helle Öffnung*, um 1815–1824, Röteln auf Papier, 22,8 x 32,9 cm. Museo del Prado, Madrid

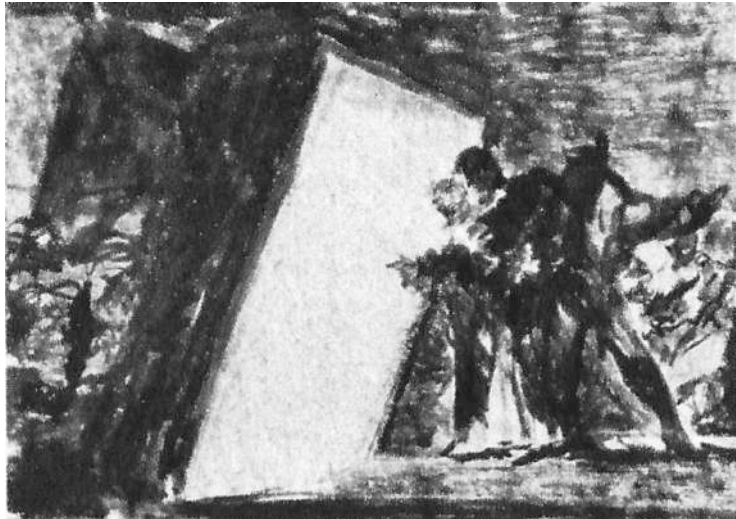


Abb. 132 Oskar Kokoschka, *Zwei Figuren vor einer Menschenmenge* (Skizzen nach Goya, Blatt 2), 1968, Kohle auf Papier, 18,7 x 29,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

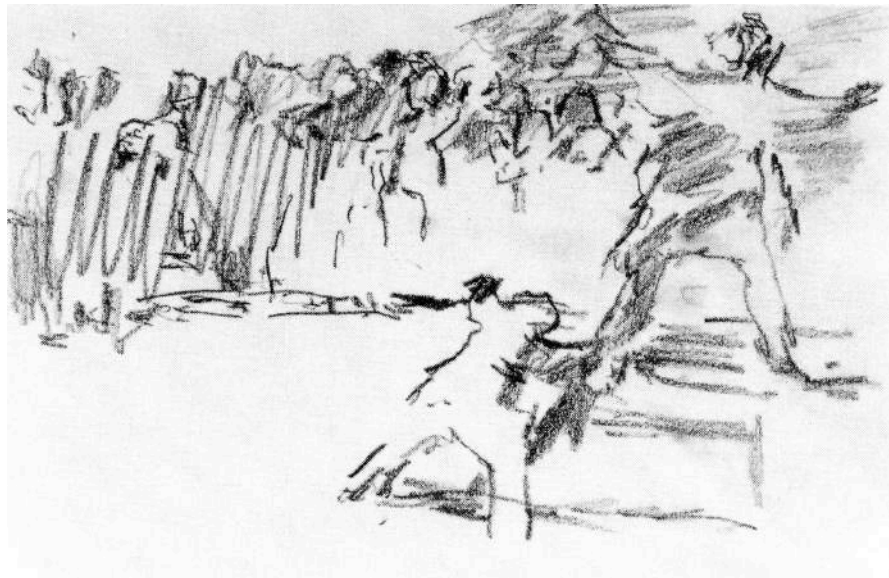


Abb. 133 Francisco de Goya, *Der Feuerschlucker*, um 1815–1824, Röteln auf Papier, 22,8 x 32,9 cm. Museo del Prado, Madrid

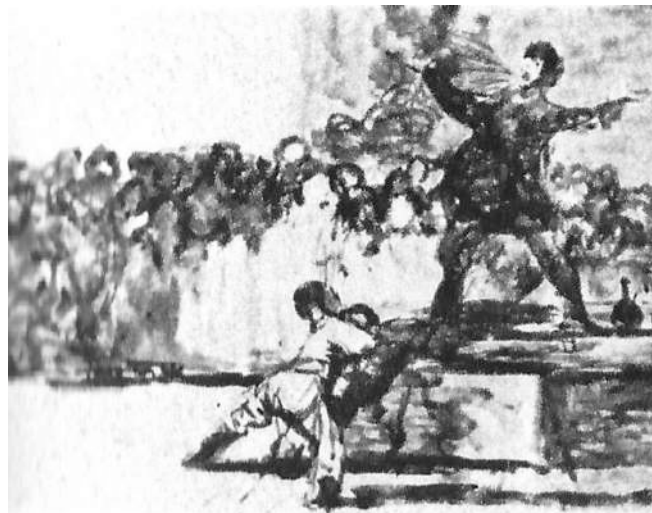




Abb. 134
Michelangelo,
Der Tag, Figur vom
Grabmal des Giuliano
de' Medici, um 1526–
1531, Marmor.
San Lorenzo, Neue
Sakristei, Florenz

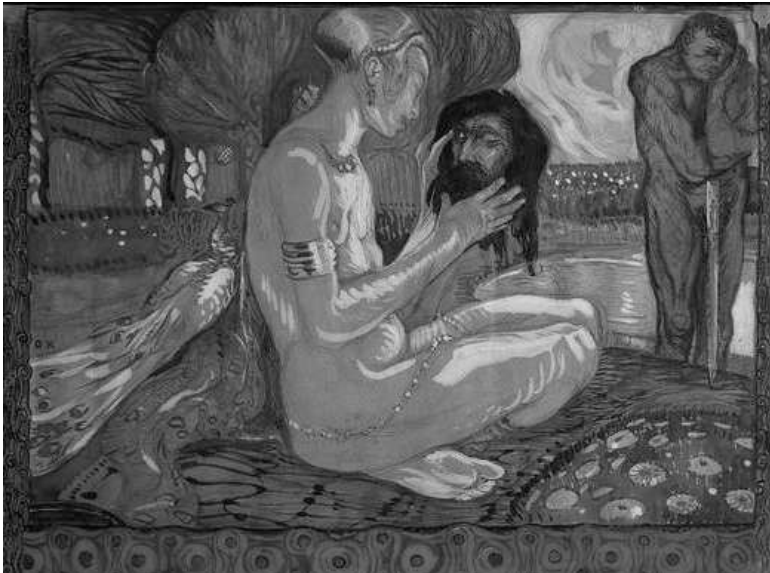


Abb. 135 Oskar
Kokoschka, *Salome*,
1906, Aquarell,
Deckfarben, Deckweiß,
Goldbronze und Bleistift
auf Papier, 30,5 x 40 cm.
Privatbesitz.



Abb. 136 Michelangelo, Detail aus dem
Jüngsten Gericht, 1535–1541, Fresko.
Sixtinische Kapelle, Vatikanspalast, Rom

Abb. 137 Oskar Kokoschka, *Mania*, 1913/14, Kohle auf Papier, 45,1 x 34,1 cm. Privatbesitz. Abb. in: Kat. Ausst. Dresden 1996, S. 63



Was sein letztes Werk war, das schreibe ich überirridische
 Wer jemals in der Musik geschaffener ist. Falls dort ein
 ausländischer Anwalt spielt, pan auf auf späte Beethoven!
 Frage die Frau, die die bene. Reichid was mit Program-
 men. Nach Neujahr lange ich zu malen ~~an~~
 zu darf nicht länger als drei Monate
 bräunchen, weil ich kaffee in Washington
 ein Portrait mit 4 Personen und 2
 großen, ich was zwei Püdeln malen will von dem Prester
 der Phillips müssen mit der bereits 6 Bilder von mir hat, sonst
 bloß tote Meister, Goya, Dürer, Manet, Bonnard.
 Was sagst du zu dem ständig ein laufenden Abdrücken
 von deinen Gesichten in "Lüftung" zu Weihnachten drückt
 anbeten die Parker Nationalzeitung wieder was von dir,
 die in der ganzen Welt gelesen wird wegen bewunders
 verlockender Nachrichten in Pusk. Grade zu Weihnachten, in

Abb. 138 Oskar Kokoschka, Skizze in einem Brief an Berta Patočka-Kokoschka, 1949, Tinte auf Papier. Zentralbibliothek, Zürich



Abb. 139 Oskar Kokoschka, *Herodot*, 1960–1963, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



Abb. 140 Michelangelo, *Der Prophet Jeremias*, Detail aus der Decke der Sixtinischen Kapelle, 1508–1512, Fresko. Sixtinische Kapelle, Vatikanpalast, Rom



Abb. 141 Oskar Kokoschka, *Saul und David*, 1966, Öl auf Leinwand, 100 x 130 cm. The Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv



Abb. 142 Michelangelo *Lorenzo de' Medici*, Figur vom Grabmal des Lorenzo de' Medici, um 1521–1534, Marmor, H. 178 cm. San Lorenzo, Neue Sakristei, Florenz



Abb. 143 Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, um 1503–1506, Öl auf Holz, 77 x 53 cm. Musée du Louvre, Paris



Abb. 144 Oskar Kokoschka, *Alma Mahler*, 1912, Öl auf Leinwand, 62 x 56 cm. The National Museum of Modern Art, Tokyo



Abb. 145 Oskar Kokoschka, *Mädchenbildnis*, 1913, Öl auf Leinwand, 67,7 x 54 cm. Salzburger Landessammlungen – Rupertinum, Salzburg



Abb. 146 Oskar Kokoschka, *Der irrende Ritter*, 1914/15, Öl auf Leinwand, 89,5 x 180,1 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY



Abb. 147 Oskar Kokoschka, *Stilleben mit Katze, Putto und Kaninchen*, 1913/14, Öl auf Leinwand, 90 x 120 cm. Kunsthaus, Zürich



Abb. 148 Oskar Kokoschka, *Anton von Webern*, 1914, Öl auf Leinwand, 63,3 x 48,2 cm. Privatbesitz. Abb. in: Winkler/Erling 1995, Nr. 111

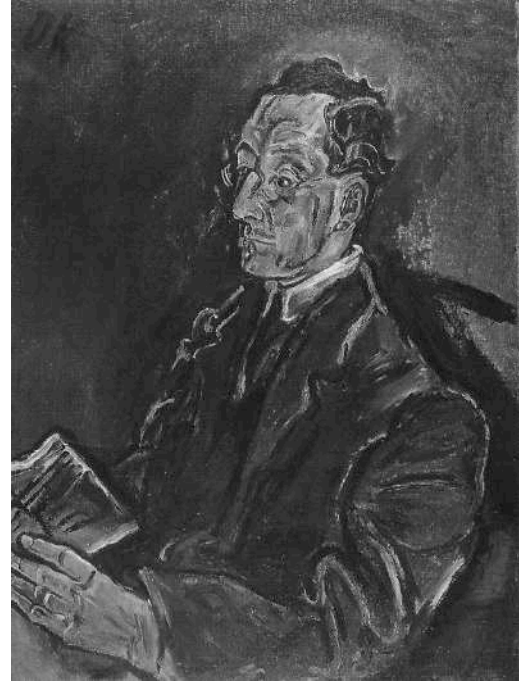


Abb. 149 Oskar Kokoschka, *Ludwig von Ficker*, 1915, Öl auf Leinwand, 100 x 74 cm. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck



Abb. 150 Oskar Kokoschka, *Carl Moll*, 1913, Öl auf Leinwand, 128 x 95 cm. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



Abb. 151 Oskar Kokoschka, *Albert Ehrenstein*, 1914, Öl auf Leinwand, 120 x 80 cm. Nationalgalerie, Prag



Abb. 152 Oskar Kokoschka, *Dolomitenlandschaft Tre Croci*, 1913, Öl auf Leinwand, 79,5 x 120,3 cm. Leopold Museum, Wien



Abb. 153 Oskar Kokoschka, *Sommer I*, 1922, Öl auf Leinwand, 110 x 140 cm. Privatbesitz; Dauerleihgabe in der Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 154 Jacopo Tintoretto, *Die eherne Schlange*, 1575–1576, Öl auf Leinwand, 840 x 520 cm.
Scuola Grande di San Rocco, Venedig



Abb. 155 Giovanni Battista Tiepolo, Fresko. *Bellerophon auf Pegasus*, 1746–1747, D. 600 cm. Ballsaal, Palazzo Labia, Venedig

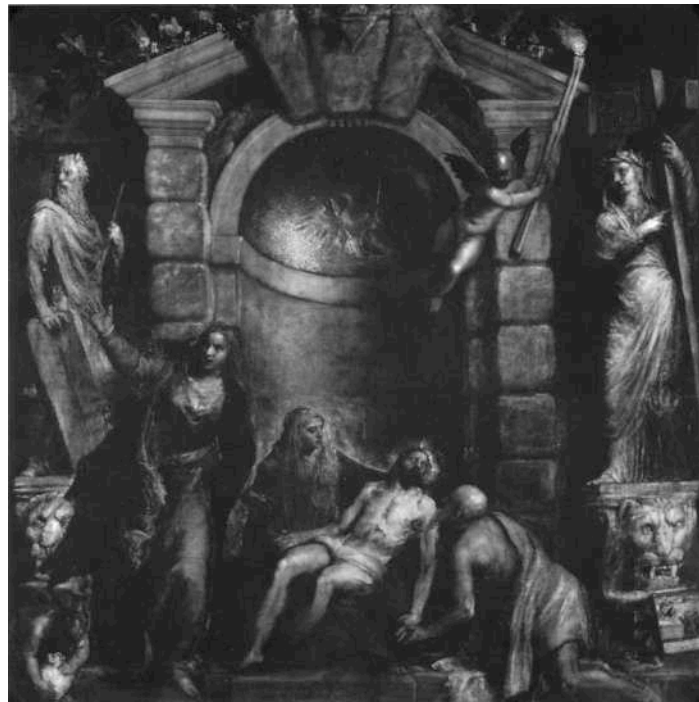


Abb. 156 Tizian, *Pietà*, um 1576, Öl auf Leinwand, 389 x 351 cm. Galleria dell'Accademia, Venedig



Abb. 157 Oskar Kokoschka, *Pietà*, 1908, Farblithographie, 122 x 79,5 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 158 Oskar Kokoschka, *Selbstbildnis (Sturmplakat)*, 1910, Farblithographie, 67,3 x 44,7 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 159 Giovanni Lorenzo Bernini, *Die Ekstase der hl. Theresa*, um 1646–1652, Marmor, H. 350 cm. Santa Maria della Vittoria, Rom

Abb. 160 Oskar Kokoschka, *Die Kanalräumersgattin* (Illustration zu *Tubutsch* von Albert Ehrenstein), 1911, Strichätzung, 20,5 x 14,5 cm
Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 161 Oskar Kokoschka, *Katja*, 1918/19, Öl auf Leinwand, 75,5 x 100,5 cm.
Von der Heydt-Museum, Wuppertal



Abb. 162 Oskar Kokoschka, *Saul und David*, 1920–22, Öl auf Leinwand, 166 x 105 cm. Vom Künstler zerstört. Abb. in: Winkler/Erling 1995, Nr. 96

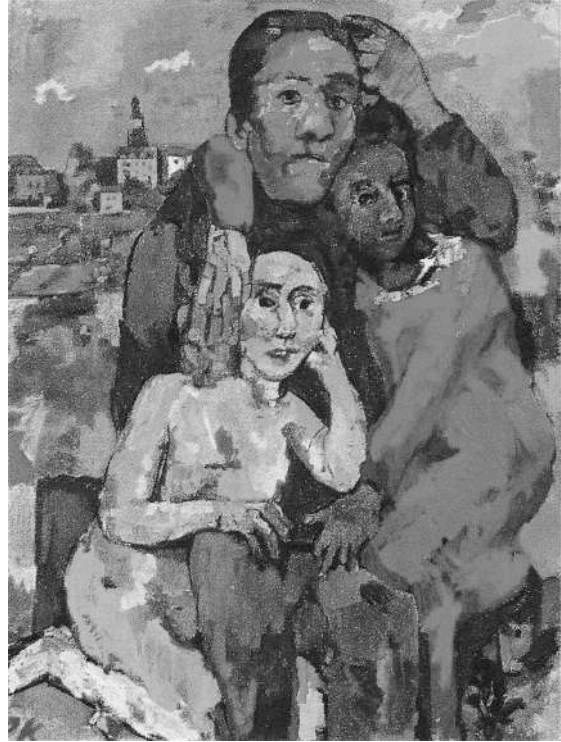


Abb. 163 Oskar Kokoschka, *Lot und seine Töchter*, 1921/22, Öl auf Leinwand, 175 x 110 cm. 1931 in München beim Brand des Glaspalastes zerstört. Abb. in: Winkler/Erling 1995, Nr. 97



Abb. 164 Oskar Kokoschka, *Mutter und Kind*, 1921, Öl auf Leinwand, 50,5 x 61 cm. Musée Jenisch, Vevey



Abb. 165 Oskar Kokoschka, *Dornengekrönter Christus*, 1956, Kreidelithographie, 53,9 x 38,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 166 Oskar Kokoschka, *Ecce Homines*, 1972–1974, Mosaik, 364 x 255 cm. Nikolaikirche, Hamburg



Abb. 167 Oskar Kokoschka, *„Helft den baskischen Kindern!“*, 1937, Farblithographie, 103 x 74 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 168 Oskar Kokoschka, *What we are fighting for*, 1943, Öl auf Leinwand, 116,5 x 152 cm. Kunsthaus, Zürich



Abb. 169 Oskar Kokoschka, *Anschluss - Alice in Wonderland*, 1942, Öl auf Leinwand, 63,5 x 76,3 cm. Wiener Städtische Versicherung, Wien



Abb. 170 Oskar Kokoschka,
L'enfant de Bethléem
(*Madonna im Straßenkampf*),
1956, Kreidelithographie,
50,5 x 42,7 cm. Fondation
Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 171 Peter Paul Rubens, *Die Flucht der Cloelia*, um 1620, Öl auf Leinwand, 236 x 343 cm. Im Zweiten Weltkrieg zerstört. Abb. aus: McGrath 1997, Teil 1, Abb. 170



Abb. 172 Giambologna, *Fliegender Merkur*, um 1570–1608, Bronze, H. 170 cm. Musée du Louvre, Paris



Abb. 173 Oskar Kokoschka, *Hippolyta, Königin der Amazonen* (Figurinenentwurf zu Shakespeares *Sommernachtstraum*), 1956, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 27,8 x 18 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 174 *Narasimha und Kalki*, 4. und 10. Avatar des Gottes Vishnu, Indien, 20. Jh., bemaltes Holz, Narasimha H. 22,7 cm, Kalki H. 20,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 175 Oskar Kokoschka, *Bottom mit Eselskopf* (Figurinenentwurf zu Shakespeares *Sommernachtstraum*), 1956, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 26,5 x 10,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 176 Oskar Kokoschka, *Theseus, Herzog von Athen* (Figurinenentwurf zu Shakespeares *Sommernachtstraum*), 1956, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 29,8 x 19,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 177 Oskar Kokoschka, *Der dreileibige Dämon*, Skizze nach einem Fragment vom Athene-Tempel der Akropolis im Akropolis-Museum, Athen, 1956, Farbstifte auf Papier, 25 x 34,7 cm. Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 178 Oskar Kokoschka, *Flute, ein Blasebalg-Flicker* (Figurinenentwurf zu Shakespeares *Sommernachtstraum*), 1956, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 25,6 x 17 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 179 Giuseppe Arcimboldo, *Der Gemüsegärtner*, um 1590, Öl auf Holz, 35 x 24 cm. Museo Civico „Ala Ponzone“, Cremona



Abb. 180 Oskar Kokoschka, *Quince, ein Zimmermann* (Figurinenentwurf zu Shakespeares *Sommernachtstraum*), 1956, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 24,5 x 19,2 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Vevey



Abb. 181 Giuseppe Arcimboldo, *Allegorie der Luft*, undatiert, Öl auf Holz, 23 x 17 cm. Abb. in: Benno Geiger: *Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi*, Wiesbaden 1960

Abb. 182 Oskar Kokoschka, *Krieger des Diamantenreichs mit Gefangenen um das Zelt des träumenden Hoanghu* (Bühnenentwurf zu *Moisasurs Zauberfluch* von Ferdinand Raimund), 1959, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 35,6 x 60 cm. Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 183 Oskar Kokoschka, *Alzinde wird vom Sturm ins Alpenland getragen* (Bühnenentwurf zu *Moisasurs Zauberfluch* von Ferdinand Raimund), 1959, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 48 x 63,5 cm. Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 184 Peter Paul Rubens, *Hero und Leander*, um 1605, Öl auf Leinwand, 128 x 217 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden





Abb. 185 Oskar Kokoschka, *Königin Hermiones Florareich* (Bühnenentwurf zu *Die gefesselte Phantasie* von Ferdinand Raimund), 1960, Bleistift, Farbkreiden und Aquarell auf Papier, 41,5 x 61 cm. Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 186 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe in der römischen Campagna*, 1787, Öl auf Leinwand, 164 x 206 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main



Abb. 187 Oskar Kokoschka, *Königin Alzinde und Hoanghus Traumerscheinung* (Bühnenentwurf zu *Moisasurs Zauberfluch* von Ferdinand Raimund), 1960, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 44,3 x 65,5 cm. Grafische Sammlung Albertina, Wien

