



Bernd W. Rieger

Inszenierung und Wirklichkeit

Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des
Werkes von Oskar Kokoschka während der
expressionistischen Phase von 1908 bis 1923

Bernd W. Rieger

Inszenierung und Wirklichkeit

Einfluss des Künstlermythos auf die
Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka
während der expressionistischen Phase von
1908 bis 1923

Inszenierung und Wirklichkeit

Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes
von Oskar Kokoschka während der
expressionistischen Phase von 1908 bis 1923

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Bernd W. Rieger

aus

Reutlingen

2018

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhards Karls Universität Tübingen

Dekan: o. Prof. Dr. phil. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. phil. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: Prof. Dr. phil. habil. Ernst Seidl

Tag der mündlichen Prüfung: 6. August 2018

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Der Text dieses Werks ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 3.0 DE
(Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland)

veröffentlicht. Den Vertragstext der Lizenz finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de>.

Die Abbildungen sind von dieser Lizenz ausgenommen, hier liegt das Urheberrecht beim jeweiligen Rechteinhaber.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Tübingen University Press
frei verfügbar (open access).

<http://hdl.handle.net/10900/84600>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-846006>

<http://dx.doi.org/10.15496/publikation-25990>

1. Auflage 2018 Tübingen University Press

Universitätsbibliothek Tübingen

Wilhelmstr. 32

72074 Tübingen

tup@ub.uni-tuebingen.de

www.tuebingen-university-press.de

ISBN (Hardcover): 978-3-947251-02-5

ISBN (PDF): 978-3-947251-03-2

Umschlaggestaltung: Susanne Schmid, Universität Tübingen

Coverfoto: Oskar Kokoschka *Die Windsbraut*. Fotografiert von Kurt Gohmert

Satz, Layout und Bildnachbearbeitung: Susanne Schmid, Universität Tübingen

Druck und Bindung: Pro BUSINESS digital printing Deutschland GmbH

Printed in Germany

VORWORT

Um an die Quelle zu kommen, muss man gegen den Strom schwimmen.

(KONFUZIUS)

In der vorliegenden Untersuchung werden die Intensionen von Oskar Kokoschka zur Selbstinszenierung und zur Erschließung einer der neuen Ausdruckskunst der Avantgarde nach der Jahrhundertwende adäquaten Vermarktungsstrategie seines expressionistischen Werkes und zur Schaffung seines Künstlermythos intensiv erweitert und grundlegend analysiert.

Vorrangig danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. phil. Sergiusz Michalski, der bereit war, dieses kontroverse Thema in der kunsthistorischen Forschung anzunehmen. Mit seiner ständigen Bereitschaft zum wissenschaftlichen Diskurs, mit konstruktiver Kritik und hilfreichen wissenschaftlichen Ratschlägen unterstützte er in allen Phasen mein Forschungsanliegen. In diesen Dank möchte ich auch meinen Zweigutachter Prof. Dr. phil. habil. Ernst Seidl einschließen.

Die vorliegende Untersuchung widme ich meiner Frau Carola Rieger, die sich eigentlich nach einem gemeinsamen Arbeitsleben erhoffte, einen gemeinsam zu lebenden Ruhestand genießen zu können. Meinen besonderen Dank spreche ich aus für eingebrachte Zeit, Energie und Geduld und ihren festen Glauben an den erfolgreichen Abschluss meiner Forschungen. Ein herzliches Dankeschön auch an meine Töchter Svenja und Mirja und deren Partner für ihr Verständnis, dass unsere Enkelkinder in den vergangenen Jahren häufig auf ihre Großeltern verzichten mussten.

Überrascht und besonders dankbar bin ich für die kontinuierliche freundschaftliche Unterstützung vieler etablierter Kollegen und Kolleginnen in der Kokoschka-Forschung, die sich besonders aufgeschlossen meinem Anliegen der Aufarbeitung der expressionistischen Phase im Werk von Kokoschka gegenüber zeigten, als ich mich mit einem für Kunsthistoriker sicherlich nicht alltäglichen Blickwinkel an sie gewandt habe. Namentlich möchte ich an erster Stelle erwähnen Frau Prof. Dr. phil. Régine Bonnefoit, Université de Neuchatel, bis 2017 Leiterin der Fondation Oskar Kokoschka, Vevey, und Dr. Mario von Lüttichau, bis Oktober 2017 Kustos für Malerei, Skulptur, Medienkunst 19. und 20. Jahrhundert, Museum Folkwang Essen, die mein Promotions-Projekt besonders engagiert aufnahmen und mit kritischen Hinweisen und konstruktiven Gesprächen begleiteten.

Ein herzliches Dankeschön gebührt Frau Ruth Häusler, der ehemaligen Leiterin der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich, sowie den Mitarbeitern des Handschriften-

archivs, stellvertretend Frau Monica Seidler-Hux, M.A., für ihre unverzichtbare Hilfe bei der Quellensuche. Aufgrund ihrer hervorragenden Kenntnisse über Kokoschka und das nahezu unüberschaubare Konvolut seines und Olda Kokoschkas Nachlasses in der Zentralbibliothek Zürich waren beide für mich von unschätzbarem Wert. In diesen Dank eingeschlossen sind Frau Dr. Bernadette Reinhold, die wissenschaftliche Leiterin des Oskar-Kokoschka-Zentrums in der Universität für angewandte Kunst in Wien, Frau Dr. Brigitte Dalbajewa, Oberkonservatorin, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dr. Simone Fugger von dem Rech, Leiterin Archiv und Kustodie, Hochschule für Bildende Künste Dresden, Frau Dr. Vera Wobad und Herr Dr. Thomas Rudert, Forschungsarchiv Staatliche Kunstsammlungen Dresden, die mich in Wien bzw. Dresden freundlich aufgenommen haben und bei meiner Recherche tatkräftig unterstützten. Für die Aufbereitung von Quellenmaterialien bin ich Herrn Hofrat Dr. Christoph Tepperberg und Frau Regierungsrätin Andrea Hacke, Abteilung Kriegsarchiv, Österreichisches Staatsarchiv Wien, und Frau Mag. Bettina Bosin, Archiv und Bibliothek Belvedere Wien, zu Dank verpflichtet. Besonders weiterführend waren die Korrespondenz mit Prof. Dr. Leo A. Lensing, German and Film Studies, Wesleyan University Middletown, CT, und die Gespräche mit dem Züricher Kunsthändler und Sohn von Walter Feilchenfeldt, Teilhaber des Verlages und Kunstsalons Cassirer in Berlin, Walter Feilchenfeldt (junior).

Für die Veröffentlichungsfreigabe des sich in der Anlage befindlichen Manuskripts von Kurt Pinthus gebührt mein Dank den Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Die Einräumung der Fotorechte und Recherche genehmigung im Kunstmuseum Basel verdanke ich der Unterstützung von Frau Claudia Blank, M.A., Wissenschaftliche Mitarbeiterin 19. Jahrhundert und Klassische Moderne; die fotografischen Aufnahmen erstellte dankenswerterweise mein Kommilitone und Freund Kurt Gohmert.

Abschließend danke ich mit besonderer Verbundenheit meinem Freund Prof. Dres. habil. Wilhelm Glaser für die konstruktiven kritischen Reflexionen und meinem Schwager Prof. Dr. habil. Ernstpeter Maurer für sein gewissenhaftes Lektorieren des Textes, sowie meinen Kommilitonen im Forschungskolloquium des Kunsthistorischen Instituts der Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen für ihren Zuspruch und anregende Diskussionsbeiträge. Die ansprechende gestalterische Aufbereitung und die drucktechnische Satzlegung übernahm die Stuttgarter Künstlerin Anna Gohmert. Ihr, wie auch den verantwortlichen Damen, Frau Sandra Binder und Frau Susanne Schmid, vom Verlag Tübingen University Press TUP zolle ich Dank und Anerkennung für ihre umsichtige Arbeit.

Reutlingen, 01. Oktober 2018

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	5
Agenda.....	11
Einleitung.....	15
1. Der Kunstmarkt.....	25
2. Theoretische Einführung »Skandal«.....	43
2.1. Skandalvorbild Klimt.....	47
2.2. Kokoschkas Skandal-Marketing.....	49
2.3. Skandal-Marketing und Produktwerbung.....	52
3. Expressionismus und Selbstinszenierung.....	55
4. Jugend und Schulzeit.....	59
4.1. Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts.....	59
4.2. Kokoschkas Kindheit und Jugend.....	61
5. Kokoschka und die Kunstgewerbeschule Wien.....	65
5.1. Kokoschkas ambivalentes Frauenbild.....	67
5.2. Kein Märchenbuch für Philisterkinder.....	71
5.3. Kokoschka und die Wiener Werkstätten.....	71
5.4. Kokoschkas Figurenstudien.....	73
5.5. <i>Die träumenden Knaben</i> – Die Erstausgabe.....	74
5.5.1. Die Titelgestaltung.....	76
5.5.2. Die Träume der Knaben.....	78
5.5.3. Der Innentitel: <i>Die schlafende Frau</i>	79
5.5.4. Der erste Traum: <i>Das Segelschiff</i> oder <i>Das Schiff</i>	82
5.5.5. Der zweite Traum: <i>Die Schiffer rufen</i> oder <i>Schiffer rufen</i>	84
5.5.6. Der dritte Traum: <i>Die ferne Insel</i>	85
5.5.7. Der vierte Traum: <i>Paare im Gespräch</i> oder <i>Zwiegespräch</i>	86
5.5.8. Der fünfte Traum: <i>Die Schlafenden</i> oder <i>Die Traumtragenden</i>	88
5.5.9. Der sechste Traum: <i>Die Erwachenden</i> oder <i>Eros</i>	90
5.5.10. Der siebte Traum: <i>Das Mädchen Li und Ich</i>	92
6. Der Weg zum Expressionismus.....	95
6.1. Die Kunstschau 1908.....	97

6.2. <i>Die Traumtragenden</i>	99
6.3. Wien – Stadt der Millionäre	102
6.4. Kokoschkas Persönlichkeit	105
6.5. Freunde und Förderer aus Wiener Tagen.....	106
6.5.1. Adolf Loos	106
6.5.2. Karl Kraus	109
6.5.3. Peter Altenberg	111
6.5.4. Albert Ehrenstein.....	113
6.5.5. Die Netzwerke der Wiener Freunde	115
6.6. <i>Frauenmörder</i> und <i>Amokläufer</i>	116
6.7. Ankündigungs-Plakat <i>Pietà</i> zur Aufführung im Gartentheater	117
6.8. Die Kunstschau 1909	119
6.9. Kunstschau 1909 – <i>Mörder Hoffnung der Frauen</i>	120
6.9.1. Die Aufführung im Gartentheater.....	122
6.9.2. <i>Mörder Hoffnung der Frauen</i> – die <i>Sturm</i> -Veröffentlichungen	126
6.9.3. <i>Mörder Hoffnung der Frauen</i> – Die Buchveröffentlichung.....	128
7. Künstlerische Freiheit und Auftragsmaler	131
7.1. Marketing-Strategien von Loos und Kokoschka	133
7.2. Kokoschkas erste Reise in die Schweiz 1910.....	138
7.3. Malstil 1909/10.....	143
8. Berliner Exil	147
8.1. Herwarth Walden	147
8.2. <i>Der Sturm</i>	149
8.3. Die Zeit in Berlin	150
9. Rückkehr nach Wien.....	157
9.1. Die ersten Sammler	157
9.2. Die Hagenbund-Ausstellung.....	159
9.3. Die erste Personale.....	160
9.4. Lehrtätigkeit in Wien.....	162
9.5. Kokoschkas Verkaufspreise 1910-1915.....	163
10. Chronologie der <i>Amour fou</i>	165

10.1. Der Fächer – Liebesbrief in Bildsprache.....	165
10.2. Alma omnipräsent	169
10.2.1. Koinzidenz der Ereignisse	170
10.2.2. Der erste Fächer.....	176
10.2.3. Der zweite Fächer – Werde mein Weib!.....	184
10.2.4. Der dritte Fächer – Tristan und Isolde.....	186
10.2.5. <i>Die Windsbraut</i> – »nach langer Arbeit am roten Bild«.....	188
10.2.6. Der vierte Fächer – Oszillation der Gefühle	196
10.2.7. Der fünfte Fächer – Die Verkündigung.....	198
10.2.8. Der sechste Fächer – Glück ist anders, <i>Allos Makar</i>	202
10.2.9. Der siebte Fächer – Trennung und Thanatos	203
10.3. Das Ende der Amour fou.....	205
11. Kokoschka zieht in den Krieg.....	209
11.1. <i>Der irrende Ritter</i>	215
11.2. Kokoschka als Kriegsmaler.....	221
11.3. Sonderurlaub und Vertragspoker.....	222
12. Kokoschkas Dresdner Jahre	227
12.1. Sanatorium Dr. Teuscher	227
12.2. <i>Die Auswanderer</i>	229
12.3. Aufführung der drei Dramen	232
12.4. Ausstellung Moderne Österreichische Kunst, Stockholm	238
12.5. Die Freunde der Felsenburg.....	241
12.6. Katja oder die Abreise.....	246
12.7. <i>Kokos Spur im Treibsand</i>	248
12.8. <i>Die Frau in Blau</i>	252
12.9. Kokoschkas Selbstinszenierung	263
13. Dresdner Landschaften.....	269
14. Eine neue Liebe – Anna Kallin	275
15. Die Posse mit Dr. Posse.....	279
16. Wirtschaftliche Situation und Inflation 1919-1923	285
16.1. Politische Instabilität und Wechselkurs	285

16.2. Kokoschkas finanzielle Situation	290
16.3. Biennale Venedig 1922	294
17. »Vertragstreue« und Abreise aus Dresden	299
18. Zusammenfassung.....	307
19. Anhang: »Frau in Blau«	325
Abbildungen	339
Rathenau 1966, 1971, 1977	370
Fondation Oskar Kokoschka 2017.....	371
Weidinger 2008.....	397
Wingler 1975	420
Abb. 49: Gemälde während der Zeit von 1907-1923.....	421
Quellen- und Literaturverzeichnis	429
Abbildungsverzeichnis.....	491

AGENDA

Die Abbildungen und deren Hinweise im Text sind wie folgt gegliedert:

GEMÄLDE VON OSKAR KOKOSCHKA

Die Gemälde von Oskar Kokoschka sind chronologisch geordnet.

ABB. NR.: Die Nummerierung folgt den Werknummern (cat. rais. no.) des nachstehenden Kataloges, beginnend mit dem Entstehungsjahr und aufsteigender Nummerierung innerhalb des Jahres (1918/3).

TITEL: Die Titel (kursiv) wurden übernommen von WINKLER 1995.

DATIERUNG: Jahreszahlen in Klammern (1918) verweisen auf erschlossene Datierungen der Fertigstellung des Werkes im Werkverzeichnis der Kokoschka-Fondation; mit Schrägstrich getrennt verweisen Jahresangaben (1917/18) auf eine Entstehung über zwei Jahre hinweg und ein Bindestrich verweist auf einen Zeitraum über mehrere Jahre (1918-22). Jahresangaben ohne Klammern und durch Bindestrich getrennte Jahreszahlen verweisen auf einen lediglich angenommenen Fertigstellungszeitpunkt bzw. -zeitraum. Die tatsächliche Fertigstellung kann jedoch von der von Katharina Erling angenommenen durchaus abweichen.

MASSE: Die Maße sind in Zentimeter, Höhe vor Breite gemäß WINKLER 1995 angegeben. Maßangaben in Klammern gelten für vermisste oder zerstörte Werke.

PROVENIENZ: Provenienz-Angaben beziehen sich auf den aktuellen Standort gemäß nachstehendem Werkkatalog.

QUELLENVERMERK: Angaben beziehen sich auf die jeweilige Übernahme als Zitat aus der Literatur oder Datenübernahme mit Download-Datierung.

WERKVERZEICHNIS: Katharina Erling und Walter Feilchenfeldt: *Oskar Kokoschka. Die Gemälde Online* (<https://mp-ria-45.zetcom.com/MpWeb-apVilleneuveFOK/v63>), hrsg. von der Fondation Oskar Kokoschka, Vevey. Stand 30. September 2017.

KORRESPONDIERENDE GEMÄLDE, AQUARELLE, ZEICHNUNGEN, DRUCKGRAFIKEN UND SKULPTUREN (WERKE ANDERER KÜNSTLER):

ABB. NR.: Beginnend mit dem Entstehungsjahr und fortlaufender Nummerierung im Text.

TITEL: Die Titel (kursiv) wurden von der jeweiligen Quelle übernommen.

DATIERUNG: Jahreszahlen in Klammern (1918) verweisen auf erschlossene Datierungen der Fertigstellung des Werkes; mit Schrägstrich getrennt Jahresangaben (1917/18) verweisen auf eine Entstehung über zwei Jahre und ein Bindestrich verweist auf einen Zeitraum über mehrere Jahre (1918-22). Jahresangaben ohne Klammern und durch Bindestrich getrennte Jahreszahlen verweisen auf einen lediglich angenommenen Fertigstellungszeitpunkt bzw. -zeitraum.

MASSE: Die Maße sind in Zentimeter bei Gemälden, in Millimeter bei Zeichnungen, Aquarellen und Druckgrafiken, Höhe vor Breite gemäß der jeweiligen Quelle angegeben (Höhe, Länge und Breite in Zentimeter bei Skulpturen).

PROVENIENZ: Provenienz-Angaben beziehen sich auf den aktuellen Standort gemäß der jeweiligen Quelle.

QUELLENVERMERK: Angaben beziehen sich auf die jeweilige Übernahme als Zitat aus der Literatur oder Datenübernahme mit Download-Datierung.

ZEICHNUNGEN, AQUARELLE UND DRUCKGRAFIKEN VON OSKAR KOKOSCHKA

Zeichnungen, Aquarelle und Druckgrafiken von Oskar Kokoschka sind chronologisch geordnet.

ABB. NR.: Die Nummerierung folgt den Werknummern (cat. rais. no.) der nachstehend aufgeführten Werksverzeichnisse, beginnend mit dem Entstehungsjahr und der jeweiligen cat. rais. no.

TITEL: Die Titel wurden aus den jeweiligen Werkverzeichnissen übernommen.

DATIERUNG: Jahreszahlen in Klammern (1918) verweisen auf erschlossene Datierungen der Fertigstellung des Werkes in den nachstehenden Werkverzeichnissen; Jahresangaben ohne Klammern und durch Bindestrich getrennte Jahreszahlen verweisen auf einen lediglich angenommenen Fertigstellungszeitpunkt bzw. -zeitraum. Bei Druckgrafiken wurden die Jahresangaben um den Veröffentlichungszeitpunkt durch den Zusatz »vö« (vö1918) ergänzt.

MASSE: Die Maße sind in Millimeter (ausgenommen Plakate, diese in Zentimeter), Höhe vor Breite, gemäß der jeweiligen Quellen angegeben.

PROVENIENZ: Provenienz-Angaben beziehen sich auf den aktuellen Standort gemäß der jeweils zitierten Quellen.

QUELLENVERMERK: Angaben beziehen sich auf die jeweilige Übernahme als Zitat aus der Literatur oder Datenübernahme mit Download-Datierung.

WERKVERZEICHNISSE

WS125 Nummerierung im Werkverzeichnis von WEIDINGER 2008.

WW111 Nummerierung im Werkverzeichnis von WINGLER 1975.

R105 Nummerierung in den Werkverzeichnissen von RATHENAU 1966, 1971, 1977.

ABKÜRZUNGEN

<i>Cat. rais. no.</i>	Nummer im Werkverzeichnis
<i>dla</i>	Deutsches Literaturarchiv Marbach
<i>FOK</i>	Fondation Oskar Kokoschka, Vevey
<i>HfBK</i>	Hochschule für Bildende Künste Dresden
<i>o. D.</i>	ohne Datum
<i>o. O.</i>	ohne Ort
<i>o. J.</i>	ohne Jahr
<i>OKZ</i>	Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar-Kokoschka-Zentrum
<i>SSD</i>	Ständige Sammlung Dresden
<i>ZBZ</i>	Zentralbibliothek Zürich

Substantive werden in der vorliegenden Untersuchung geschlechtsneutral in der Grundform verwendet. Historische Zitate sind in der Regel in Orthografie und Grammatik der neuen deutschen Rechtschreibung angepasst, lediglich in wenigen Ausnahmen bleibt die Schreibweise zur Verdeutlichung des historischen Bezuges erhalten.

EINLEITUNG

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen die Antriebskräfte, die in dem ungewöhnlich früh beginnenden Drang zur Selbstinszenierung und mythischen Verklärung der Künstlerpersönlichkeit Oskar Kokoschkas wirksam werden. Von besonderer Bedeutung sind hierbei die Einflussfaktoren, deren Ursprung sich nicht primär aus dem künstlerischen Schaffen und der kreativen Auseinandersetzung mit der Entstehung eines bildnerischen Kunstwerkes entfaltet. Diese in der Struktur des Menschen, in seiner Sozialisation in Familie und Gesellschaft, in Bildung und Ausbildung und in der gesellschaftlichen Integrationsfähigkeit der Persönlichkeit angelegten und sich entwickelnden Determinanten finden in der kunsthistorischen Aufarbeitung nur rudimentär Beachtung. Nahezu gänzlich außer Acht gelassen werden in der kunsthistorischen Forschung die ökonomischen Wechselwirkungen zwischen der Einbindung des Künstlers und seiner Werke in die Prämissen und das Beziehungsgeflecht des Kunstmarktes und seinem Anspruch auf künstlerische Authentizität und gestalterischer Unabhängigkeit.

Es stellt sich somit die zentrale Frage nach Bedeutung und Auswirkung von wirtschaftlichen Faktoren auf die Persönlichkeit des Künstlers und dessen künstlerische Produktion, d. h. es gilt zu untersuchen, in welchem qualitativen und quantitativen Verhältnis der dem Menschen und dem Künstler Oskar Kokoschka immanente Homo oeconomicus das schöpferische Potential beeinflusst und sich in seinem Œuvre der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923 widerspiegelt.

Der frühe Expressionismus eignet sich für die Betrachtung besonders, da in dieser Phase des Aufbruchs und der Überwindung zeitgenössischer Kunstrichtungen die Art und Weise der Präsentation der vom Publikum und von Rezipienten als neu empfundenen Ausdruckskunst zumeist abgelehnt wird, weil sich das ästhetische Empfinden empört. Es hängt somit von der Vermarktungsstrategie des Künstlers ab, in welcher Form, ökonomisch gesprochen, er seinen Marktauftritt konzipiert und damit hinreichend Interesse an seinen Werken evoziert. Mit dem Aufkommen von Galerien als Händler und Vermittler für zeitgenössische Kunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts gewinnen auch die Kausalitäten des Marktes an Bedeutung für die Werke und die Selbstdarstellung des Künstlers. Der junge Kokoschka hat das Auseinanderbrechen der Secession in Wien vor Augen und erlebt die Bestrebungen der Kunstgewerbeschule und der mit ihr verbundenen Wiener Werkstätten, den dekorativen Jugendstil in dem aufstrebenden und sich emanzipierenden Bürgertum des Wiener Fin de Siècle zu etablieren. Rasch wird ihm bewusst, dass er sich aus dieser reißenden Woge der überfrachteten Ornamentik lösen muss, wenn er von ihr nicht mitgerissen und in der Bedeutungslosigkeit versinken möchte.

Sein Kunstlehrer am Realgymnasium und seine Professoren an der Kunstgewerbeschule testieren ihm Talent, er erhält Aufträge der Wiener Werkstätten und darf sich zu den Begabtesten seines Jahrgangs zählen, als ihm die Gestaltung eines Märchenbuches vom Direktor der Wiener Werkstätten und die Ausstellung seiner Gobelinentwürfe für die Villa Stoclet und deren Präsentation in der Kunstschau 1908 in Wien angetragen werden. Die Öffentlichkeit reagiert auf die Eigenwilligkeit der bildnerischen und textlichen Gestaltung seines pubertären Kopulationstraumes und die an Indianerkunst erinnernden, sich verrenkenden Gestalten der wandhohen Entwürfe mit Unverständnis, mit Empörung, mit beißendem Sarkasmus und Ablehnung. Aber aus all der Kritik und der Schmach hat der junge Kunsteleve die wenigen Stimmen der Kunstkritiker und insbesondere die Anerkennung von Gustav Klimt nicht überhört, die sein Talent und seine Genialität, von welchen er selbst schon früh überzeugt ist, zu loben wissen.

Unterstützend kommt hinzu, dass Kokoschka 1908 den Reformarchitekten Adolf Loos kennenlernt, der im selben Jahr mit seiner Streitschrift *Ornament und Verbrechen* gegen Ästhetizismus und Historismus polemisiert. Loos wird zu seinem Mentor und führt den »Oberwildling« in Wiens avantgardistische Literaturkreise und angesagte Salons ein. Kokoschka erkennt die Öffentlichkeitswirkung der Prädikate »Oberwildling« und »Enfant terrible« und setzt Provokation und Skandal als Instrumente seiner Marketingstrategie ganz im Sinne seines väterlichen Freundes Loos ein. Die ihm eigene Mehrfachbegabung als bildender Künstler, Dramatiker, Bühnenbildner und Regisseur ermöglicht es ihm, sich und seine Werke bereits als 22-Jähriger zu inszenieren und so einen Künstlermythos zu erschaffen, der seine Lebensrealität verblassen lässt und eine unvoreingenommene kunsthistorische Aufbereitung bis in die jüngste Vergangenheit behindert.

Unter Berücksichtigung des strategischen Marktverhaltens lassen sich Kokoschkas Erfolge als der herausragende Vertreter des österreichischen Expressionismus und die mit seiner Germanisierung und der Repräsentanz durch führende deutsche Galeristen stattfindende internationalen Anerkennung in vier künstlerische Entwicklungsphasen differenzieren, in welchen der Maler es versteht, mit ökonomischer Intuition die Gesetzmäßigkeiten des zeitgenössischen Kunstmarktes und der Kunstpublizistik für seine Reputation zu nutzen. Die erste Phase deckt sich mit Kokoschkas schrittweiser Überwindung der zeitgenössischen Kunstrichtungen, der erfolgreichen Skandalisierung seines Werkes und der Schaffung einer Authentizität. Der zweite Entwicklungsschritt wird durch die von seinem Freundeskreis forcierte Zuwendung

zur Porträtkunst markiert und findet in der aggressiven Expressivität seiner Arbeiten für die Zeitschrift *Der Sturm* im Berliner Exil ihren Höhepunkt, begleitet von der skandalträchtigen Uraufführung seines blutrünstigen Geschlechterkampf-Dramas *Mörder Hoffnung der Frauen*. Die künstlerische Umsetzung der Biografie seiner scheiternden Beziehung zu Alma Mahler beherrscht die dritte Entwicklungsphase und endet nach Überwindung des Kriegstraumas in der glücklichen Fügung eines langfristigen lukrativen Galerievertrages. Der entscheidende Schritt zu seiner expressiven Farbigkeit und gleichzeitig der Höhepunkt der expressionistischen Entwicklung vollzieht sich in der vierten Phase in Dresden. Neue Freund- und Liebschaften, eine prestigeträchtige Professur an der Dresdner Kunstakademie, internationale Popularität und museale Anerkennung fordern Kokoschka heraus, die Aufmerksamkeit des Publikums durch die Inszenierung mit einer Alma-Figurine zu potenzieren. Diese werbeträchtige Skandalisierung scheidet zwar, und er verlässt Dresden, um der Inflation in Deutschland zu entfliehen, die Veröffentlichung der Briefe provoziert aber eine handfeste Empörung, die bis heute die kunsthistorische und sozialwissenschaftliche Forschung beschäftigt.

Die Grundlage der interdisziplinär ausgerichteten Untersuchung bilden die Ergebnisse der Bachelor- und Masterarbeit sowie studienbegleitender Ausarbeitungen zum expressionistischen Schaffen von Oskar Kokoschka. Die überarbeiteten Sequenzen aus eigenen studienbegleitenden Ausarbeitungen betreffen insbesondere die deskriptive Darstellung des dramatischen und bildkünstlerischen Werkes von Oskar Kokoschka und der Entwicklung seiner Persönlichkeit. Diese bisher unveröffentlichten Passagen sind als solche nicht explizit kenntlich gemacht. Die Ergebnisse meiner Masterarbeit *Determinanten der expressionistischen Phase im Werk von Oskar Kokoschka* relativieren das in der kunsthistorischen Literatur vertretene Bild eines sensiblen, auf psychologische und soziale Determinanten emotional reagierenden Melancholikers, der sich ausnahmslos seiner Kunst verschrieben fühlt. Wenngleich seine Willensstärke und seine merkantile Zielstrebigkeit nicht im Widerspruch zu seinen künstlerischen Ambitionen stehen, so ist bei der Durchsicht der hierzu zugänglichen Quellen deutlich geworden, dass Kokoschka seine künstlerische Karriere durch selbstinszenierte Skandale und gezielte Einflussnahme auf seine Künstlerbiografie und ihn betreffenden Künstlermonografien zu befördern wusste. Der von ihm von Beginn seiner künstlerischen Karriere an inszenierte und stringent ausgebaute Künstlermythos wird von der Kunstpublizistik rezipiert und fließt, wie die Untersuchung zeigen wird, teilweise unreflektiert in die kunsthistorische Interpretation der Werke seiner expressionistischen Phase ein.

Der gewählte Zeitraum von 1908 bis 1923 umreißt die Kernphase seines literarischen und bildnerischen Expressionismus, von seinem ersten öffentlichen Auftritt auf der Kunstschau 1908 in Wien bis zu seiner Flucht aus ökonomischen Zwängen und seinem Abschied aus Dresden 1923. Um dem Künstler und Dramatiker Kokoschka gerecht zu werden, wird weitgehend von einer kritischen Reflexion seiner Selbstporträts in dieser Untersuchung abgesehen; davon ausgenommen sind Doppelporträts oder Werke, in denen die Person oder das Antlitz des Künstlers in die Bildhandlung integriert ist oder die offenkundig einen allegorischen Charakter aufweisen. Das Selbstporträt wird von dem Künstler als adäquates Instrument seiner Selbstinszenierung eingesetzt, um das aus der Romantik stammenden Künstlerbild des verarmten, von der Gesellschaft miss- bzw. unverständenen Individuums zu stützen und damit das von ihm aufgebaute Fremdbild durch die kunstpublizistischen und -historischen Interpretationen der Selbstbildnisse zu perpetuieren. Das Selbstporträt, welches bei Künstlern des Expressionismus sich einer besonderen Beliebtheit erfreut, eignet sich vorzüglich um ein dem Œuvre entsprechendes Bild des Charakters und der Seelenzustände des Malers gegenüber der Öffentlichkeit zu vermitteln und dadurch unmittelbaren Einfluss auf die Werkinterpretationen in deren Rezeption zu nehmen.

Als Beispiel möge an dieser Stelle Kokoschkas *Selbstbildnis an der Staffelei* (Abb. 1922/4) fungieren, welches bis in die aktuelle kunstwissenschaftliche Forschung als Überwindung des Alma-Traumas und als Realisierung des wahren Charakters des Sexfetischs gilt, indem sich der Künstler als Quasimodo, bucklig und mit wirrem, bohrenden Blick karikiert. Der Künstler steht an der Staffelei und führt mit seiner linken Hand mit spitzen Fingern den Pinsel, stehend vor dem Fenster des Ateliers auf den Bühl'schen Terrassen, das den Blick auf die Dresdner Neustadt freigibt. Mit seiner Rechten kneift er schelmisch verstohlen der Alma-Puppe, entblößt von ihren Kleidern und bar ihrer Faszination, in den Oberschenkel, im Wissen, dass diese niemals wie Galatea von Pygmalion zum Leben erweckt werden kann. Kokoschka hat dieses Selbstbildnis ein Jahr nach der ursprünglichen Fertigstellung überarbeitet, indem er sich nachträglich das verwachsene Aussehen gab, um eine seinem selbstinszenierten Bild entsprechende Interpretation seiner psychischen Verfassung zu evozieren. Kunstpublizistik und Kunsthistoriker werden damit zu Handlangern der Inszenierung seiner Selbst; er verschleiert geschickt den wissenschaftlich kritischen Blick auf sein wahres Ich.

Dieser Kokoschka, der Felix Saltens Aufsatz über Klimt von 1903 gekannt haben dürfte, ist sich der Bedeutung eines engen Verhältnisses des Künstlers zur Kunstpublizistik und

zu den Medien bewusst, insbesondere nach den Schmähungen in der Wiener Presse als Reaktion auf die Präsentation seiner Werke auf den Kunstschauen 1908 und 1909 sowie der Hagenbund-Ausstellung. Es gelingt ihm aber, bekannte Journalisten und Kunsthistoriker für sich einzunehmen und seine Person und sein zeitgenössisches Œuvre positiv in Szene zu setzen. Nach Paul Stefans Einführung zu der Werkübersicht *Dramen und Bilder* 1913 folgen die Veröffentlichungen des in Kunstkreisen bekannten Autors Paul Westheim, dessen Beschreibung und Interpretation der Gemälde 1918, ergänzt durch das grafische Werk 1925, über Jahrzehnte das Fundament der kunsthistorischen Werkanalyse bestimmen. Die Aufsätze des Kunsthistorikers Hans Tietze, eines Freundes von Adolf Loos, den der Maler 1909 mit dessen Frau Erika porträtiert (Abb. 1909/25), fördern Kokoschkas internationale Anerkennung, der auch die Anprangerung seiner Bilder durch die Nationalsozialisten als Entartete Kunst keinen Abbruch leistet.

Eine der ersten kritischen Auseinandersetzungen mit den Werkdatierungen von Kokoschka, der seine Frühwerke gerne zwei bis drei Jahre vordatierte, »um sich als frühreifes Genie und Vorkämpfer des Expressionismus zu positionieren«¹, findet sich im Vorwort des Katalogs der Züricher Ausstellung von 1927, in welchem der Direktor des Kunsthauses Zürich, Wilhelm Wartmann, Kokoschkas Datierungen korrigiert und als Grund der Vordatierung den Plagiatsstreit mit Max Oppenheimer MOPP von 1911 angibt.²

Die erste Biografie diktiert, so zumindest seine eigene Einschätzung, der Maler im Exil in England der Kunsthistorikerin Edith Hoffmann und duldet keine Korrekturen der Autorin – weder zu seinen Angaben, die mehr Erzählungen als Lebensbeschreibungen sind, noch zu irrtümlich oder bewussten Vordatierungen seines dramatischen und bildnerischen Schaffens. Die Freundschaft zu dem Kunstpublizisten Joseph Paul Hodin während seiner Zeit in Großbritannien beschert Kokoschka nach Ende des Zweiten Weltkrieges die eindrucksvolle, wortmalerische Monografie *Oskar Kokoschka. Sein Leben. Seine Zeit* (1968), in der der Autor sich zum Diener seines Herren erniedrigt, indem er beispielsweise den Namen von Alma verschweigt und lediglich von seiner Geliebten schreibt sowie des Amour fou mit ihr, der zweifelsfrei eine Werksphase entscheidend determiniert, nur als Randnotiz im Leben des Malers

1 BONNEFOIT 2016. S. 177. »Vor allem seine erste Reise in die Schweiz pflegte Kokoschka bis in die vierziger Jahre hinein um zwei Jahre vorzudatieren.« Bonnefoit zitiert weiter aus einem Typoskript von Kokoschka zu Edith Hoffmanns Entwurf der Kokoschka-Biografie (1943): »On my first trip to Switzerland arrived before Christmas in winter 1908 and painted first the Winter landscape, real name is Vue sur le Dent du Midi« ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 632.

2 PUTTKAMER 1999. S. 65. Zitiert nach Wartmann, Wilhelm: Vorwort. In: Wartmann, Wilhelm (Hrsg.): Oskar Kokoschka. AusstKat. Kunsthaus Zürich. Zürich 1927. S. IV.

skizziert.³ Hodin ist auch bereit, Kokoschkas Interpretation von Ereignissen, die der Künstler literarisch in seinen Erzählungen oder Briefen aufbereitet hat, in seine Biografie als real erlebt zu übernehmen.

Diese Tatsache an sich ist nicht verwerflich, bedenklich ist jedoch, dass bis kurz vor Beginn des 21. Jahrhunderts die Kunsthistorik die aus Erzählungen Kokoschkas sich gewandelten Lebensschilderungen oft unkritisch reflektiert in seine Biografie einfließen lässt und, was noch bedeutender ist, in die Interpretation seines Œuvres übernimmt. Mit der Veröffentlichung *Bekanntnis zu Kokoschka. Erinnerungen und Deutungen* (1963) setzt Hodin die zur Heldenverehrung⁴ stilisierte Sammlung von Beiträgen von Lebensgefährten des Künstlers fort. Erst mit der psychologisch intendierten Auswahl von Aufsätzen zu Werk und Persönlichkeit *Oskar Kokoschka, eine Psychografie* (1971), beginnt Hodin, die Sichtweise auf den Künstler kritisch zu relativieren. Die 1963 vorgelegte Monografie *Kokoschka* von Ludwig Goldscheider desavouiert die Gilde der Kunsthistoriker durch seine Lobeshymnen und Anbiederungen; so antwortet er auf die Frage Kokoschkas, wie ihm die Bilder gefallen: »Großartig! [...] sie gefallen mir sogar besser als die klassischen Kompositionen [...] So hat der alte Tintoretto, so hat der alte Rembrandt gemalt.«⁵

Das Leben und Werk des jungen Kokoschka offenzulegen gelingt der auf detaillierter Quellenanalyse beruhende Darstellung von Werner J. Schweiger von 1983. Getragen von der Idee, belegbare Fakten von Anekdoten zu trennen, entwirft er ein »völlig neues Kokoschka-Bild, entgegen den hagiografischen Huldigungen, fußend auf Aussagen und Schriften des Malers«⁶. Explizit bemängelt er den Tatbestand, dass sich vor ihm niemand der Mühe unterzogen hätte, sich auf vorhandene Quellen zu besinnen. Vorausgegangen ist die Veröffentlichung der Autobiografie von Kokoschka *Mein Leben* im Jahre 1971, die den Maler zum größten Porträtisten des 20. Jahrhunderts, zum »Seelenaufschlitzer« mit der Fähigkeit zur psychologischen Durchdringung der von ihm Porträtierten, zum expressiven Visualisierer des Geschlechterkampfes, zum mehrfachbegabten Maler mit visionären und halluzinatorischen Fähigkeiten und aufgrund der Einheit von Persönlichkeit und Werk zum Gesamtkunstwerk stilisiert.

3 BONNEFOIT 2016. S. 181. Unter Verweis auf eine Postkarte von Kokoschka an Hodin vom 30. 04. 1963, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 33.1. konstatiert Régine Bonnefoit den massiven Einfluss des Künstlers auf Hodin. »1963 korrigierte der Künstler ein Buchmanuskript von Hodin komplett durch.«

4 Anonym: The three faces of Kokoschka. In: The Times Literary supplement. 22nd June 1967. S. 522: »Mr. Hodin's hero-worship of Kokoschka is touching.«

5 GOLDSCHIEDER 1963. S. 5 u. 9.

6 SCHWEIGER 1983. S. 10.

Die darin enthaltenen historischen Widersprüche werden als Erinnerungslücken und kognitive Täuschungen des 85-Jährigen hingenommen. Die lebenslang in Vorträgen und Gesprächen von Kokoschka praktizierte Vermischung von Erlebten und Inszeniertem oder, wie es Kurt Pinthus⁷ nennt, von wahren und wahrhaftigen Eindrücken des Künstlers, finden alsbald als authentische Quellen Eingang in die Flut der in den vergangenen 45 Jahren erschienen Ausstellungskataloge und Monografien, die aus unterschiedlichen Aspekten Kokoschkas Werk beleuchten: *Das moderne Bildnis*, *Die träumenden Knaben*, den Künstler als *Enfant terrible*, als Zeichner, seine Aufenthalte in der Schweiz, in Prag, in Dresden oder seine *Schule des Sehens*, seine Erzählungen in *Spur im Treibsand* und Kokoschkas Sammlung in seiner *Wunderkammer*,⁸ um nur eine kleine Auswahl zu nennen.

Heinz Spielmanns Monografie *Oskar Kokoschka. Leben und Werk* basiert auf einer phänomenologisch kunstwissenschaftlichen Betrachtungsweise, die auf einer umfangreichen Kenntnis des Werkes und den mehr als 8000 Briefen im Nachlass Kokoschkas in der Zentralbibliothek Zürich sowie auf der persönlichen Bekanntschaft des Autors mit Kokoschka und seiner Frau Olda beruhen. Spielmann reflektiert die 1971 erschienene Autobiografie, indem er sie als eine literarische Version von Kokoschkas Leben, als eine Art poetische Realität versteht, der man lediglich die Wirklichkeit hinzufügen muss, um zur biografischen Wahrheit zu gelangen. Leider hat es den Anschein, dass allzu Kritisches in der Spielmannschen Wirklichkeit nicht vorkommt und zum Beispiel Karl Kraus' Kritik an der Lyrik von Kokoschka unerwähnt bleibt, wonach Karl Kraus »den Dramatiker Kokoschka zwar nicht aus dem Drama *Hiob*, wohl aber aus dem Schauspiel *Mörder Hoffnung der Frauen* kenne und dieses wie die ihm bekannten Verse des Dichters für einen Schmarren hält und zwar ziemlich für den sprachlich untiefsten, den der neue Dilettantismus hervorgebracht hat«⁹.

Diese Wirklichkeit schöpft Spielmann aus der von ihm und Olda Kokoschka zwischen 1984 und 1988 in vier Bänden veröffentlichten Auswahl der im Nachlass befindlichen Briefe. Diese Selektion bedingt zwangsläufig eine unvollständige und teilweise bewusst der Autobiografie entsprechende Auswahl der Lebensumstände des Malers. Auch dass Briefe ohne Kennzeichnung der Auslassungen gekürzt oder dass den Herausgebern zu barsch oder als politisch inkorrekt zu deutende Aussagen ohne Verweis umformuliert werden, lässt darauf schließen,

7 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap. 19 Anhang: S. 325 ff..

8 NATTER 2002; HUSSLEIN-ARCO 2008; DALBAJEW 2011; MEIER 2005; TIEZE 2014; SCHMIDT 1996; MÜCK 2003; BONNEFOIT 2010.; SCOTTI 2010.

9 LENSING 2004. S. 5.

dass es hier nicht um die wissenschaftliche Aufarbeitung der Wirklichkeit geht, sondern der Selbstinszenierung des Künstlers durch Quellentexte Vorschub geleistet werden soll.¹⁰

Abgesehen von Schweigers Ausführung zum Frühwerk Kokoschkas setzen sich mit Beginn des 21. Jahrhunderts besonders jüngere Kunsthistoriker kritisch mit den von Kokoschka entworfenen Lebensbildern auseinander. Unter dem Eindruck von Kurt Pinthus' Differenzierung von Kokoschkas Wirklichkeitsbegriff sind es u. a. Régine Bonnefoit,¹¹ Bernadette Reinhold,¹² Tobias Natter¹³ oder Alfred Weidinger,¹⁴ die den reichen Schatz an Anekdoten heben und sich kritisch damit auseinandersetzen. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang die rezente wissenschaftliche Beschäftigung mit Kokoschkas Alma-Puppe angeführt, die teilweise dieses Phänomen interdisziplinär aus psychologischer, soziologischer und/oder philosophischer Sicht betrachtet, aber bisher den ökonomischen Aspekt einer erotisch konnotierten Provokation, initiiert aus Marketing-Überlegungen, unberücksichtigt lassen.

Dieses Versäumnis möchte die vorliegende Untersuchung aus der Welt schaffen. Nach der theoretischen Darlegung des Kunstmarktes als Ort des Austausches von Kunstschaffenden und kunstaffinem Publikum wird das Instrument des Empörung evozierenden gesellschaftlichen Regelverstoßes als ökonomisch probates Mittel zur Erlangung von Aufmerksamkeit untersucht und der Skandal als Marketing-Tool abgeleitet. Die dem Expressionismus inhärente Neigung zur Selbstinszenierung der Künstler und die Tendenz zum Gesamtkunstwerk leiten über zur Jugend- und Ausbildungszeit Kokoschkas und den ihn determinierenden gesellschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Strömungen im Wien an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Im künstlerischen Umfeld der Kunstgewerbeschule entwickelt der Kunsteleve seine individuelle Expressivität in der literarischen und bildnerischen Auseinandersetzung mit dem Geschlechterkampf und seiner ersten öffentlichkeitswirksamen Provokation auf der Kunstschau 1908.

Die errungene Aufmerksamkeit lässt ihn die Bekanntschaft mit Adolf Loos und Karl Kraus machen, die den jungen Maler in ihr gesellschaftliches Netzwerk integrieren und ihm Porträtaufträge zuführen. Kokoschka übernimmt die Marketingstrategie seines Mentors Loos und inszeniert sich mit seinen Exponaten und seinem Geschlechterkampfdrama so, dass es ihm gelingt, als Auslöser des Skandals sich selbst zum Opfer desselben zu stilisieren. Ab 1910

10 Siehe hierzu insbesondere LENSING 1998. S. 46-47.

11 BONNEFOIT 2012, 2013, 2015, 2016.

12 REINHOLD 2013.

13 NATTER 2002, 2014.

14 WEIDINGER 1996, 2008.

beginnen die Ausstellungen mit den Werken des unkonventionellen Malers rasch zuzunehmen und die ersten Museumsankäufe und Sammlernachfragen stärken Kokoschkas Reputation im Kunstmarkt, was sich in den steigenden Preisen seiner Bilder niederschlägt. Die Liebe zu Alma Mahler, die selber das Verhältnis zu dem jüngeren Künstler gesellschaftlich nicht sanktionieren und weder eine Ehe mit ihm eingehen noch seinem Kinderwunsch entsprechen wollte, veranlasst den im Liebestaumel Trudelnden die Beziehung zu Mahlers Witwe publik zu machen, indem Alma und er selbst in seinem künstlerischen Schaffen omnipräsent werden.

Der Kriegsausbruch und Almas wieder entflammte Liebe zu Walter Gropius ziehen einen Schlussstrich unter die *Amour fou*, und Kokoschkas Kriegsverwundung bestärkt seine Intentionen, möglichst rasch frontuntauglich erklärt zu werden. Sein merkantil geprägtes Verhandlungsgeschick und sein Netzwerk machen ihn vorerst finanziell unabhängig und lassen ihn in Dresden umgeben von neuen Freunden und Geliebten künstlerisch seinen expressionistischen Höhepunkt finden, wären da nicht der Alltag als Professor der Kunstakademie und die zur Hyperinflation sich ausweitende Geldentwertung. Nach dem Erfolg der internationalen Ausstellung auf der Biennale 1922 in Venedig steht für Kokoschka fest, dass er in die devisensichere Schweiz fliehen möchte, um seinen Lebensstandard zu erhalten und seine Unterstützung der Familie fortsetzen zu können.

Zuvor scheitert er jedoch mit seinem Skandalversuch, durch einen Sexfetisch in Alma-Gestalt seinem Markenzeichen als »Oberwildling« und als »toller Kokoschka« gerecht zu werden. Weder das Aussehen der auch in Dresden bekannten Salon-Dame und Gropius- bzw. Werfel-Gattin noch die Streuung der vielfältigsten Anekdoten erzielt die erwünschte Aufmerksamkeits- und Werbewirkung. Erst die Veröffentlichung der mit intimen Details geschmückten Briefe an die Puppenmacherin 1925 sollten der Skandalisierung den gewünschten Erfolg bringen. Die zusammengetragenen, bisher teilweise nicht veröffentlichten Quellen und das Auflösen chronologischer Disharmonien lassen die Person Kokoschkas und die Interpretation seiner Werke in einer Sichtweise erscheinen, die der »wahren« Wirklichkeit näher kommt als der »wahrhaftigen« Kokoschkas, und eröffnen einen neuen Blick auf den von ökonomischen Intentionen geleiteten Künstler.

»Jeder von Kokoschkas Freunden weiß, dass er auch in unwirklicher Schilderung die Geschichte seines Lebens erzählt wie er sie sieht, also zur Vision, ins Phantastische, ins Wunderbare und Unwirkliche gewendet, sodass es seinen Biografen viel Mühe

und Arbeit macht, das akademisch Reale heraus zu schälen und seine Bilder richtig zu datieren. Manche Essayisten haben seine Geschichten als wirklich in ihre Essays und biografischen Darstellungen übernommen. Sie sollten, wenn sie danach streben, was Kokoschka ›objektive Wahrheit akademischer Geschichtserstellung‹ nennt, die Realität seiner Geschichten so sehen wie die Realität oder Nicht-Realität seiner Bilder.«¹⁵

15 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap. 19 Anhang: S. 333.

1. DER KUNSTMARKT

Der Kunstmarkt konstituiert sich in einer marktwirtschaftlichen Wirtschaftsordnung aus dem Zusammentreffen von Anbietern und Nachfragern nach Waren.¹ Der Begriff der Ware soll hier stellvertretend für alle Leistungen und Produkte, ob geistiger oder materieller Natur, verwendet werden. Soll der Austausch der Waren bzw. der Austausch Ware gegen Entlohnung stattfinden, setzt ein Kommunikationsprozess ein, an dessen Ende ein Preis als Wertmaßstab für die Ware steht, zu welchem der Austauschprozess stattfinden kann. Die Marktparteien tauschen hierbei ihre Vorstellungen von der individuellen Wertigkeit der Ware aus, wobei sich bei Massengütern unter preistheoretischen Gesichtspunkten der Marktpreis im Schnittpunkt der jeweiligen Angebots- und Nachfragekurven bildet. Der Kunstmarkt, sieht man einmal von der »Trivial- oder Kaufhauskunst (Hotelbildmalerei)«² ab, weist aufgrund der Inhomogenität der Werke und dem Ausschluss ihrer Substituierbarkeit³ und ihrer Individualität als Unikat oder Original, grundlegende Besonderheiten auf.

Die Produktionskosten von Kunstwerken⁴, d. h. die Kosten für die verarbeiteten Materialien wie Leinwand, Holzschild, Farbe, Tinkturen, Handwerkszeug wie beispielsweise Zeichenstift, Pinsel, Spachtel oder Palettmesser für die Herstellung von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen spielen eine untergeordnete Rolle für die Wertfeststellung. Dies war nicht immer so. Im Quattrocento wurden in Italien die Werke der Künstler nach materialistisch-handwerklichem Umfang bewertet, und die Materialkosten übertrafen »die Entlohnung der künstlerischen Arbeitsleistung, die aus dem eigentlichen Arbeitsaufwand – wie zum Beispiel der Anzahl der Figuren – und der Qualität und Feinheit der Ausführung besteht«⁵. In der Renaissance, bei Tizian oder Dürer, treten neben diese meist separat zu zahlenden Materialkosten auch die verbindliche Einhaltung der vom Auftraggeber geforderten Herstellungszeit und der Status des Künstlers hinzu. Die Verschiebung der Bewertungskriterien zugunsten der künstlerischen Qualität wird im 17. Jahrhundert durch das Einbeziehen des Umfanges der wiedergegebenen Hauptfiguren in den Preisrahmen des Werkes ergänzt. Hiermit deutet sich der im 19. Jahr-

1 Zur Vertiefung und zum Überblick über den derzeitigen Forschungsstand zur Analyse des Kunstmarktes wird auf nachfolgende Literatur verwiesen, die im Wesentlichen als Grundlage in die übersichtsartige Darstellung eingeflossen ist: JEUTHE 2011, BONGARD 1967, BONGARD 1980, BRÖKER 1928, WEIHE 1992, PRAT 1995-1, KLEIN 1993, FREY 1990, DONATH 1919 unter Bezug auf CHRISTOPHERSEN 1995, LUHMANN 2008 und BOURDIEU 1995.

2 BONGARD 1980. S 38.

3 Letzteres gilt in eingeschränkter Form auch für auflagenlimitierte Grafiken oder Auflagenobjekte (limitierten Fotografien oder Abgüsse von Plastiken oder Vervielfältigungen von Skulpturen).

4 Wenn man von Skulpturen und Plastiken aus edlen Materialien oder Edelmetall- bzw. Edelstein-Applikationen an oder auf Gemälden einmal absieht.

5 WEIHE 1992. S. 21. Unter Bezug auf ein Beispiel zur Entlohnung von Botticelli im Jahr 1485 für ein Altarwerk im Auftrag von Giovanni d'Angelono de Bardis. In: Baxandall, Michael: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford 1972. S. 16 f.

hundert insbesondere in Frankreich abzeichnende Übergang an zu einer Tarifierung der Kunstwerke nach Bildformaten (wobei hier von der jeweiligen Technik und dem konkreten Auftrag abstrahiert wird⁶) unabhängig von der vom Künstler zu investierenden Arbeitsleistung.

Mit dem Bruch der akademisch determinierten Malerei im Impressionismus vollzieht sich auch die Loslösung der Künstler von der primären Auftragskunst zu einer Marktkunst, die unabhängig vom sublimen Charakter der Kunst im Tauschprozess vom Produzenten zum Sammler, zum Kunstliebhaber, einer Bewertung nach wie auch immer gearteten Kriterien unterliegt. Die wirtschaftstheoretische Prämisse des Homo oeconomicus, des zweckrationalen Verhaltens der Marktteilnehmer im Preisfindungsprozess kann für den Kunstmarkt a priori nicht unterstellt werden. Gleichwohl wird Kunst auf dem freien Markt »zur Ware und unterliegt – wie andere Güter auch – zwangsläufig den Gesetzen von Angebot und Nachfrage. Demnach hat, zugespitzt formuliert, die l'art-pour l'art-Formel [...] ihre logische Entsprechung in der Geschäft-ist-Geschäft-Devise«⁷. Dennoch unterscheidet sich das Kunstwerk von anderen Wirtschaftsgütern (Massengütern) durch seine Individualität in Verbindung mit Einzigartigkeit (bei Unikaten), die es aufgrund seiner Inhomogenität grundsätzlich nicht substituierbar macht. Hinzu tritt, dass Kunstwerke nicht beliebig vermehrbar sind und somit auch bei noch lebenden Künstlern den Charakter einer Rarität aufweisen. Dennoch lässt sich nicht bestreiten, dass der Kunstmarkt einen Teilbereich des wirtschaftlichen Mechanismus darstellt und somit hinsichtlich seiner Transparenz und Marktorganisation zu beurteilen ist.

Hierbei wird zwischen vollkommenen und unvollkommenen Märkten unterschieden. Vollkommene Märkte zeichnen sich durch einen einheitlichen Preis aus, da alle Marktteilnehmer einen vollständigen Marktüberblick besitzen und ihr Handeln von keinen Präferenzen hinsichtlich sachlicher, räumlicher, persönlicher oder zeitlicher Anforderungen an den Tauschgegenstand bestimmt werden. Auf den Kunstmarkt trifft dies nicht zu, da es sich bei Gemälden aufgrund ihrer Einmaligkeit, mangelnder Vermehrbarkeit und eingeschränkter Substituierbarkeit um ausgesprochen heterogene Gegenstände handelt. Persönliche Vorlieben der Nachfrager an den produzierenden Künstler und dessen Technik und Bildsujet sind ebenso

6 WEIHE 1992, S. 25. »Das Nummern-System mit den drei Grundproportionen ›Figure‹ (100:81 Hochformat), ›Paysage‹ (100:73 Querformat) und ›Marine‹ (100:65 Querformat) bildet ein lineares Maßsystem, wobei eine Verdopplung der Zahl eine Verdopplung der Maßfläche bedeutet.« Unter Bezug auf: Jaquet, Christian: Werte und Preise auf dem Weltmarkt neuzeitlicher Kunst. Winterthur 1962. S. 58 f.

7 JEUTHE 2011, S. 15–16. Unter Bezug auf Bongard, Willi: Kunst und Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation. Oldenburg 1967. S. 221, und Jaquet, Christian: Werte und Preise auf dem Weltkunstmarkt neuzeitlicher Kunst. Winterthur 1962. S. 14 ff.

ausschlagend für eine Kaufentscheidung wie auch räumliche Besonderheiten und kunstästhetische Trends. Die Informationsasymmetrie der Marktteilnehmer aufgrund ihrer subjektiven Präferenzen wird durch einen fehlenden Kodex für den »ideologischen und ästhetischen Wert«⁸ von Kunstwerken verstärkt, was zu variierenden Preisen als Ausdruck unterschiedlicher Produkteigenschaften und Präferenzen führt und somit den Charakter eines vollkommenen Marktes ausschließt.

Die Marktorganisation ist ein weiteres Kriterium für den Preisbildungsprozess. Eine organisierte Marktveranstaltung stellt z. B. eine Auktion dar, bei welcher sich an einem festgelegten Ort zu einer bestimmten Zeit die Marktpartner treffen und für Objekte – im Falle des Kunstmarktes Gemälde – nach festgelegten Regeln den zu zahlenden Preis aushandeln. Hieraus folgt, dass der Handel mit Kunstgegenständen außerhalb von Auktionen auf einem nicht organisierten Markt erfolgt und der Preis individuell durch das Zusammentreffen von Anbietern und Nachfragern ohne Gesetzmäßigkeiten abgestimmt wird.

Als weiterer wesentlicher Bestimmungsfaktor für den Preis ist die Marktform entscheidend, wobei hierunter die Anzahl und die Bedeutung der jeweiligen Marktteilnehmer auf der Angebots- und Nachfrageseite als Maßstab für den Umfang des Wettbewerbs zu verstehen ist. Ohne an dieser Stelle zu tief in die wirtschaftswissenschaftliche Forschung zum Preisfindungsprozess auf dem Kunstmarkt eindringen zu wollen, werden für den Kunsthandel die Marktformen des Polypols und des Oligopols angenommen, unter der Prämisse einer atomistischen Nachfragestruktur, d. h. einer so hohen Anzahl an Nachfragern, dass der Ausfall oder das Verhalten Einzelner ohne Wirkungen auf den Preisbildungsprozess bleiben. Würde es sich beim Kunstmarkt um einen vollkommenen Markt handeln, würden dem Heer der Nachfrager eine große Anzahl Anbieter gegenüberstehen, und auf der Grundlage der vollkommenen Konkurrenz wäre der Marktpreis für alle Marktteilnehmer gleich, als Resultat des Gleichgewichts aus gesamter Nachfrage und gesamtem Angebot. Da dies in der Realität für den Kunstmarkt nicht zutrifft, sofern es sich bei Gemälden um Unikate handelt, die durch ihre Einzigartigkeit grundsätzlich nicht reproduzierbar sind und im Regelfall nicht durch ein anderes Werk des Anbieters oder seiner Konkurrenz zu substituieren sind, könnte jeder Künstler für sein Werk »eine monopolistische Preisdifferenzierung vornehmen, das Werk also für den Preis verkaufen, den der Kunde maximal zu zahlen bereit ist«⁹.

8 JEUTHE 2011. S. 17.

9 Ebenda. S. 18.

Da es aber für den anbietenden Künstler nicht eindeutig erkennbar ist, mit welchem anderen Anbieter oder welcher Anzahl anderer Kunstschaffender er unmittelbar in einem Konkurrenzverhältnis steht und welche individuellen Präferenzen der nachfragende Kunstliebhaber hegt, die ihn veranlassen könnten, zu einem anderen Mitbewerber abzuwandern, ist er gezwungen, den Preis für sein Werk ohne Berücksichtigung von Konkurrenzpreisen selbstständig festzulegen. Er befindet sich in der Marktform der monopolistischen Konkurrenz, d. h. dass sich sein Spielraum für die Preisfestsetzung entsprechend der Zunahme der Intensität der Bindung und der jeweiligen Präferenzen des potentiellen Kunden erhöht. Die Kundenbindung resultiert aus der individuellen Wertigkeit der Mischung von Art und Umfang des Angebotes, der Präferenzskala des Nachfragenden und der Überschaubarkeit des Teilmarktes für deren Teilnehmer¹⁰.

Im Gegensatz hierzu treffen wir auf dem Auktionssektor¹¹ auf die Marktform des Oligopols, bei welchem sich eine überschaubare Anzahl an Anbietern einer unbestimmten Menge an Nachfragern gegenübersteht. Kunstauktionen vereinen somit Teilmärkte mit Anbietern mit einer monopolistischen Preisabsatzfunktion und die Kunstwerke gehen an den jeweiligen Nachfrager mit der höchsten Preiselastizität, d. h. an den Kunstliebhaber mit der Bereitschaft den höchsten Preis zu bezahlen.¹²

Um den knappen Ausblick auf die ökonomische Seite des Kunsthandels abzuschließen, muss auf die Interdependenz von Kunsthandels- und Auktionsmärkten verwiesen werden. Nicht nur, dass die Handelspreise und die Reputation des Künstlers die Limitpreise auf Auktionen mitbestimmen, sondern Auktionsergebnisse strahlen auch auf die Handelspreise des Künstlers oder seines/r Galeristen als Vermittler aus. Aufgrund der Komplexität der Kunstmärkte und ihrer vielfältigen Erscheinungsformen kann die pekuniäre Wertbestimmung von Gemälden, Zeichnungen und Druckgrafik¹³ nicht rein ökonomisch erklärt werden. Bei dem sublimen Charakter der Kunst reicht ein preistheoretisches Modell für die Wertbestimmung

10 »Je höher ein Künstler steht, desto spärlicher muss sein Publikum sein.« Tschudi, Hugo von: Kunst und Volk. Berlin 1899. S. 7. Zitiert nach Drey 1910. S. 120.

11 Der Auktionssektor ist in der nachfolgenden Untersuchung der Marketingstrategien von Kokoschka von nachrangiger Bedeutung.

12 Für die weitere Betrachtung des Preisfindungsprozesses für Kunstwerke wird auf eine eingehende Untersuchung des Auktionsmarktes und insbesondere dessen Manipulationsmöglichkeiten der Preisergebnisse durch Scheinbieter oder bewusste Bieterzurückhaltung durch Absprachen unter den Nachfragern zur Preisdämpfung verzichtet.

13 In den nachfolgenden Ausführungen wird der Autor aufgrund des primären Œuvres von Oskar Kokoschka ausschließlich auf die Wertermittlung und Strategien zur Marktdifferenzierung von Gemälden, Zeichnungen und Druckgrafik Bezug nehmen.

nicht aus. Neben den materiellen Bewertungskriterien treten auch ideelle Werte, deren Bedeutung seit Mitte des 19. Jahrhunderts den Wert der Arbeitsleistung oder der verwendeten Materialien nahezu völlig verdrängen.

Die Erfindung der Farben in Zinntuben¹⁴ Mitte des 19. Jahrhunderts und die bereits auf Keilrahmen gezogenen Leinwände revolutionieren den künstlerischen Arbeitsprozess, und lassen den zeitlichen Arbeitsaufwand pro Fläche permanent sinken und damit auch im Gegenzug den Umfang der Einnahmen des Künstlers pro Arbeitseinheit steigen.¹⁵ Im gleichen Zug gewinnen preisbestimmende Faktoren wie Seltenheit bzw. gesteuerte Dimensionierung des Œuvres, eingesetzte Techniken (Ölfarbe, Tempera etc.), psychologisch oder soziologisch erklärbare schwankende Beliebtheit von Motiven und Sujets und der Bekanntheitsgrad und die mediale Popularität des Künstlers sowie die Rezeption seines Werkes in kulturwissenschaftlichen Veröffentlichungen und Museumsankäufen an Bedeutung und manifestieren den ideellen und ästhetischen Wert, der weder mit dem Tauschwert noch mit dem Produktionswert des Kunstwerks korreliert¹⁶.

Folgt man Pierre Bourdieu, nach dem »Produzent des Wertes des Kunstwerks nicht der Künstler [ist], sondern das Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als Fetisch schafft«¹⁷, so existiert das Kunstwerk als wertmäßiges Objekt erst dann, wenn es vom Rezipienten gesellschaftlich instituiert wird, d. h. als Produktionsgegenstand von kulturellem Wert antizipiert bzw. mit dem Glauben an dessen Werthaltigkeit belegt wird. Hierdurch verlagert sich die Preisbildungskompetenz von der Erzeuger- bzw. Anbieterseite auf die der Nachfrager, auf das kunstsinnige Publikum, die Schar der Kritiker, auf die Kunsthistoriker, Mäzene und Sammler, auf die Beurteilung der Akademien und Kunstjurs, der Galeristen und Kunstauktionatoren und nicht zuletzt der Institutionen staatlicher Kunstpolitik (Museen, Kunstförderung) und künstlerischer Bildungs- und Ausbildungsmaßnahmen. Gelingt es dem Künstler, sich und sein

14 Auf der Weltausstellung von London 1851 werden die von dem amerikanischen Maler John Goffe Rand (1801-1873) am 11. September 1841 als US-Patent No. 2252 (zeitgleich als Patent No. 8863 in England) angemeldeten Zinntuben mit Schraubdeckel von dem Künstlerfarbenhersteller Winsor & Newton erstmals vorgestellt.

15 Als James MacNeill Whistler 1878 im Prozess gegen den Kritiker Ruskin vom Staatsanwalt gefragt wurde, warum er für zwei Tage Arbeit 200 Guineen beanspruche, entgegnete er: »No; I ask it for the knowledge which I have gained in the work of a lifetime (applause).« In: MacLaren Young, Andrew et. al.: *The Paintings of James McNeill Whistler*. New Haven 1980. Bd. 1. S. 68.

16 Nach Draxler, Helmut: *Marktmoral*. In: *Kunstforum International* 104/1989. S. 94-104, »im Preis für ein Kunstwerk drückt sich vielmehr ein unbegrenzter Mehrwert aus.«

17 BOURDIEU 1999. S. 362.

Werk bei den Konsumenten mit seiner künstlerischen Disposition einzuprägen und in seiner Einzigartigkeit zu überzeugen, wird sein Schaffen vom Markt rezipiert.

Die damit zwangsläufig einhergehende Beziehung des Kunstwerkes mit dem Kommunikationsmedium ›Geld‹ steht »paradoxerweise stets im Zeichen eines Tabus«¹⁸. Bei Kunstwerken handelt es sich um Produkte, denen eine Doppelnatur innewohnt: Zum einen sind es individuelle Produkte, die auf Grund ihrer dinglichen Gestalt sachliche, organisatorische und materielle Leistungen vereinen, zum anderen beinhalten Kunstwerke als konstitutive Eigenschaft eine künstlerische Idee, einen ästhetischen Wert, der als »künstlerischer Informationsgehalt des Kunstwerkes«¹⁹ bezeichnet werden kann. Wirtschaftswissenschaftlich stellt dieser ästhetische Informationsgehalt eines Kunstwerkes ein nicht-rivalisierendes Gut dar, d. h. der Produzent kann ohne gesetzliche oder gesellschaftliche Reglementierungen nicht verhindern, dass Konsumenten von diesem Gut partizipieren, ohne sich an dessen Produktionskosten zu beteiligen. Solche gesellschaftlichen Regeln finden sich z. B. im Urheber- und Patentrecht oder in mitgliedschaftsgebundenen Sonderleistungen oder in der Kunstszene durch »den Kult des Originals«²⁰, der Einzigartigkeit des Unikates. Da aber die künstlerische Information nicht exakt erfass- und bewertbar ist, versucht der Kunsthandel den Markt für Originale knapp zu halten und über das Kriterium der künstlerischen Qualität eine Marktaufspaltung zu betreiben, in dem Rezipienten die künstlerische Wertigkeit des Kunstwerkes öffentlichkeitswirksam verbreiten. »Das Kunstwerk ist somit ein Kommunikationsprodukt, denn die codierte Idee muss vermittelt werden, damit aus dem Werk ein Kunstwerk wird.«²¹ Weder Geschicklichkeit noch Genialität des Künstlers etablieren das Werk im Markt, erst dessen Rezeption führt im wirtschaftlichen Sinne zu einem Bedarf des Publikums und daraus folgend zu der Nachfrage.

Entgegen der Apologetik des der künstlerischen Freiheit und Unabhängigkeit verpflich-

18 PRAT 1995, S. 46, unter Bezug auf MÜNNICH 1995, S. 17/18: Nicht nur die offensichtliche Tabuisierung der Kunstökonomik »schafft der Kunst einen analytischen und ideologiekritischen Freiraum. Es sind auch ihr ubiquitäres Auftreten und die außerordentliche Vielfalt ihrer Erscheinungsformen, die eine generalisierende Analyse einfachen Zuschnitts nahezu unmöglich machen. [...] diese künstlerischen Emanationen weisen auch ökonomische Aspekte auf.«

19 MÜNNICH 1995, S. 18.

20 Ebenda S. 20. Sein anschauliches Beispiel hierzu: »Das vielgerühmte Lächeln der Mona Lisa ist nur ein dämliches Grinsen, wenn es von einem Vierfarbenkunstdruck von der Wand des Wohnzimmers im eigenen Haus erstrahlt.«

21 PRAT 1995, S. 51. MÜNNICH 1995, S. 21, ergänzt diese Auffassung durch die Anmerkung, »dass in diesen Fällen die Preise eines Kunstwerks von den ursprünglichen Gestehungskosten, wie sie der Künstler getragen hat, (völlig) unabhängig sind«. In einer Fußnote fügt er hinzu: »Die These, dass künstlerische Qualität messbar sei und sich langfristig in den Preisen der Kunstwerke (bei darstellender Kunst in der Zahl der Aufführungen) niederschlage, vermag ich nicht zu folgen, weil mir kein intersubjektiv auch über die Grenzen der Kunstszene hinaus vermittelbarer Maßstab für künstlerische Qualität bekannt ist, gegen den diese Hypothese getestet werden könnte.«

reten Künstlers, der lediglich auf Prestige, auf Ruhm oder der Verwirklichung sonstiger ideeller Ziel trachtet, beginnen ausgehend mit Ende des 19. Jahrhunderts bildende Künstler über Selbstvermarktung oder über ihre Agenten und Galeristen durch gezielte Vermarktungsstrategien Einfluss auf die Preisentwicklung ihrer Werke zu nehmen. Gerade materielle Kunstwerke eignen sich in begrenztem Umfang zur dauerhaften Kapitalanlage. Wie Grund und Boden sind sie nicht beliebig reproduzierbar, sondern zeichnen sich, wenn keine Änderungen der künstlerischen Trends und des Stils eintreten, als Vermögensanlage mit steigendem Preistrend aus (dies besonders in Jahren mit rasch anwachsender Inflationsneigung). Neben dem spekulativen Moment von Kunstwerken spielen Sammelleidenschaft, Nostalgie und Raritätswert eine bedeutende, sich der ökonomischen Analyse entziehende Rolle – wodurch die von der ökonomischen Tauschtheorie der Märkte gelieferten Preisbildungsmodelle vielfach ad absurdum geführt werden und die Frage aufwerfen, ob sich deren wirtschaftstheoretisch-deduktive Ansätze überhaupt eignen, den Preisbildungsmechanismus des Marktes für bildende Kunst abzubilden.

Willi Bongard²² greift in seinem Aufsatz zur Preisentstehung von Werken zeitgenössischer Kunst von 1980 den spieltheoretischen Ansatz des Holländers Johan Huizinga auf. Nach Huizinga entwickelt der Mensch seine Fähigkeiten vor allem über das Spiel. »Dieser Theorie folgend darf angenommen werden, dass die Herstellung von Kunst auf den allen Menschen mehr oder minder angeborenen Spieltrieb (play-instinct) zurückzuführen ist, d. h. als der Sphäre des Spiels und des Spielens zugehörig anzusehen ist.«²³ Als Essenz des Spieltriebes steht »fun« für Lust, Glück, Freude – eine Begrifflichkeit die sich a priori jedweder Analyse und logischer Interpretation verschließt.²⁴ In Bezug auf eine Anwendung für die Kunstpreisbildung in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts spricht »nicht zuletzt die in weiten Kreisen des Kunsthandels übliche Charakterisierung des Kunst(markt)geschehens als das eines (art-)»games«²⁵, das dem »Pokerspiel« verwandte Züge aufweist.«²⁶ Die agierenden Parteien erleben beim Zustandekommen des Preises ein Erfolgserlebnis, ohne dass dieses durch rational ableitbare

22 BONGARD 1980. S. 41 ff. Er bezieht sich auf den spieltheoretischen Ansatz von Huizinga, J.: *Homo Ludens – A Study of the Play Element in Culture*. Boston 1950. Hier: HUIZINGA 2013.

23 Ebenda. S. 40.

24 BONGARD verwendet den Begriff »Spaß«, wobei er einschränkend vermerkt, dass Spaß kein adäquates Äquivalent für das englische Wort »fun« darstellt; BONGARD 1980. S. 41. Spaß drückt nach Ansicht des Autors nicht hinreichend das motivationale Element aus, welches dem Erfolgserlebnis beim Spielen innewohnt. Durch die Begriffe »Freude« oder »Lust« oder dem des »Glückes« wird man dem Erlebnis- und Befriedigungscharakter eher gerecht.

25 Abgeleitet vom ursprünglichen Titel der Veröffentlichung von Wraight, R.: *Das Geschäft mit der Kunst*. München 1966. BONGARD 1980. S. 41.

26 BONGARD 1980. S. 41.

Kriterien und aufgrund ihrer Gewichtung zustande gekommen ist. Bongard erkennt in dem Mechanismus ein Spielgeschehen, dem Vorgaben und Regeln zugrunde liegen und welches seit der Zeit der Klassischen Moderne im Kunstmarkt die »verschiedenen Stadien der Preisentstehung [...] zu beschreiben«²⁷ vermag.

Im ersten Stadium, zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn bietet der Maler seine Erzeugnisse im Freundes- und Bekanntenkreis an, wobei er teilweise dazu neigt, die Werke aus bloßem Interesse am Werk zu verschenken. Ein Verhalten, das sich im Produktmarketing mit Sampling²⁸ vergleichen lässt.

Im zweiten Schritt beginnt sich der Künstler nach einer gewissen Zeitspanne bei Format, Technik und Qualität seiner Werke an mit ihm vergleichbaren Künstlern zu orientieren und deren Preisvorstellungen für sein Angebot zu übernehmen. Dabei nimmt er bereits eine Produktdifferenzierung vor, in dem er sich durch den innovatorischen Charakter seiner Werke von potentiellen Konkurrenten abzusetzen versucht. Dieser Angebotspreis ist in der Regel auch gleichzeitig der Mindestangebotspreis (Atelierpreis), der Kunstschaffende wähnt sich noch in einer schwachen Verhandlungsposition gegenüber potentiellen Nachfragern²⁹. Eine Preisbildung im strengen Sinne findet hierbei nicht statt.

Auf einer weiteren Stufe der Selbstvermarktung versucht der Künstler seine Preise nach oben anzupassen, in dem er die Preiselastizität seiner Kunden adaptiert, d. h. deren mutmaßliche Bereitschaft gemäß ihrer Einkommens- oder Vermögenssituation Werke des Künstlers zu übernehmen. Dieser Angebotspreis des Künstlers ist ein willkürlicher, da er sich weder an Kostendeckungs- noch Gewinnüberlegungen ausrichtet. Der Künstler versucht nun auch Kontakte zu Vermittlern und Galeristen aufzunehmen, wobei er hierbei bereit sein muss, seine bisher realisierten Preisvorstellungen zurückzunehmen.

Im nächsten Schritt gelingt es dem Künstler, einen Förderer oder eine Galerie zu finden, die bereit sind, seine Werke in eine oder mehrere Gruppenausstellungen zu nehmen, bei denen

27 BONGARD 1980. S. 41. Ohne die Preisentstehung von Kunstwerken in Stufen einzuteilen hat bereits 1910 Paul Drey die Preisfindung als Reputationsprozess des Künstlers und seines Œuvres zutreffend beschrieben. DREY 1910. S. 114-143.

28 Unter »sampling« oder »sampling promotion« wird im Marketing eine Vorgehensweise beschrieben, in welcher der Anbieter aus einer Grundgesamtheit von potentiellen Nachfragern eine möglichst repräsentative Teilgruppe auswählt, denen er seine Produkte kostenlos überlässt, in der Erwartung, dass diese zum einen die Produkte zukünftig nachfragen und zum anderen durch Empfehlungen Dritte zum Kauf der Waren anregen werden.

29 Bereits 1909 warnt Alfred Lichtwark den Künstlernachwuchs: »Es gilt als Ehrensache für den Anfänger, hohe Preise zu fordern. Von den Preisen, die unter dem Druck der Not schließlich genommen werden, schweigt die Geschichte. Die Zahl der Künstler, von denen man weiß, dass sie die Preise, die sie fordern, auch bekommen, ist erstaunlich gering in Deutschland.« LICHTWARK 1917-1. S. 138.

arrivierten Künstlern junge Kollegen zur Seite gestellt werden, um so das Nachfragepotential des »Newcomers« zu testen. Die hereingenommenen Werke werden in der Regel auf Kommissionsbasis, auf eigenen Namen (Galerie) und fremde Rechnung (Künstler), mit einem Kommissionsatz von 33 ⅓ % verrechnet. Bei Einzelausstellungen kauft der Galerist einen Teil der auszustellenden Werke zum halben Galeriepreis (entspricht dem erwarteten Marktpreis) an. Der Künstler wird angehalten, sich an die Spielregeln zu halten und die Selbstvermarktung einzustellen bzw. dem Galeristen einen Provisionsanteil vom Atelierpreis zu gewähren. Solange der Künstler noch nicht seine Wettbewerbsposition im Markt gefunden hat, wird sich der Galerist mit Mindestangebotspreisen gegenüber dem Künstler zurückhalten.

Mit der Zunahme von Ausstellungen (insbesondere sog. Persönlichkeitsausstellungen) oder durch eventuelle Museumsankäufe und der Ausweitung des Bekanntheitsgrades des Künstlers und einer zunehmenden Publizität in der Kunstkritik wird der Galerist im nächsten Stadium bestrebt sein, mit dem Künstler einen Exklusivvertrag mit entsprechender Laufzeit zu schließen³⁰. Über stetige Preiserhöhungen versucht der Galerist, die Qualitätsvorstellungen den Interessenten zu vermitteln, die durch institutionelle Ankäufe von Museen und staatlichen Kultureinrichtungen bestärkt werden.³¹ »Nach dem Motto, »das Museum kanonisiert die Kunst« folgen Sammler oft der erfolgreichen Strategie, den Museen einige Werke als Leihgabe zu überlassen, um eine starke Aufwertung der gesamten Sammlung zu erreichen.«³²

Im letzten Stadium erreicht die Reputation des Künstlers ihren Höhepunkt. Seine Werke werden von internationalen Sammlern und Museen nachgefragt und ein wachsender Anteil seines Œuvres in Einzelausstellungen international präsentiert. Abgerundet wird seine Karriereentwicklung durch nationale und internationale Veröffentlichungen über seine Persönlichkeit und sein Werk.³³

Der Ausgang dieses »Preisbildungs-Spiels« ist so ungewiss wie der eines Pokerspiels und

30 »Die Vermittlung zwischen Künstler und Volk liegt ganz in den Händen von vier Institutionen unwirklichen Wesens, der Ausstellung, des Kunsthandels, der literarischen Kritik und des Museums.« (Nach einer Tischrede Alfred Lichtwarks in einer Künstlergesellschaft 1909). LICHTWARK 1917-1. S. 133.

31 Es ist die Eskomptierung »inverser Nachfragereaktionen auf den Preis, d. h. größerer Nachfrageneigung bei steigenden Preisen, die Galeristen selbst dann zu höheren Preisen veranlasst, wenn sich zu niedrigen Preisen keine oder nur geringe Nachfrage einstellt.« BONGARD 1995. S. 44.

32 PRAT 1995. S. 54. Unter Bezug auf Bonus, H., Ronte, D.: Die Wa(h)re Kunst. Markt, Kultur und Illusion. Erlangen, Bonn, Wien 1991. S. 81.

33 KLEIN 1993. S. 127. Klein setzt sich in seiner Dissertation zum Kunstmarkt kritisch mit den von Leslie P. Singer ermittelten acht Stufen einer Künstlerkarriere auseinander, wobei nach der Studie lediglich die ersten sechs Schritte, die im Wesentlichen den ersten fünf Stufen von Bongard entsprechen, für den Aufbau der Künstlerkarriere evident sind.

hängt von weit mehr als von den aufgezeigten Voraussetzungen ab. Auch kann nicht aus dem Fehlen klassischer wirtschaftstheoretischer Marktmechanismen geschlossen werden, dass die Preisbildung auf dem Kunstmarkt dem Zufall oder gar wahrscheinlichkeitstheoretischen Gesetzmäßigkeiten unterliegt. Die Nachfrageseite wird von der Unsicherheit der Qualitätseinschätzung determiniert, wohingegen der anbietende Künstler als variablen Faktor nicht sein Einkommen, sondern vorrangig seine Reputation zu maximieren trachtet, woraus sich für die Reputation des Künstlers nachfolgende Funktion:³⁴ ableiten lässt:

$$Rk = f(G, M, A(M), A(S), Pf, D, Kp, Tg, Te, p)$$

mit:

- Rk = Reputation des Künstlers
- G = Galerie
- M = Museumsausstellungen
- $A(M)$ = Ankauf eines Museums
- $A(S)$ = Ankauf bekannter Sammler
- Pf = Performance (Technik, Stil)
- D = Dokumentation, Publizistik
- Kp = Kunstpreise (Auszeichnungen)
- Tg = Zeit seit der ersten Gruppenausstellung
- Te = Zeit seit der ersten Einzelausstellung
- p = Preise seiner Werke

»Wenn nun der Preis positiv mit der Reputation korreliert und der Künstler seinen Ruhm maximieren will, muss er notwendigerweise versuchen, die Preise seiner Bilder in die Höhe zu treiben.«³⁵

Unterstellen wir des Weiteren, dass es sich bei dem Galeristen des Künstlers, wie bei vielen expressionistischen Künstlern des beginnenden 20. Jahrhunderts üblich, um einen sogenannten Kunstförderer-Galeristen handelt, so wird dieser unter der für die Erhaltung seines Unternehmens notwendigen Restriktion der Gewinnoptimierung den Schwerpunkt auf die

34 KLEIN 1993. S. 128. Die Funktion für die Reputation des Künstlers nach Klein wurde dem Stufenmodell von BONGARD 1980 angepasst.

35 Ebenda. S. 128.

Vermittlung einer möglichst hohen ästhetischen Qualität seiner Präsentation ausrichten, die durch Publikationen und Veröffentlichung von Biografien der auszustellenden Künstler und deren Werke unterstützt wird. Woraus sich nachfolgende Reputationsfunktion für die Kunstförderer-Galerie³⁶ ableitet:

$$Rg = f(Kz, Xk, Qk, Xv, Qn, p, B)$$

mit:

Rg = Reputation der Galerie

Kz = Konzept

Xk = Anzahl der Künstler

Qk = Qualität der Künstler

Xv = Anzahl der Käufer

Qn = Qualität der Nachfrage (Käufer, Sammler)

p = Preise

B = Bibliografien und Publikationen

»Indem die Preise Variable der Reputationsfunktion sind, ergibt sich auch für Kunstförderer-Galerien ein Interesse an steigenden Preisen«³⁷, begrenzt durch die variierende Qualität der Nachfrage. Als Nebenbedingung für den Fortbestand der Galerie müssen die Kosten einschließlich des Unternehmereinkommens (Gewinnmaximierung) langfristig gedeckt werden, was das Interesse des Galeristen an steigenden Preisen beflügelt. Unter Berücksichtigung dieser Motivlage kann für Ateliervverkäufe auch die Reputationsfunktion des Künstlers um die Nebenbedingung der Sicherung seines Lebensunterhaltes ergänzt werden.

Für das Angebot der Kunstförderer-Galerie wie für den Ateliervverkauf lässt sich somit eine Lagrange-Funktion, eine Zielfunktion, erstellen:

$$Lg = 0 = \text{Reputationsmaximierung } ./ \text{ Gewinnoptimierung}$$

bzw. $Lk = 0 = \text{Reputationsmaximierung } ./ \text{ Sicherung des Lebensunterhaltes,}$

hieraus folgt: $Lk = 0 = Lg$ (Zielfunktion Künstler = Zielfunktion Galerist)

wodurch deutlich wird, dass sich die Interessen von Galerie und Künstler decken. Beide möch-

³⁶ In Anlehnung an KLEIN 1993. S. 146.

³⁷ KLEIN 1993. S. 146.

ten ihr Ansehen optimieren und gleichzeitig ihren Geschäftsbetrieb bzw. ihren Lebensunterhalt gewährleisten. Beider Zielfunktionen werden von der Variable »Preise« determiniert, und ihr Ansehen, ihre Bedeutung und damit ihre gesellschaftliche Relevanz ist für beide dann am höchsten, wenn die Summe aus Reputations- und Gewinnstreben (bzw. Gewährleistung des Lebensunterhaltes) sich entsprechen. Somit widerspricht es – zumindest ökonomisch – nicht dem Bild des modernen Künstlers, wenn er die Bildinhalte seiner Werke und deren ästhetische Aufbereitung unter Anerkennungsmotiven und damit Broterwerbs-Gesichtspunkten zu optimieren und somit der Nachfrage anzupassen versucht.

Dass diese theoretischen Markt- und Preisbildungsmodelle nicht bewusst von den jeweiligen Künstlern antizipiert werden, steht außer Frage, wie stark sie jedoch indirekt in die tatsächlichen Verhaltensweisen und Handlungen der Künstler einfließen, zeigt eine Studie zu der »Ökonomie des Bildermarktes«³⁸ von Andrea Talkenberg, deren primäre Zielsetzung zwar eine informationsökonomische Analyse des Kunstmarktes ist, sie liefert aber gleichzeitig eine dem ökonomischen Handeln implizite Definition des Qualitätsanspruchs. Dabei geht sie nach Erich Schneider³⁹ davon aus, dass drei Faktoren für die Konsumententscheidungen von Nachfragern relevant sind – die Erwerbsentscheidungen für Gemälde sind hierunter zu rechnen, wenngleich es sich hierbei um Güter handelt, deren Nutzung keinem Verzehr unterliegen:

- »1.) die Bedarfsstruktur, d. h. die psychische Einstellung gegenüber den Gütern;
- 2.) die Höhe der veranschlagten Konsumsumme;
- 3.) die erwarteten Güterpreise.«⁴⁰

Preise und das veranschlagte Ausgabevolumen sind objektiv zu ermittelnde Werte. Für die Bedarfsstruktur, d. h. für die Einstellung und Wertschätzung des Nutzens der einzelnen Güter für die Befriedigung der individuellen Bedürfnisse sind ökonomische Kriterien nur unzureichend geeignet. Dies gilt besonders für Kunstwerke, für die kein objektiver und einheitlicher Qualitätsmaßstab existiert. Es bietet sich daher an, die Qualitätsbetrachtung von dem Objekt »Kunstwerk« auf das Subjekt »Nachfrager« zu verlagern und die Qualitätseinschätzung an dem Gebrauchsnutzen des Kunstwerkes für den Kaufinteressenten fest zu machen.

38 TALKENBERG 1992.

39 SCHNEIDER, E. 1969. S. 8.

40 TALKENBERG 1992. S. 26.

Nach Carl Menger⁴¹ bedarf es vier Voraussetzungen, damit aus einem Ding ein Gut wird, welches geeignet ist, das Bedürfnis eines Menschen zu befriedigen. Entfällt nur eine der nachfolgenden Bedingungen, verfügt ein Ding nicht über die Qualität ein Gut zu sein.

»Damit ein Ding ein Gut werde, oder mit anderen Worten, damit es die Güterqualität erlange, ist demnach das Zusammentreffen folgender vier Voraussetzungen erforderlich:

1. Ein menschliches Bedürfnis.
2. Solche Eigenschaften des Dinges, welches es tauglich machen, in ursächlichen Zusammenhang mit der Befriedigung dieses Bedürfnisses gesetzt zu werden.
3. Die Erkenntnis dieses Kausalzusammenhangs seitens der Menschen.
4. Die Verfügung über dies Ding, und zwar so, dass es zur Befriedigung jenes Bedürfnisses tatsächlich herangezogen werden kann.

Nur wo diese Voraussetzungen zusammentreffen, kann ein Ding zum Gut werden, wo immer auch nur eine derselben mangelt, kann kein Ding die Güterqualität erlangen.«⁴²

Durch die Transformation der Qualitätsanforderung vom Gegenstand »Kunstwerk« in das Anforderungsprofil des Kunstkäufers ist es möglich, den ökonomisch nicht objektivierbaren kunsthistorischen Qualitätsbegriff durch den subjektiven Wert eines Tauschgutes zu ersetzen. »Der subjektive Wert bezeichnet, welchen Wohlfahrtszweck ein Gut für ein Subjekt besitzt, und ist somit eine Determinante der Bedarfsstruktur.«⁴³ Die Bedarfsstruktur ist individuell verschieden und wird vor allem von soziologischen und psychologischen Komponenten beeinflusst.

41 Carl Menger (1840-1921) gilt als Gründer der Österreichischen Schule der Nationalökonomie und Begründer der Lehre vom Grenznutzen und der subjektiven Nutzenbewertung in der Preistheorie. Seine Habilitationsschrift *Grundsätze der Volkswirtschaftslehre* erschien 1871 in Wien. Er und sein Bruder Anton verkehrten in den 80er und 90er Jahren »beinahe täglich in einem Caféhaus gegenüber der Universität« und Carl Menger traf sich dort mit Geschäftsleuten, Journalisten und seinen Schülern und Studenten. Zu seinen Schülern gehörten u. a. Böhm-Bawerk und der Bankdirektor Dr. Hermann Schwarzwald, der verheiratet war mit Eugenia Schwarzwald, der Pädagogin, Sozialreformerin und Leiterin des Mädchenrealgymnasiums *Schwarzwaldschule*, an der auch Kokoschka, Loos, Schönberg und Wellesz unterrichteten.

42 MENER 1968. S. 3. (Orthografisch angepasst) Hierzu Mengers Anmerkung: »Aus dem Obigen ist ersichtlich, dass die Güterqualität nichts den Gütern Anhaftendes, das sie (Güterqualität, sic.) keine Eigenschaft derselben ist, sondern sich uns lediglich als eine Beziehung darstellt, in welcher sich gewisse Dinge zu den Menschen befinden, eine Beziehung, mit deren Verschwinden dieselben selbstverständlich aufhören, Güter zu sein.«

43 TALKENBERG 1992. S. 27.

Auf das Gut »Kunstwerk« bezogen ist daher zu prüfen, inwieweit der Grad der Heterogenität des Gemäldes für die Bedeutung der subjektiven Qualität ausschlaggebend ist. Empfindet der Nachfrager die Qualität zweier Gemälde als gleich, so wird ihn auch der Erwerb eines dieser Werke in gleichem Umfang befriedigen. Im Umkehrschluss bedeutet dies: Je größer die individuell empfundenen Differenzen sind, desto geringer werden die Möglichkeiten der Substitution und umso bedeutender wird das Bedürfnis des Menschen, sich mit Bildern zu umgeben, Bilder zu erwerben. Die das Bedürfnis determinierenden Motive, d. h. die zur Bedarfsbefriedigung führenden Handlungen lassen sich in Bezug auf den Bilderkauf nach

- Prestigemotiv
- Motiv der ästhetischen Bedürfnisbefriedigung und
- Investitionsmotiv

unterscheiden.

Nach dem Investitionsmotiv, welches rein ökonomischer Natur ist, will der Käufer eines Kunstwerkes sein Geld möglichst sicher investieren (Wertaufbewahrungsfunktion) und gleichzeitig eine möglichst hohe Kapitalverzinsung im Verhältnis zu anderen Geldanlageformen erzielen.

Das Motiv zur ästhetischen Bedürfnisbefriedigung entspringt dem Wunsch, die Umgebung des Menschen und sich selbst zu dekorieren oder zu schmücken. Wobei das individuelle Empfinden des Kunstgenusses oftmals nicht unbeeinflusst ist von der jeweiligen sozialen Umwelt des Menschen, da sich »die ästhetischen Beurteilungen nicht nur auf individueller, sondern auch auf gesellschaftlicher Ebene vollziehen und somit der Geschmack innerhalb bestimmter gesellschaftlicher Normen und Gewohnheiten gebildet wird«⁴⁴.

Das Prestigemotiv setzt wiederum ein Sozialgefüge und eine gesellschaftliche Ordnung voraus. Es verdankt seine Ausprägung dem individuellen Differenzierungs- und Sicherheitsbedürfnis, welches Menschen in einer Umwelt entwickeln, sobald sie kleingruppenhaften und familienzentrierten Formen des Zusammenlebens entwachsen sind. Ausdruck dieser Positionierung des Einzelnen in der sozialen Hierarchie, die durch Streben nach materiellem Erfolg und nach sozialer Anerkennung geprägt wird, ist das Sozialprestige. Um dies augenfällig werden zu lassen, müssen werthaltige Signale ausgesandt werden, die das Individuum als Mitglied einer höheren Schicht, einer privilegierten Klasse ausweisen und sich gegenüber Gesellschaftsschichten mit niedrigerem Status abzusetzen vermögen. Diese Signale, Symbole des jeweiligen

44 TALKENBERG 1992. S. 41.

sozialen Status, dürfen anderen Menschen nicht einfach zugänglich sein. Was eignet sich besser als ein einzigartiges Kunstwerk, mit welchem sich der Eigentümer durch dessen Präsentation von allen anderen Menschen zu differenzieren und zudem einen ästhetischen Genuss zu erlangen vermag?⁴⁵

Voraussetzung für die Symbolfunktion des Werkes sind gesellschaftliche Standards und Normen, die einer Sprache gleich von Angehörigen einzelner Schichten während des Erziehungsprozesses internalisiert werden und die sie als Mitglieder der jeweiligen Schicht ausweisen. Nach Adolf S. Tomars sind solche Symbole besonders geeignet, die zweckfrei, d. h. ohne praktische Verwendungsmöglichkeit, selten und damit in der Regel teuer sind: »Um den Modenormen zu genügen [...] sind Kunstwerke als Sammelobjekte ganz besonders geeignet, weil sie nicht funktional sind, oft einen Seltenheitswert besitzen und kostspielig sind, wobei als zusätzlicher Nutzen ihr kultureller Wert und das Prestige, das der Beschäftigung mit Kulturgütern innewohnt hinzukommt.«⁴⁶

Wenn, wie nachgewiesen, ästhetische Bedürfnisbefriedigung und das Prestigemotiv als Triebfedern für die Nachfrage nach Gemälden fungieren und neben dem sozialen Prestige die Leidenschaft einzigartige bzw. seltene Güter zu sammeln, den Menschen in sozialen Ordnungen eigen ist, so wird die Qualität der Kunstwerke über den Preis, als Ausdruck diese Güter besitzen zu wollen, in der Reputationsfunktion des Künstlers bzw. des ihn vertretenden Galeristen zum Ausdruck gebracht. Das Werk eines Künstlers entspringt seiner Intention, dem Rezipienten mit dem ihm jeweils adäquat erscheinenden Mittel die sichtbare und unsichtbare Umwelt zu veranschaulichen, ihn reale, religiöse, mythologische oder visionäre Geschichten entdecken zu lassen oder einfach nur mit ihm und über ihn zu kommunizieren. Je höher die Anerkennung des Künstlers ist, desto höher ist die Bereitschaft des Betrachters, sich in einen solchen Kommunikationsprozess einbinden zu lassen, und es erwächst der Wunsch, soweit es seine Einkommens- oder Vermögenssituation erlaubt, an der Einzigartigkeit des Kunstwerkes exklusiv zu partizipieren, indem der Rezipient es für sich erwirbt⁴⁷.

45 TOMARS 1979. S. 194-195. Tomars grenzt unter Bezug auf die von R. M. Mac Iver erarbeitete Unterscheidung von »korporativen« und »kompetitiven« Klassensystemen das Signalverhalten statusgleicher Gruppenmitglieder ab. Für die hier anstehende Analyse ist lediglich das Schichtenbewusstsein in kompetitiven Klassensystemen relevant. »Ein kompetitives Schichtenbewusstsein manifestiert sich in dem Versuch von Individuen, mit dem Status anderer zu wetteifern oder ihn sogar zu übertreffen, wobei sich statusgleiche Gruppenmitglieder als Rivalen betrachten.« Voraussetzung ist eine vertikale Mobilität, eine bipolare Durchlässigkeit der Schichtengrenzen.

46 Ebenda. S. 205.

47 Um den Rahmen der Darstellung der wirtschaftstheoretischen und soziologischen Voraussetzungen nicht zu sprengen, wird an dieser Stelle von der Erörterung des öffentlichen Erwerbs von Kunstwerken zu Ausstellungszwecken

Auf der Anbieterseite ist der Künstler seinerseits gefordert, sich und sein Werk aus der Vielfalt der unterschiedlichen Genres, Stile und Moden, aus den zugewiesenen oder nachträglich kunstgeschichtlich adaptierten Ismen und zeitgenössischen Kunstströmungen heraussondern und lauthals die eigenen Genialität zu verkünden. Gerade im auslaufenden 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts bilden sich in den europäischen Metropolen Kunstmärkte aus, die sich von der Diktatur der Akademiekunst und der Juroren der Kunstsalons frei zu machen suchen. Die Künstler wollen nicht länger mehr von dem Primat der Auftragskunst beherrscht werden und bieten im Wettbewerb des individuellen Ausdrucks ihre Werke an.

Mit den Impressionisten entsteht 1863 in Paris der *Salon des Refusés*, der Salon der Zurückgewiesenen, als Parallelveranstaltung der von der Jury des offiziellen *Salons de Paris* abgelehnten Künstler und ihrer Werke. Gleichzeitig etablieren sich in Frankreich Galeristen, die bereit sind, sowohl als Händler als auch als Förderer und Promoter die neue Künstlergeneration auszustellen. Neben den europäischen Kunstzentren Paris und London entstehen in Deutschland vernehmlich in Berlin, München, Dresden, Darmstadt, Düsseldorf und in anderen Städten Zentren der jungen Avantgarde der Jahrhundertwende. Die daraus erwachsende Konkurrenzsituation der jungen Kunstschaffenden untereinander als auch gegenüber den etablierten Künstlern fordert neue Formen der Präsentation und eine verstärkte Öffentlichkeitsarbeit durch Nutzung der zeitgenössischen Medien und der Kunstkritik; dabei handelt es sich um Maßnahmen, die sich durchaus als Marketinginstrumente und Werbestrategien bezeichnen lassen. »Wird das Kunstwerk zur Ware, so wird der Künstler zum Produzenten, die Sammler und die Museen zu Konsumenten und der Kunsthändler zum Vermittler.«⁴⁸ Der Künstler wird zum Marketingexperten in eigener Sache!⁴⁹

Im Gegensatz zu anderen europäischen Großstädten wie Paris, London, Berlin, München, existiert um die Jahrhundertwende in Wien kein strukturierter Kunstmarkt. Gutsituierte Kreise und ambitionierte Kunstsammler bestimmen neben dem Adel und öffentlichen Kunstsammlungen die Nachfrageseite des Kunsthandels. Die Gunst der Empfehlung bestimmt die

durch Museen und der damit verbundenen grundsätzlichen uneingeschränkten gesellschaftlichen Zugänglichkeit und Nutzung abgesehen.

48 JEUTHE 2011. S. 16.

49 Erkennbar ist »die Unterscheidung in natürliche Anlagen und die daraus resultierenden Ansprüche auf der einen Seite und solche Bedürfnisse auf der anderen Seite, die in der Warengesellschaft künstlich und von außen implementiert werden, um Abhängigkeiten, die Gier nach immer neuen Produkten, zu schaffen. Die Ware ist in dieser Sicht eine Droge, schlimmer als das Opium der Religion.« DRAXLER 1989. S. 101. Mit dieser in Abwandlung Andy Warhol zugeschriebene Äußerung soll nicht auf die marxistische Anthropologie verwiesen werden.

Bedeutung des Künstlers und seiner Werke. Der einzelne Kunstschaffende muss sich aus der Vielzahl der bildenden Künstler abheben, auf sich und sein Werk aufmerksam machen und durch Mund-zu-Mund-Propaganda seinen Kreis von Mäzenen und Sammlern stetig erweitern. Die wenigen Galerien konzentrieren sich auf die Präsentationen und die Auktionen von Sammlungen und den Verkauf von klassischen Meisterwerken – so auch zum Beispiel die 1861 gegründete Galerie Miethke, die im ehemaligen Palais Nákó in der Dorotheergasse 11 residiert. »Als Altmeisterhändler genoss Hugo Ottmar Miethke einen exzellenten Ruf.«⁵⁰ Erst mit der Übergabe der Galerie an Paul Bacher und Wiens Impresario Carl Moll öffnet sich das Angebot der zeitgenössischen und der avantgardistischen Kunst.⁵¹

Die gepflegte Form des sogenannten Empfehlungs-Marketings macht es jungen Künstlern schwer, in bestehende Kunsthandelsbeziehungen einzubrechen. Es bietet sich eine Möglichkeit für die Kunstelven der Kunstgewerbeschule, durch die Mitarbeit in den Wiener Werkstätten Bekanntheit zu erlangen. Eine weitere Chance Interessenten zu gewinnen eröffnet sich durch die Empfehlungen ihrer Lehrer. In beiden Fällen ist jedoch nicht gewährleistet, dass Qualität und Kreativität ihrer Arbeiten gebührende Anerkennung beim Publikum finden. Eine zwar höchst effektive aber auch gleichzeitig höchst risikoreiche Art rasch Öffentlichkeit zu generieren bietet der Skandal, die öffentliche Empörung über die Verletzung tradierter Normen und Anschauungen.

50 NATTER 2003. S. 36.

51 Paul Bacher ist ein Freund von Gustav Klimt, sein Fecht- und Segelpartner und verwandtschaftlich verbunden über Klimts jüngeren Bruder Ernst, der mit Helene Flöge verheiratet ist. Helenes Bruder ist wiederum mit der Schwester von Paul Bachers Frau verheiratet.

2. THEORETISCHE EINFÜHRUNG »SKANDAL«

In den letzten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts wird der komplexen kommunikativen Struktur des Skandals ein interdisziplinäres Interesse zuteil. So stammen die gebräuchlichsten Definitionen der Erscheinung des Skandals aus einer Vielzahl von sozial- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Umgangssprachlich versteht man unter einem Skandal »ein irgendwie sozial signifikantes Ereignis, das ein (öffentliches) Ärgernis darstellt« und zusätzlich dazu »eine öffentliche Reaktion auf dieses Ereignis, die Anstoß nimmt und Aufsehen erregt.«¹

Karl Otto Hondrich versteht unter Skandalen:

- »moralische Verfehlungen von hochgestellten Personen und Institutionen
- verbunden mit der Enthüllung dieser Verfehlungen
- und mit weithin geteilter Empörung.
- Man könnte hinzufügen: gefolgt von einer Moral aus der Geschichte.«²

Diese vier Aspekte ergänzt Michael Neu³ um fünf weitere Definitionsbausteine und öffnet damit den Skandalbegriff für eine kunst- und kulturwissenschaftliche Anwendung.

Skandale

- beruhen immer auf menschlichen Phänomenen und
- sind immer in der Abgrenzung zueinander zu analysieren,
- bedürfen der Veröffentlichung eines Ärgernisses,
- über Massenmedien, die den Skandal für das Publikum konstruieren,
- beinhalten neue Vorgänge außerhalb der Normalität und
- sind immer kontextuell, d. h. im zeitlich-kulturellen Kontext zu betrachten,
- sind in absolute und relative zu differenzieren, je nachdem, ob die Normverletzung die Gesellschaft als Ganzes oder lediglich Teilöffentlichkeiten tangiert;
- durchlaufen verschiedene Phasen, sind zeitlich begrenzt und
- dienen zur Herstellung des sozialen Gefüges, da sie Grenzüberschreitungen sichtbar werden lassen.⁴

1 HALLER 2013. S. 42. Zitiert nach Käsler, Dirk, Albers, Hans Peter: Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik. Opladen 1991.

2 HONDRICH 1989. S.576. Gerade der vierte Aspekt Hondrichs ist mit Vorsicht zu betrachten, da aufgrund der Komplexität von Skandalisierungen oftmals in der Realität als Konsequenz der öffentlichen Erregung keine Skandalallösung z. B. in Form von Werteanpassungen stattfindet.

3 HALLER 2013. S. 48-49. Nach NEU 2004. S. 3-23.

4 Ebenda. S.48-49 Nach NEU 2004. S 8-10.

Wenngleich die ausgewählten Definitionen für den Skandal teilweise erheblich differieren hinsichtlich Art der Normverletzungen, Grad der Öffentlichkeit und der Prominenz und des Status des Skandalisierten, so weisen sie doch alle im Skandalprozess agierenden Gruppen von Akteuren eine analoge Struktur auf. Die sogenannte Skandaltriade⁵ (s. Abb. 1) bildet die in gegenseitigen Kommunikationsbeziehungen stehenden Akteurguppen in einer Dreieckskonstellation ab, in welcher sich der Skandalisierte mit dem Skandalproduzenten und dem Skandalpublikum im Austausch befinden. Der Skandalisierte ist derjenige, der der Öffentlichkeit als Verursacher, als Regelbrecher präsentiert wird, unabhängig davon, ob er der ursprüngliche Schuldige ist. Der Skandalproduzent oder Skandalierer erzeugt die öffentliche Empörung, indem er die Verfehlung öffentlich denunziert. »Im Skandalpublikum sind sämtliche anderen Akteure inkludiert, die den Skandalverlauf verfolgen.«⁶

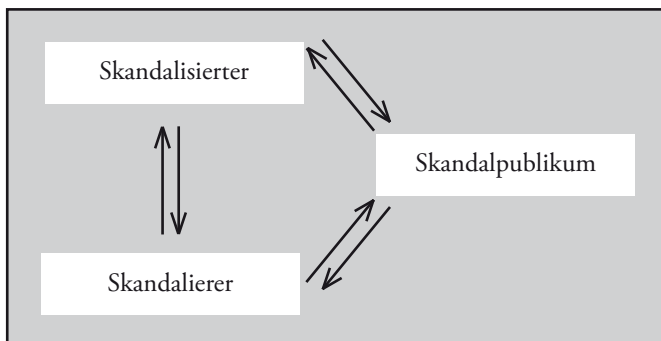


Abbildung 1: Skandaltriade nach Neckels: Skandalisierter, Skandalierer und Skandalpublikum im gegenseitigen Beziehungsgeflecht.

Die Interdependenz der Reaktion der Akteure, jede Gruppe agiert und reagiert auf die andere, weist auf die dem Skandal innewohnenden Dynamik und Komplexität hin. Woraus auch, bei allen definitorischen Fortschritten der Forschung, die Kernproblematik des Skandals resultiert – dass sich der Verlauf lediglich eingeschränkt prognostizieren lässt. Letzteres stellt im Hinblick auf die Selbstinszenierungen und Selbst-Skandalisierungen von Künstlern ein erhöhtes Risikopotential bei der Steigerung des Aufmerksamkeitswertes und eines möglichen ökonomischen Nutzens dar.

5 Nach NECKEL 1989. S. 55-80.

6 HALLER 2013. S. 51.

So ist der Skandal als zweidimensionales Konstrukt zu betrachten. »Auf der ersten Ebene lässt sich dabei der Sachverhalt verorten, auf den Bezug genommen wird. Die zweite Ebene ist der Vorgang der Skandalisierung selbst, der als komplexes Kommunikationsverfahren begriffen werden muss.«⁷ Die inhaltliche Ebene ist die Grundlage für einen Skandal, sie basiert auf Normverstößen, die von Individuen persönlich zu verantworten sind und die die Werte einer Gesellschaft in Frage stellen, die in einem zeitlichen und kulturellen Kontext verankert sind. Damit differieren skandalöse Themen in Abhängigkeit von religiöser Ausprägung und historischer Einbettung der jeweiligen Gesellschaft.⁸

Erst auf der zweiten Ebene generiert sich die vermeintliche Verfehlung, indem sie öffentlich gemacht und vom Publikum mit Entrüstung und Empörung, meist initiiert und provoziert durch die Massenmedien,⁹ wahrgenommen wird. Erst der Grad der Entrüstung und Empörung macht einen vermeintlichen Normverstoß zum Skandal, der damit die moralische Sensibilität einer Gesellschaft reproduziert. »Die entscheidende Funktion von Skandalen liegt darin, Grenzbeziehungen zwischen den Lebenssphären zu verdeutlichen und weiter voranzutreiben. Die Produktion von Moral besteht heute weitgehend darin, das Bewusstsein für Grenzen zu schärfen.«¹⁰

Somit hängt die intendierte Wirkung des Skandals unmittelbar vom Grad der Empörung ab, der wiederum vom Ausmaß der Veröffentlichungswahrscheinlichkeit bestimmt wird. Die Wirkung erhöht sich, wenn im Vorfeld der Öffentlichmachung ähnliche Ereignisse den Unmut des Skandalpublikums auslösten. Es hängt entscheidend von der Kunst der Provokation, d. h. von »den Kommunikationsstrategien der Skandalakteure im Verlauf der Enthüllung ab«¹¹ ob es gelingt, gesellschaftliche Konfliktpotentiale virulent werden zu lassen.

Seit der frühen Moderne sind Skandale zu einem festen Bestandteil des Kunstbetriebes geworden. »Mit dem schnell fortschreitenden Prozess der Autonomisierung der Kunst und der Individualisierung der Künstlerrolle in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts wächst progressiv auch die Distanz zwischen Künstler und Publikum.«¹² Bereits mit Beginn des Expressionismus

7 BULKOW 2011. S. 12. Unter Verweis auf Pundt, Christian: Medien und Diskurs. Zur Skandalisierung von Privatheit in der Geschichte des Fernsehens. Transcript Bielefeld 2008. S. 211.

8 Die Wertesysteme im christlichen und islamischen Kulturen weichen voneinander ab und auch die Gesellschaft eines Kulturkreises durchläuft in ihrer Geschichte einen Wertewandel, der dazu führt, dass etwas, das in der Vergangenheit zu einem Bruch der Handlungsorientierungen führte, in der Gegenwart nicht unbedingt einen Skandal auslösen muss.

9 HONDRICH 2000. S. 61. »Der Enthüllungsmarkt der Massenpresse ist zugleich auch ein Empörungsmarkt. Denn mit Enthüllungen werden natürlich Entrüstungsangebote gemacht.«

10 Ebenda. S. 60.

11 BULKOW 2011. S. 16.

12 LARCATI 2007. S. 110.

und ganz ausgeprägt im Futurismus und Dadaismus wird die Provokation, »die Ohrfeige für den bürgerlichen Geschmack«,¹³ das skandalträchtige Kunstereignis zum Instrument kollektiver und individueller künstlerischer Propaganda. Bedingt durch medizinische und psychologische Forschung beginnt die Tabuisierung des sexuellen Lebens sich langsam aufzuweichen, die Darstellung des nackten Körpers¹⁴ wird von der Übertünchung durch die Einbindung in Allegorien und religiöse Emblematik befreit. Mit dem Skandal um die sogenannten Fakultätsbilder wird Gustav Klimt zum Wegbereiter seiner expressionistischen Eleven – Oskar Kokoschka, Egon Schiele oder Richard Gerstl.

25 Jahre bevor Klimt den allegorischen Rahmen sprengt durch die »Dominanz der drei hocherotischen Furien (mit langem, fließendem Haar sowie unverhülltem Schambereich) im Vordergrund«¹⁵ in der Darstellung der *Jurisprudenz* (1903, Abb. 2), präsentiert Hans Makart im Wiener Künstlerhaus sein Monumentalwerk *Einzug Karls IV. in Antwerpen* (1878, Abb. 3), mit viel weiblicher Staffage, meist halbnackt und sich lustvoll räkelnd, was zu Besucherstürmen Anlass gibt und die literarische Kritik Entrüstung heucheln lässt. Ludwig Hevesi charakterisiert das schamhafte Lüften des Vorhanges in Makarts Kunst in seinem Artikel *Hans Makart und die Sezession* vom 14. Juni 1900 treffend: »[...] seine Menschen wie Arabesken, die lachen und umarmen können und sich in verliebten Anspielungen auf die schönsten Wienerinnen und ihre abenteuerlichsten Abenteuer bewegen. Und wie er alle Formen und Farben in einander verkleidete, kostümierte er auch die Nacktheit als eine andere Art von Blöße, die den Korrekten die Augen empörte und den akademischen Akt zum Narren hielt. Makartsche Nacktheit – die Papiernen verschrien sie als unsittlich, die Ledernen als unwahr, aber sie war beides nicht, sie war eben das ungewöhnlichste Kostüm, aber, wie alles Makartische, ein Fantasiekostüm: Traum, Schaum, Seifenblase. Der Traum des Sehnerven, das ist ja Makarts ganzes Werk.«¹⁶

Gustav Klimts Gemälde um die Jahrhundertwende »stellen weiterhin antike Göttinnen dar, die jedoch zunehmend ihre statuarische Haltung ablegen, lebendig werden und die schockieren-

13 LARCATI 2007. S. 110. »Die Ritualisierung (Institutionalisierung) der Skandale durch die historische Avantgarde geht mit der Einführung neuer literarischer Medien, sowie der Orientierung an den modernen Techniken der Reklame, des PR-Systems und der politischen Propaganda einher.« S. 111.

14 »Dass der Körper im Zentrum der Orchestrierung des Skandals bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts steht, liegt maßgeblich daran, dass das körperlich-sexuelle Leben – zusammen mit dem religiösen – die Zone ist, die Jahrhunderte lang am intensivsten mit Tabus umgeben wurde.« LARCATI 2007. S. 111.

15 GUTH 2005. S. 73.

16 HEVESI 1906. S. 266-267.

de, zeitgemäße Erscheinungsform gewöhnlicher, verletzlicher menschlicher Wesen annehmen«¹⁷. Pallas Athene begegnet lebensgroß in Nuda Veritas (1899, Abb. 4), befreit von ihrem goldenen Harnisch in zarter Nacktheit mit leicht fluoreszierendem Inkarnat und schamhaft geröteten Wangen, umflossen vom rotem lockigem Haar als ein menschliches Wesen, als eine zeitgenössische Frau, die ihre Betrachter mit ihrer Nacktheit herausfordert und ihnen mit ihrem Spiegel die Wahrheit vor Augen hält. Die in der Rahmung übernommenen Worte Schillers werden zu Klimts künstlerischem Credo und deuten das Ende seines Engagements in der Wiener Secession an: »Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk – mach es wenigen Recht. Vielen gefallen ist schlimm.«¹⁸

2.1. SKANDALVORBILD KLIMT

Die bereits angesprochene publizistische Häme und seine gescheiterte Aufnahme einer Beziehung zum anderen Geschlecht sind es nicht allein, die Oskar Kokoschka zur Herausforderung der Gesellschaft bewegen. »Diese unerwarteten Angriffe müssen den jungen Maler wie einen Schock getroffen haben.«¹⁹ Wenngleich Heinz Spielmann²⁰ diese Aussage zu Kokoschkas Gemütszustand später zu relativieren versucht, so muss doch bezweifelt werden, ob »das zuckende Talent des jungen Kokoschka, das neugierig macht, wohin es wohl noch geraten mag«,²¹ wirklich deprimiert ist oder ob er nicht, wie sein Vorbild Klimt, in den über ihm ausgeschütteten Verunglimpfungen²² und insbesondere in dem Prädikat des »Oberwildlings«²³ die Chance zur Etablierung eines eigenen Images sieht.

Die Hartnäckigkeit, mit der Klimt von 1900 bis 1905 den durch die Petition von 87 Wiener Universitätsprofessoren an den Unterrichtsminister gegen das erste der drei allegorischen De-

17 NATTER 2017. S. 46.

18 Zitiert nach NATTER 2017. S.47.

19 SPIELMANN 1987. S. 124.

20 SPIELMANN 2003. S. 48 »Kokoschka hat die Reaktion der Öffentlichkeit – trotz einer unverkennbaren Befriedigung über die Aufgeregtheit der Wiener – unerwartet hart getroffen.«

21 SCHWEIGER 1983. S. 72. Nach Bahr, Hermann: Tagebuch. In: Morgen. Berlin. Nr. 37 vom 11. September 1908. S. 1202-1207. Zitat S. 1204.

22 Siehe hierzu insbesondere SCHWEIGER 1983. S. 66-76.

23 HEVESI 1909. S. 313, Artikel zur Kunstschau 1908 vom 31. Mai 1908. »Auch an einem »Wilden Kabinett« fehlt es nicht. Der Oberwildling heißt Kokoschka und man verspricht sich viel von ihm in der Wiener Werkstätte.«

ckenbilder für die Aula der Universität, *Die Philosophie*, ausgelösten Skandal für seine Popularität und damit auch für den ökonomischen Erfolg seines Stils zu nutzen weiß, dürfte den aufmerksamen Kunststudenten Kokoschka und Schiele nicht entgangen sein. »Der ›Philosophiestreit‹ eskaliert zum ›Fakultätsbilderskandal‹, als 1901 die Medizin (Abb. 5) und 1903 die Jurisprudenz (Abb. 2) vorgestellt wurden, während 1902 zur Abwechslung der Beethovenfries den Schöngestern als Wetzstein diente.²⁴ Die jeweils vorab in der Secession ausgestellten Bilder verzeichnen beindruckende Besucherzahlen von bis zu 38 000 Rezipienten. Die Kunst-Kontroverse erreicht eine außergewöhnliche Dimension: Abbildungen in der Secessionisten-Zeitschrift *Ver Sacrum* führen zu deren Konfiszierung durch die Staatsanwaltschaft wegen Beleidigung der öffentlichen Moral.²⁵ Die »Artistische Kommission« der Universität lehnt die Übernahme der drei Werke ab. Klimt kann mit finanzieller Unterstützung des Industriellen August Lederer das bereits erhaltene Geld für den Auftrag zurückzahlen.

Die Empörung macht sich am Beispiel *Der Jurisprudenz* nicht an der ikonographisch verankerten Personifikation der Tugenden Wahrheit, Gerechtigkeit und Gesetz in der Verkörperung durch Frauenfiguren fest. »Ungewöhnlich für den Typus der Allegorie ist jedoch die Dominanz der drei hoherotischen Furien (mit langem, fließendem Haar sowie unverhülltem Schambein) im Vordergrund. Sie verkörpern das dichotome Gegenüber des idealisierten Weiblichkeitsbildes: Die ›verworfenen‹, sexualisierten Frauen bedrohen das männliche und schwach wirkende Subjekt.«²⁶ Für Klimt hat der Skandal sowohl künstlerische als auch kulturpolitische Konsequenzen. Er erlangt durch ihn eine breite Anerkennung im Großbürgertum und finanziellen Erfolg; die von der Akademie vorgeschlagene Professur wird ihm aber durch ministerielle Intervention verweigert, und erst ein Jahr vor seinem Tod wird Klimt 1917 Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste Wien und der Münchner Akademie.

Klimts Entwicklung als Künstler verläuft parallel zu der der Secession. »Als Mitglied einer Gemeinschaft von Seelenverwandten [...] befreite er sich von den Fesseln des Historismus und eines naturalistischen Stils [...] durch eine einzigartige Mischung aus düsterem Symbolismus, menschlicher Allegorie, expressivem Realismus und Jugendstilornamentik [...] in deren Mittel-

24 LACHNIT 1986. S. 218.

25 Die Einziehung der Zeitschrift muss auf Beschluss des Präsidenten des Landgerichts Wien bereits nach wenigen Tagen wieder aufgehoben werden. Siehe hierzu GUTH 2005. S. 68 u. 70. Unter Bezug auf Fellner, Sabine: Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre. Wien 1997.

26 GUTH 2005. S. 73. Unter Bezug auf SCHORSKE 1982. S. 237.

punkt die weibliche Gestalt steht.«²⁷ Mit dem Ankündigungsplakat für die erste Ausstellung der Secession 1898 (Abb. 6) fordert er den Skandal, die Entrüstung sittenstrenger Bürger und damit die Zensur heraus. Flankiert von einer mit Schild, Speer und Helm gewappneten Pallas Athene als Wächterin von Kunst und Kunsthandwerk der Secession zielt das obere Viertel des Plakates als Symbol für den Bruch mit der Vergangenheit allegorisch, wie »das Ungeheuer Minotaurus mit menschlichem Körper und dem Kopf eines Stieres [...] vom jungen Theseus getötet«²⁸ wird.

Der Skandal entfacht sich an der Wiedergabe des Gemähtes des Theseus, das auf Intervention der Zensur durch drei das Bild zertrennende Baumstümpfe verdeckt werden muss. Mit Klimts Pallas Athene als Element der Corporate Identity startet die Secession eine erfolgreiche kohärente Marketing-Strategie, an deren Ausgangspunkt der Skandal steht. Klimt assimiliert diese erfolgversprechende Maßnahme. Die Ablehnung der von ihm eingereichten Fakultätsbilder durch die Universitäts-Kommission veranlasst ihn, mit der Rückzahlung des Honorars seine Werke zurückzufordern. Eine Entscheidung, die als empörend und skandalös von den Honoratioren und den bürgerlich-konservativen Medien empfunden wird. Als Konsequenz zieht sich der Künstler aus der Öffentlichkeit in Verbitterung zurück und wird für nahezu ein Jahrzehnt nicht mehr mit öffentlichen Aufträgen bedacht. Die internationale Anerkennung für Klimts entschlossenes Auftreten und damit auch die Aufträge des aufstrebenden Bürgertums und der Avantgarden bleiben ihm erhalten. Die Kunstschau 1908 wird für Klimt und die Künstler, die mit ihm 1903 der Secession den Rücken gekehrt haben, eine »explosionsartige Neubehauptung der Malerei als Mittel instinktiver Wahrhaftigkeit«,²⁹ die mit der Entdeckung von Schiele und Kokoschka zusammenfällt.

2.2. KOKOSCHKAS SKANDAL-MARKETING

Kulturelle Skandale weisen an sich bereits ein Spezifikum auf, wenn man davon ausgeht, dass es sich bei einem Skandal um ein öffentliches Ereignis mit kontroversen Stellungnahmen handelt, welches ein Fehlverhalten aufdeckt oder einen Normverstoß enthüllt.³⁰ »Echte Kunstwerke

27 NATTER 2017. S. 56.

28 Ebenda. S. 43.

29 SCHORSKE 1982. S. 41.

30 RUPRECHTER 2006. S. 41.

sind Normverstöße und daher skandalträchtig. Dennoch führt nicht jede Veröffentlichung eines Kunstwerkes zum Skandal, dafür bedarf es offensichtlich ganz bestimmter Rezeptionsbedingungen.³¹ Kunstwerke werden von den Betrachtern intersubjektiv wahrgenommen, »entsprechend geteilter Wahrnehmungsgewohnheiten und Rezeptionsschemata«,³² und in der Versprachlichung der Reaktionen emotiv artikuliert.

Der junge Kokoschka greift intuitiv, ohne die theoretischen Hintergründe und ökonomischen Prozessabläufe zu kennen, die erfolgreiche Idee der Selbstinszenierung seines Vorbildes Klimt auf, und das Prädikat des »Oberwildlings«, des gesellschaftlich Ausgestoßenen, des Verbrechers, der es wagt, die internalisierten Normen zu brechen, soll zu seinem Markenzeichen, seinem Branding im Sinne einer Unique Selling Proposition (USP),³³ eines Alleinstellungsmerkmals im Kunstmarkt werden. Klimt hat ihm mit dem durch den Philosophiestreit ausgelösten Skandal gezeigt, dass der Kunstmarkt 1908 für Veränderungen durch Provokation, durch gezielte Negierung eines tradierten Wertesystems reif ist. »Die künstlerische Situation in Wien war damals etwa so, dass es eine erste Revolution der Moderne gegeben hat, und zwar mit sehr viel Erfolg. Die wichtigsten Namen auf verschiedenen Gebieten waren Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Hermann Bahr.«³⁴ Die zweite Revolution wird von Adolf Loos, Karl Kraus, Arnold Schönberg, Egon Schiele und dem jungen Kokoschka losgetreten.

Mit seiner expressiven Darstellungsweise fordert Kokoschka die zeitgenössischen Rezipienten heraus. Er verarbeitet die teilweise harsche Kritik an den von ihm ausgestellten Werken – »Oktoberfestwiese, rohe Indianerkunst, verrückt gewordener Gauguin, stümperhaft gezeichnete Scheußlichkeiten, Missgeburten und Häuselmalerei«³⁵ – und präsentiert sich mit einer Selbst-

31 RUPRECHTER 2006. S. 42. Ohne in die Tiefe skandaltheoretischer Überlegungen eindringen zu wollen, erfüllen kulturelle Skandale nach Ruprecht fünf Kriterien: das Wechselspiel von Enthüllung und Erregung, ein listiges Arrangement, eine öffentliche Inszenierung, Verwischung von Subjekt und Objekt des Skandals und eine räumliche Dimension, d. h. die Verknüpfung voneinander getrennter Sphären. Siehe hierzu auch MAYER 2005. S. 59-63. Zitat S. 62: »Skandale sind nicht bloße Störungen sozialer Ordnung (oder Überschreitung von Normen), sondern öffentliche Inszenierungen, in denen moralische Konflikte ausgetragen werden.«

32 RUPRECHTER 2006. S. 44.

33 Der Begriff der *Unique Selling Proposition* (USP) wurde von Rosser Reeves 1940 in die Marketingtheorie eingeführt. Dieses einzigartige Verkaufsversprechen soll als Herausstellungsmerkmal in der Bewerbung von Produkten oder Dienstleistungen dienen und diese von Konkurrenzzeugnissen abheben. Dabei ist der Nutzen des Produktes nicht definiert, er kann sowohl haptischer Natur sein als auch zur psychologischen oder zur sozialen Anerkennung des Konsumenten beitragen, oder durch die Innovation des Produktes oder die Einzigartigkeit der Gestaltung unverwechselbar mit dem Hersteller in Verbindung gebracht wird.

34 HODIN 1968. S. 104. Unter Bezug auf »Professor Josef Frank in seinen Erinnerungen; Schreiben an den Verfasser vom 7. September 1947«.

35 Auswahl von negativen Attributen: SCHWEIGER 1986. S. 118-120.

stinszenierung, mit dem kahl geschorenen Kopf eines Verbrechers, eines von der Gesellschaft Gemühtigten auf der Internationalen Kunstschau 1909. »Der Künstler als Gezeichneter«,³⁶ Bereits sein Ankündigungsplakat (Abb. WS 299) für die Aufführung seines Dramas *Mörder Hoffnung der Frauen* im Gartentheater auf dem Kunstschaugelände löst in der Wiener Öffentlichkeit eine Welle der Empörung aus.³⁷

Kokoschka unterhält Kontakte zu den Futuristen, mit denen er 1916 in Berlin ausstellt, und zu den Dadaisten anlässlich seiner Beteiligung an der Sturm-Ausstellung in Zürich im Folgejahr. Der Skandal, die performative Inszenierung von Kunst, ist den Bewegungen der Futuristen und Dadaisten immanent – »Marinetti spricht in seiner Gebrauchsanleitung für Manifeste von der Notwendigkeit einer »genau dosierten Beschimpfung.«³⁸ Kokoschka wählt nicht die Beschimpfung, um eine Entrüstung oder kollektive Empörung auszulösen, sondern inszeniert eine moralische Verfehlung, eine Abweichung von den gesellschaftlich internalisierten Normen, ohne aber einen normativen Wandel initialisieren zu wollen. Indem er sich als Gesamtkunstwerk, als Einheit des Künstlers und seiner literarischen und bildnerischen Werke sieht, dient die öffentliche Empörung primär der Steigerung der Bekanntheit.

Die kunstinteressierte Öffentlichkeit und die Medien werden zu den Skandalisierenden seiner Kunst und seiner Persönlichkeit und tragen damit zur Verstärkung des wahrgenommenen Images des Künstlers im Sinne einer Unique Selling Proposition, eines Alleinstellungsmerkmals im Kunstmarkt bei. Für Kokoschka wird die Figur des »Oberwildlings« zur Corporate Identity der Marke OK. Nachdem nach dem Ersten Weltkrieg Kokoschkas Dramen- und Bildrepertoire »gesellschaftsfähig« geworden sind, bedarf es neuer Marketingmaßnahmen. Hierunter sind seine Bemühungen zu verstehen, durch eine verstärkte publizistische Aufbereitung seiner Person und seiner Werke mit Monografien und kunstkritischen Artikeln die erfolgreich angelaufene breite nationale und internationale Ausstellungs-Performance zu unterstützen. Die Entdeckung der Farbe in seiner Dresdner Zeit fordert aber zusätzliche Akzente in Kokoschkas Marketingstrategie: Nachdem die Alma-Figurine als Spleen des »tollen Kokoschkas« abgetan wird und der Skandal ausbleibt, und nachdem der öffentlich ausgetragene Kunstlump-Diskurs in seiner Dresdner Zeit

36 SCHWEIGER 1986 S. 123. Im Gegensatz zu Schweiger, der in diesem Akt eine Selbst-Stigmatisierung sieht, geht der Autor von einer bewussten Selbst-Inszenierung aus. Die Provokation zum Skandal soll zur Erhöhung des Bekanntheitsgrades seines Namens und seiner Werke beitragen.

37 Detaillierte Hinweise zum Ankündigungsplakat Pietà finden sich in Kap. 6.7.

38 ASHOLT 2014. S. 156. Zitiert nach: Fähnders, Walter: Vielleicht ein Manifest. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests. In: Asholt, Wolfgang, Fähnders, Walter (Hrsg.): Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt 1997. S. 25.

zwar Renommee, aber nicht unbedingt zusätzliche Aufträge bringt, müssen die Veröffentlichung der Briefe an die Puppenmacherin seines Fetischs mit intimen Herstellungsanweisungen für einen wirksamen Skandal erhalten. Paul Ferdinand Schmidt, der Direktor des Dresdner Stadtmuseums, konstatiert 1920 in Bezug auf Kokoschkas Werke der letzten Jahre, »das Visionäre hat einer fast optischen Treue Platz gemacht.«³⁹ Auch Leopold Zahn hat 1922 den Eindruck »als ob Kokoschka bei diesen Farbexperimenten nicht ganz auf eigenen Füßen stände«,⁴⁰ oder Willi Wolfradt kritisiert ein Jahr darauf: »Der frühere Kokoschka war spiritueller und hintergründiger. [...] Zuweilen lässt der Bedeutungsgehalt derart aus, dass das Dekorative sich einstellt.«⁴¹

2.3. SKANDAL-MARKETING UND PRODUKTWERBUNG

Die von Kokoschka zur Erlangung von öffentlicher Aufmerksamkeit eingesetzte sexualisierte Adaption säkularer Bildelemente nimmt in seiner Öffentlichkeitswirksamkeit Ansätze moderner Wirtschaftswerbung vorweg. So führt die von Horst Wackerbarth entworfene Jeans-Werbekampagne für das Unternehmen Otto Kern von 1992/93 (Abb. 9), mit der Adaption von Leonardo da Vincis *Letztem Abendmahl* (Abb. 10) mit barbusigen Jüngerinnen⁴² zu »(Medien-)Wirbel, einigem (Gerichts-)Streit und ernst zu nehmenden Morddrohungen (plus Personenschutzmaßnahmen).«⁴³ Das von Leonardo da Vinci für die Nordwand des Refektoriums im Dominikanerkloster Santa Maria delle Grazie, im Auftrag des Mailänder Herzogs Ludovico Sforza, nach mehrjähriger Arbeit um 1498 fertiggestellte Gemälde ist seinerseits das Produkt eines Inszenierungsprozesses, eine Inszenierung, die einerseits die Verratsankündigung des Markusevangeliums (Markus 14,18) »Unus vestrum me traditurus est« (»Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch,

39 DALBAJEWÄ 1998. S. 31. Zitiert nach P. F. S.: Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden. In: *Der Cicerone*. 12. Jahrg. Heft 15. 29. Juli 1920. S. 589.

40 Ebenda S. 31. Zitiert nach Zahn, Leopold: O. Kokoschka bei Caspari in München. In: *Der Cicerone*. 14. Jahrg. Heft 6. 23. März 1922. S. 252.

41 Ebenda S. 31. Zitiert nach Wolfradt, Willi: Ausstellungen. Berliner Ausstellungen. In: *Der Cicerone*. 15. Jahrg. Heft 8. 26. April 1923. S. 329.

42 Die Werbekampagne wurde 1993 vom Deutschen Werberat gerügt. Die Aufmerksamkeitswirkung war jedoch aufgrund des blasphemischen Charakters und der moralisch anstößigen Präsentation groß und manifestierte die Verbindung zum Branding »Otto Kern Jeans«. Siehe hierzu BAUERNSCHMIDT 2012. S. 1-6.

43 REICHERTZ 1994. S. 21. Reichertz, Jo: Religiöse (Vor-)Bilder in der Werbung. In: *Medien praktisch*. Heft 2/94. 1994. S. 18-23.

der mit mir ißt, wird mich verraten!«) dramaturgisch effektiv in Szene setzt und andererseits ein »Sinnbild einer Gemeinschaft von ›vielheitlicher Einheitlichkeit«⁴⁴ auszustrahlen vermag.

Die Mittelstellung Jesu in der um ihn versammelten Schar der Jünger, die hinter dem längs-rechteckigen Tisch sitzt, der den Betrachter zur Teilnahme am Mahl zu animieren scheint, vermittelt durch bildimmanente Beleuchtungseffekte, durch das Arrangement der Apostel und des Judas, durch deren aufgeregte Gesten und durch die farblichen Abstufungen das strategische Interesse, »den Dominikanermönchen von Santa Maria delle Grazie das Gefühl zu geben, ihr Mahl gemeinschaftlich mit Jesu und seinen Jüngern einzunehmen«.⁴⁵ Nach Georg Simmel gelingt es Leonardo mit dem letzten Abendmahl darzustellen, »wie aus individuell absolut verschiedenen und dabei gleichberechtigten Persönlichkeiten eine organische Geschlossenheit und Einheit werden könnte«.⁴⁶

Die kommerzielle Adaption von da Vincis Abendmahl stellt nun wiederum einen erneuten Akt der Inszenierung dar, d. h. dass die Transformation eines Kunstwerkes in Werbung bzw. dessen sakrale Konnotation in eine profane zu neuen Reaktionen des Publikums zu führen vermag. Dies bedeutet, dass durch eine Veränderung des Kontextes, in welchem etwas präsentiert wird, sich auch die Sinnstruktur wandeln kann, was durchaus zu Irritationen führen und Konfliktpotential enthalten kann.

Nach Erving Goffman assoziieren Menschen in persönlichen und sozialen Situationen adäquate Handlungsmuster aus ihrem Erlebnishorizont, die es ihnen ermöglichen, in Alltagssituationen handlungsfähig zu sein.⁴⁷ Für eine werbliche Inszenierung des Abendmahlsujets sind nach Bauernschmidt »drei Ausblendungsregeln« zu berücksichtigen: in sachlicher, in temporaler und in sozialer Hinsicht.

In sachlicher Hinsicht (Botschaft) ist alles auszublenden, was der Authentizität des zuwerbenden und der Attraktivität seines Produktes entgegensteht. In Wackerbarths Abendmahlszene wird der Rahmen im Sinne Goffmans dadurch geschaffen, dass die Judas-Figur den anderen Personen angenähert wird. »Es ist die Figurenkonstellation als ganze, die in den aktuellen Inszenierungen übernommen wird, diese Konstellation mit ihrer positiven Konnotation, die bereits

44 BAUERNSCHMIDT 2012. S. 3. Zitiert nach Wölflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1923. S. 166.

45 Ebenda. S. 3.

46 Ebenda. S. 3. Zitiert nach G. Simmel. 1905. S. 305.

47 Ebenda. S. 5. Zitiert nach Goffman, Erving: Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt/Main 1977.

Heinrich Wölflin herausstrich, nämlich aus einer uneinheitlichen Vielfalt eine vielheitliche Einheit zu schaffen.⁴⁸

In temporaler Hinsicht wird die Szene in ein zeitgenössisches Ambiente synchronisiert. Jesus und die zwölf Apostel werden durch lediglich mit Jeans bekleidete weibliche Mannequins und ein junges männliches Modell in der formalen Figurenkomposition des Abendmahl-Bildes dargestellt.

In sozialer Hinsicht wird die Werbebotschaft zielgruppenspezifisch und entsprechend dem Zeitgeist modelliert, d. h. der Rezeptionskontext wird der zu erreichenden Zielgruppe, aufgeschlossene junge Frauen und Männer des westeuropäischen Kulturkreises, angepasst.

Entscheidend für den Erfolg bleibt jedoch immer die Resonanz der werblichen Botschaft beim Zielpublikum und damit die Steigerung des Imagefaktors und der Reputation des Werben den und seiner Produkte. Der ausgelöste Protest gegen die werbliche Inszenierung von religiösen Organisationen und deren Mitgliedern reicht bis zum Vorwurf der Blasphemie. Was aber dem Erfolg der Kampagne keinen Abbruch tut, da aus der initiierten und durch die Medien verstärkten Empörung sich gerade die junge, progressive Generation angesprochen fühlt, die nur allzu gerne bereit ist, die von ihr als überholt empfundenen tradierten Werte und Normen in Frage zu stellen bzw. gegen diese zu opponieren.

48 BAUERNSCHMIDT 2012. S. 6.

3. EXPRESSIONISMUS UND SELBSTINSZENIERUNG

Ohne in extenso auf Entstehung und Abgrenzung des Expressionismus und seine oftmals fließend sich verwischenden Übergänge in der stiltheoretischen Diskussion¹ in dieser Untersuchung eingehen zu können, wird nachfolgend eine kurze definitorische Einordnung vorgenommen. Patrick Werkner liefert eine Symptomatik des Expressionismus und subsumiert darunter:

- »Die Darstellung seelischer Erlebnisse und Vorgänge;
- das unmittelbare, subjektiv übersteigerte Augenerlebnis;
- die Ablehnung jeder akademischen Regel unterworfenen Kunst bei Berufung auf die innere Notwendigkeit des Künstlers;
- die Ablehnung von Rationalismus und Positivismus bei Betonung von Emotionalität und Subjektivismus;
- die Hinwendung zur Kunst der Primitiven, zur Volkskunst und zu den ausdrucksbetonten Epochen der Weltkunst;
- das Bedürfnis, geistige Inhalte zu vermitteln;
- eine meist antibürgerliche Einstellung;
- eine heftige, impulsive Formsprache, der Verzicht auf Verfeinerung und Formalisierung zugunsten schroffer Kontraste, eines starkfarbigen Kolorits und einer scheinbar deformierenden Wiedergabe.«²

Kubins Roman *Die andere Seite*, Kokoschkas Drama *Mörder Hoffnung der Frauen* und Schönbergs Skizzen zur *Glücklichen Hand* fallen 1908 mit dem Geburtsakt des literarischen Expressionismus zusammen, wenn auch Kokoschkas blutrünstiges Ich-Drama erst im Folgejahr zur Aufführung gelangt. Kokoschka beschreibt sein *Pietà*-Plakat zur Ankündigung der Uraufführung seines Dramas 1909 bei all seinen Vorbehalten gegenüber dem Begriff des Expressionismus mit den Worten: »Wenn das Schlagwort Expressionismus einen Sinn hat, hier ist eine der frühesten Kundgebungen in diesem Sinn.«³

1 Unter Stil soll nach DREI 1931. S. 32, verstanden werden: »Der Boden, von dem aus dabei das gegenseitige ›Verstehen‹ von Künstler und Gemeinschaft erfolgt – besser: von dem aus das richtige, das ›erfüllende‹ Erfühlen des Kunstwerkes erfolgt – ist das allgemeine Stil-Gefühl der Zeit. ›Stil‹ ist dabei das Gemeinschaftsgefühl einer relativ umgrenzten Gruppe von Menschen in einer relativ umgrenzten Zeitspanne.«

2 MARCHETTI 1985. S. 97. Werkner macht in diesem Zusammenhang deutlich, dass diese auflösende Definition sowohl für eine Richtung der deutschen Kunst von etwa 1905 bis 1925 als auch für Kunstströmungen in Österreich des frühen 20. Jahrhunderts gilt.

3 KOKOSCHKA 1971. S. 64. »Und das Plakat hat die Wiener, wie ich es beabsichtigte, in Rage versetzt.«

Bis zur Hagenbund-Ausstellung 1912 wächst der Kreis österreichischer Expressionisten mit Anton Kolig, Sebastian Isepp und Albert Paris Gütersloh, wobei Letzterer zusammen mit Schiele und Kokoschka zu den revolutionärsten Köpfen gerechnet wird. Auch Anton Faistauer, Hans Böhler, Franz Weigele, Rudolf von Kalvach und Max Oppenheimer (MOPP) treten im Rahmen der Neukunst-Gruppe mit expressionistischen Werken an die Öffentlichkeit. Einzig Richard Gerstl, auf den der Begriff des »verkannten Genies« berechnete Anwendung finden kann, schied bereits mit 25 Jahren durch Suizid 1908 aus dem Leben, »ohne je ein einziges Bild öffentlich gezeigt zu haben.«⁴ Festzuhalten ist, dass für viele der österreichischen jungen Wilden der Expressionismus schon früh an Bedeutung verliert, und sie sich vom Ekstatischen, Morbiden und dem Spannungsfeld von Eros und Thanatos verabschieden und ihre Werke in die Neue Sachlichkeit und in vom Licht-Raum-Erlebnis determinierte Malweisen einmünden.

Für Kokoschka ist der Expressionismus eine Reaktion auf den Jugendstil, »der bloß die Oberfläche des Lebens verschönern wollte und sich nicht an das Innere des Menschen wendet. Expressionismus sollte konkurrieren mit der Entdeckung der Psychoanalyse von Freud.«⁵ Die Expressionisten nutzen »ihnen unmittelbar zugängliche wissenschaftliche Erkenntnisse aus Medizin und Psychologie, um das Unbewusste besser zu verstehen«⁶ und im Zusammenspiel von Form und Farbe unbewusste Emotionen und bewusste Gefühle zu visualisieren. Die neue Sprache der Moderne bildet eine neue Ikonografie in der figurativen Kunst, die nicht auf existierende Symbole zurückgreift. So »verwendet Gustav Klimt aufgrund seiner biologischen Kenntnisse ikonische Zeichen; Kokoschka und Schiele nutzen Hände und andere Körperteile als Symbole.«⁷

Bei aller Inkohärenz der einzelnen künstlerischen Positionen hebt sich die österreichische Ausdruckskunst durch ihren intensiven Hang zur Psychologie, zum Symbol, zur Selbstaussage und ihre narzisstischen und teilweise pathologischen Züge zur Selbstdarstellung von den Ausprägungen des deutschen Expressionismus ab. Die zumindest zeitweise in Künstler-Gruppen sich formierenden expressionistischen Künstler in Deutschland, mit ihrem Hang zu sozial- und gesellschaftskritischen Themen, suchten den Ursprung ihres künstlerischen Schaffens in den Urformen der Kunst und visualisierten somit den von ihnen inszenierten natürlichen, insgesamt aber revolutionären Lebensentwurf.

4 KOKOSCHKA 1971. S. 99.

5 Ebenda. S. 119.

6 KANDERL 2013. S. 256.

7 Ebenda. S. 262.

Die vielen Künstlern des Expressionismus eigene Doppel- oder Mehrfachbegabung ist ein kunsthistorisches Phänomen, welches nicht nur aber besonders bei den Talenten der Anhänger der österreichischen Avantgarde der Jahrhundertwende zu finden ist. So generiert sich Kokoschka nicht nur als bildender Künstler und Literat sondern auch als Bühnenbildner, Arrangeur und Regisseur. Die Entfaltung dieser Mehrfachbegabung trifft an der Schwelle zum 20. Jahrhundert auf eine sowohl quantitative als auch qualitative Zunahme der Massenmedien, die es den Künstlern erlauben, sich selbst und ihre Kunst zu präsentieren und »über die gesteigerte mediale Präsenz von Kunst und Künstler eine Einheit zwischen Künstler und Kunstwerk zu proklamieren«⁸.

Der Künstler ist gefordert, die Dichotomie von Authentizität und Inszenierung zu überwinden um sich damit von den anderen Kunstschaffenden abzusetzen. Die Selbstinszenierung des Künstlers versucht nicht nur das Verborgene, das Unsichtbare der Künstlerpersönlichkeit, seine Kreativität sichtbar zu machen, sondern ist »immer auch eine Form der Selbstausslegung [...], es entsteht ein Mehrwert,«⁹ eine wahrzunehmende Identität, die Reales, Fiktives und Imaginäres in eine Beziehung bringt und die biografisch in Anekdoten, Künstlerlegenden oder im Künstlermythos ihren Ausdruck findet, somit inszeniert werden muss. Hierdurch wird gleichzeitig der Zwang zur Einzigartigkeit beschworen, der durch Verweise auf den eigenen Körper Gefühlsregungen wie beispielsweise Lust und Schmerz, Verlangen und Schmach, in die künstlerischen Werke inkorporiert. So inszeniert sich Kokoschka provokativ als *Ecce homo*, der den Finger auf die Wunde legt, oder in den Illustrationen während der *Amour fou* mit Alma Mahler als Unterlegener im Geschlechterkampf und Gedemütigter der Gesellschaft. Kokoschkas Expressionismus »ist eine persönliche Findung, und die verschiedenen Entwicklungsphasen bedeuten Stil-Aspekte, bis er in Dresden vorübergehend zu dem flächig gespachtelten Farbauftrag gelangt, wie er den deutschen Expressionisten zu eigen ist. Danach wird er die Kunstgeschichte in ihrem Ablauf umdrehen, indem das Pariser Erlebnis des Impressionismus ihn zum Großmeister der Stadtlandschaften werden lässt«¹⁰.

8 LAFERL 2014. S. 19.

9 Ebenda. S. 24.

10 ZAUNSCHIRM 1982. S. 196.

4. JUGEND UND SCHULZEIT

4.1. WIEN ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS

Wie auch andere europäische Metropolen erlebt Wien im auslaufenden 19. Jahrhundert durch die industrielle Revolution und die Expansion der Gründerjahre eine Periode struktureller Modernisierung und wirtschaftlicher Prosperität. Damit einher geht eine Aufwertung des liberalen Wertekodex des Bürgertums wie auch eine Annäherung von Proletariat und Mittelstand einerseits und Großbürgertum und Adel andererseits. Hermann Broch beschreibt »Wien retrospektiv als Welthauptstadt des Wertvakuum und diese Jahre als von einer fröhlichen Endzeitstimmung [...] geprägt«. ¹ Die infrastrukturelle Urbanisierung und die gesellschaftliche Modernisierung führen gleichzeitig zu einem explosionsartigen Anwachsen der Bevölkerung. Wien wird im Zeitraum von 1869 bis 1910 zur siebtgrößten Stadt der Welt und die Einwohnerzahl steigt von 900 000 auf mehr als 2 083 000 Einwohner, begünstigt durch Zuzug aus den nicht deutschsprachigen östlichen Provinzen des habsburgischen Vielvölkerstaates. Die Wohn- und Lebensverhältnisse beginnen sich dramatisch zu verschlechtern, potenziert durch die nach dem Börsenkrach von 1873 ausgelöste Depression und begleitet von Missernten, Landflucht, Versorgungsengpässen und grassierender Geldentwertung.

Wien wird – wie die meisten europäischen Metropolen um 1900 – zu einer Hauptstadt der Kontraste: Reichtum des Bürgertums versus Massenverelendung der Arbeiterschaft, Bildungsbürger versus Pauperismus und Analphabetismus des Proletariats. ² Um die Jahrhundertwende wird das soziale Auseinanderdriften der gesellschaftlichen Schichten zunehmend von der von nationalgesinnten radikalen Kräften apostrophierten Gefahr der Überfremdung Wiens überlagert. Das demografisch multikulturelle Wien wird »weniger zum Schmelztiegel als vielmehr zum Schlachtfeld der nationalen Chauvinismen, der ethnischen und sozialen Gegensätze und schlussendlich der Rassismen aller Art und des Antisemitismus.« ³

Neben den sozialen und nationalen Fragen, die von den aufkommenden Massenparteien der Sozialdemokraten und Christsozialen in gesellschaftlich-ethnischen Grabenkämpfen polarisiert werden, beginnen sich in den 90er Jahren die Frauen, die in Österreich mit 55 Prozent der Arbeiterschaft einen überdurchschnittlich hohen Anteil ausmachen, zu organisieren und gegen die den gesellschaftlich legitimierten Rollenbildern zugrundeliegenden vermeintlich naturgegebenen Dichotomien der Geschlechter zu opponieren. Mit dem Auftreten der orga-

1 ZIAJA 2015. S. 10. Unter Bezug auf Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880. In: Lützel, Paul Michael: Hermann Broch. Ein Lesebuch. Frankfurt/M. 1987. S. 244.

2 Ebenda. S. 11.

3 UHL 2000. S. 16.

nisierten Emanzipationsbewegung, den Frauenvereinen⁴ und ihren Forderungen nach Gleichberechtigung bei der Ausbildung, am Arbeitsplatz und in der Politik ist auch ein deutliches Anwachsen des Antifeminismus zu konstatieren. Misogyne Grundhaltungen bestimmen die kulturelle Rolle der Frau, der von fortschrittlichen Kreisen eine Rolle »nur als Material männlicher Schöpfungslust, als lebendiges Kunstwerk, oder als wirksames Tonikum, als Multiplikator männlicher Energien«⁵ eingeräumt wird.

Wien befindet sich in einem kulturellen und gesellschaftlichen Umbruch. Diese letzte Blütezeit der Donaumonarchie wird die Realität übertünchend mit Begriffen wie »Wiener Jahrhundertwende«, »Fin de Siècle« und »Wiener Moderne« bedacht. In einer Zeitspanne voll innenpolitischer und wirtschaftlicher Probleme stilisiert sich Wien zu einem kulturellen und intellektuellen Zentrum. Die geisteswissenschaftlichen Strömungen, geprägt von den Lehren Charles Darwins, den Weltdeutungen von Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche, sowie die aus der griechischen Mythologie abgeleiteten Theorien des Geschlechterkampfes und des Mutterrechts von Johann Jakob Bachofen und Otto Weininger determinieren die Geschlechterrolle. Der Mann kann sich lediglich aufgrund seiner geistigen Überlegenheit der Unterwerfung durch die triebgesteuerte Frau entziehen. In der Literatur wird in Werken von August Strindberg, Henrik Ibsen, Frank Wedekind und Karl Kraus die Inferiorität der Frau dem Manne gegenüber thematisiert. Der zeitgenössische Antifeminismus findet seine Rechtfertigung durch Freuds Psychoanalyse und den 1900 erschienen Essay »Über den psychologischen Schwachsinn des Weibes« von Paul Julius Möbius.

Die Moderne in Wien wird nach Eric Kandel durch drei Hauptmerkmale gekennzeichnet: Durch die Entdeckung »der großenteils irrationalen Natur unseres Geistes«,⁶ durch die Selbstbetrachtung der eigenen Gedanken, Gefühle und Träume und durch eine interdisziplinäre Vernetzung und gegenseitige Durchdringung von wissenschaftlichen Ergebnissen und künstlerischer Darstellung. »Obwohl Freud, Schnitzler und die Künstler der Moderne [er versteht hierunter insbesondere Klimt, Kokoschka und Schiele] gleichermaßen von unbewussten Trieben fasziniert waren, die sie als Schlüssel zum Verständnis menschlichen Verhaltens betrachteten, arbeiteten sie nicht als Gruppe. Freud und Schnitzler hatten die Künstler zweifellos geprägt,

4 Auf die Rolle der Frauenbewegungen in Wien um 1900 kann an dieser Stelle nicht dezidiert eingegangen werden, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen. Verweis auf: WERKNER 1990. LE RIDER 1990.

5 HAUER 1906. S. 6.

6 KANDEL 2013. S. 34.

doch unter dem Einfluss von ›Wien 1900‹ ging jeder seinen ganz eigenen Weg.«⁷ Der Sogwirkung dieser wissenschaftlichen Aufbruchstimmung vermochten sich nach Kandel neben den genannten Künstlern auch Vertreter der Österreichischen Moderne und Expressionisten wie Richard Gerstl und Max Oppenheimer (MOPP) nicht zu entziehen.

4.2. KOKOSCHKAS KINDHEIT UND JUGEND

Oskar Kokoschka wird als zweites von vier Kindern des Handelsvertreters Gustav Josef Kokoschka und seiner Ehefrau Maria Romana, geborene Loidl, am 01. März 1886 in Pöchlarn an der Donau geboren. Der Vater stammt aus einer angesehenen Prager Goldschmiedefamilie. Gustav Kokoschka erlernt das Goldschmiedehandwerk und verlässt nach dem Tode seines Vaters 1864 Prag in Richtung Wien. Nach mehreren Ortswechseln wird aus dem Goldschmied ein Buchhalter und Handelsreisender, der 1884 die Förstertochter Romana aus Hollenstein an der Ybbs im steierischen Voralpenland zur Frau nimmt. Mit ihrem erstgeborenen Sohn Gustav zieht die junge Familie 1885 in die Vorstadtstraße Nr. 11 in Pöchlarn, in deren Nähe Romanas Bruder, ein Sägewerksbesitzer, lebt. Bereits zum Jahreswechsel 1886/87 siedelt die Familie aufgrund finanzieller Probleme nach Wien-Ottakring in die Veronikagasse 1 um. Im selben Jahr stirbt Oskar Kokoschkas älterer Bruders Gustav.

Die Kindheit des heranwachsenden Oskar wird von nun an bestimmt durch ständige Ortswechsel, finanzielle Knappheit und die häufige Abwesenheit des Vaters. So sind es meist Zahlungsschwierigkeiten, die die Familie Kokoschka in den folgenden Jahren veranlassen, ständig umzuziehen. Zuerst ziehen sie nach Aussig, wo Oskars Schwester Berta 1889 geboren wird, dann wiederum zurück nach Wien-Weinhaus in die Herrengasse 9 (1894), weiter 1895 nach Wien-Währing in die Mitterberggasse 6 und zwei Jahre später in die Staudgasse 55, um 1901 in den 18. Bezirk in die Helbinggasse 9 zu wechseln. Bis zu Kokoschkas erster öffentlichen Präsentation seiner Werke auf der Wiener Kunstschau 1908 sollten noch zwei Wohnungswechsel folgen: 1906 in die Friedmanngasse 6 im 16. Bezirk und 1908 in die Breitenfelder Gasse 18 in der Josefstadt.

Die ständigen Wohnungswechsel, die drückende Armut, die häufige Abwesenheit des Vaters, die dominante Mutter dürften sicherlich einen Einfluss auf Kokoschkas Frühwerk ge-

7 Kandel 2013, S. 38.

nommen haben. Inwieweit die von ihm in seine biografisch gefärbten Erzählungen eingeflochtenen, gegenüber seinen Monografen und in seiner Biografie geäußerten Kindheitserlebnisse den jungen Oskar wirklich signifikant prägen, ist äußerst kritisch zu bewerten. Wie noch zu zeigen sein wird, neigt der Künstler zeitlebens dazu in seiner Erinnerungen Realität und Fiktion, selbst Erlebtes und ihm Berichtetes zu vermengen, in der festen Überzeugung, die objektive Wirklichkeit wiederzugeben.⁸ Kurt Pinthus, ein Weggefährte aus der frühen Dresdner Zeit Kokoschkas, unterscheidet in seinem Manuskript *Frau in Blau*⁹ zwischen den Schilderungen Kokoschkas, die für ihn *wahrhaftig* sind, so wie sie in ihm weiterleben, und *wahren* Darstellungen der Geschehnisse, so wie sie sich ereigneten. Dass sich Kokoschka dieser Differenzierung durchaus bewusst ist, stellt er bereits in seinem auf Einladung des »Akademischen Verbandes für Literatur und Musik« in Wien am 26. Januar 1912 gehaltenen Vortrag *Von der Natur der Gesichte* dar: »Bewusstsein der Gesichte ist aber Leben selber, welches von Bildungen, die ihm zuströmen, wählt, und ebenso in solcher enthalten kann, wo es ihm nicht gefällt. Ein sich selbst Macht erteilendes Leben führt das Bewusstsein der Gesichte.«¹⁰

Kokoschka selbst zählt zu den prägenden Kindheitseindrücken die Begegnung mit einem Fräulein aus der Nachbarschaft, das ihn durch ihr Holzbein und ihre Märchenerzählungen und Geschichten vom Markgrafen Rüdiger von Bechelaren (sic!)¹¹ fasziniert und deren überraschender Unfalltod im Brunnen im Hinterhof ihn lange Zeit »grüblerisch, melancholisch« und »mondsüchtig«¹² werden lässt. Auch die Sturzgeburt seines Bruders Bohuslav 1892, die er neben seiner Mutter liegend als 12-Jähriger erlebt, wirkt anscheinend stark in ihm nach.

8 Die Kognitionspsychologie erklärt den sogenannten *Hindsight Bias* (Rückschaufehler) damit, »dass sein Auftreten uns erlaubt, leichter mit unerwünschten Situationen zurechtzukommen. Unser Handeln wird effektiver, wenn wir durch Umgestalten unserer Erinnerung dafür sorgen, dass wir mit unserer Gegenwart zufrieden sind.« HELL 1993-2. S. 323. »Gleichzeitig bewirkt [e] der von der psychologischen Forschung betonte Mechanismus der permanenten Recodierung eigener Erinnerungen im Angesicht des sich wandelnden Kenntnisstandes über die Vergangenheit, des selektiven Vergessens und des Neuinterpretierens die Generierung einer Aussöhnung mit der eigenen Vergangenheit.« QUADFLIEG 2016. S. 139. Die Recodierung der Gedächtnisspuren, die im Schlaf geschieht, kann im Zeitablauf zu einer konischen Annäherung ehemals parallel verlaufender Gedächtnisspuren von Erlebtem und Gehörtem und zu einer Überschreibung (*destructive updating*) oder gegenseitigen Beeinflussung führen. Im ersten Fall tritt im Zeitpunkt des Abrufs eine Täuschung der Erinnerung ein. Da aber ein völliges Überschreiben ausgeschlossen werden darf (abgesehen von externen Manipulationen/Informationen in Extremsituationen) ist davon auszugehen, dass sich die Gedächtnisspuren im Hinblick auf die eigene Disposition, auf die eigene Wahrheit hin gegenseitig beeinflussen. Siehe hierzu HELL 1993-1. S. 31 f.

9 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap. 19 Anhang S. 325 ff.

10 WINGLER 1956. S. 337. Anmerk. S. 472, »Die vorliegenden Aufzeichnungen dieses wichtigen programmatischen Vortrags [...] sind fragmentarisch; sie wurden, da Kokoschka frei sprach, erst nachträglich zu Papier gebracht.«

11 KOKOSCHKA 1971. S. 37. Geschichten aus dem Nibelungenlied aus der Gegend von Kokoschkas Geburtsort Pöchlarn/Donau.

12 Ebenda. S. 38.

»Meine Mutter hatte [...] durch einen grässlichen Zufall neben mir geboren, das Blut hatte mich ohnmächtig gemacht. Seit dem kann ich mit Menschen nicht recht verkehren«¹³ schreibt er seinem Studienfreund Erwin Lang im Februar/März 1908. Diese vorgebliche Gefühlskälte, diese vorsichtige Distanz gegenüber Fremden wird ihm in seiner Studienzeit als Zurückhaltung und Schüchternheit ausgelegt. Die ihm durch seine Mutter schon früh auferlegte Verantwortlichkeit für seine Geschwister und für die Familie aufgrund der berufsbedingten Abwesenheit des Vaters wie auch durch das dominante Auftreten der alleinerziehenden Mutter dürften bei Kokoschka den Betreuungs- und Versorgungszwang seinen Angehörigen gegenüber bedingt haben. Der Künstler gesteht sich diese Sorge um finanzielle Sicherheit und gesundheitliches Wohlergehen seiner Familie erstmals in einem Liebesbrief an Alma Mahler im März 1913 ein. »Ich wollte mir den Horizont erhellen, indem ich ihnen das Leben erträglicher machte. Um sehen zu können, dass ich mir zu viel aufgeladen hatte, dazu sind sie teils zu alt und teils zu jung.«¹⁴

Kokoschkas erstes Buch – »es hat ein Leben lang auf mich gewirkt« – ist das Anschauungsbuch *Orbis pictus* des Bischofs der Mährischen Brüdergemeinde Jan Amos Comenius.¹⁵ Dieses von seinem Vater geschenkte Bilderlexikon, wie später auch die »Anwendung der Röntgenstrahlen sowie Freuds Auffassung der Psyche [lassen] in Kokoschka die Überzeugung wachsen, dass er unter der Oberfläche nach der Wahrheit suchen müsse, wenn er das Innenleben seiner Modelle darstellen wollte«.¹⁶ Aber dieser Blick in das Innere, hinter die Maske seines Gegenübers löst in ihm in Erinnerung an ein Nietzsche-Zitat die Erkenntnis aus, dass die Wahrheit nicht immer schön und ebenmäßig, sondern durchaus »hässlich«¹⁷ ist und er sie in der Sprache seiner Bilder wahrhaftig wiederzugeben hat.

Während der Schulzeit an der Staatsrealschule führt sein Weg an einem Buchladen mit Reclam-Büchern mit Übersetzungen der großen Weltliteratur vorbei, und von den Kreuzern für das Pausenbrot beginnt Kokoschka, sich eine kleine Bibliothek zu erstehen. Seine wenigen freien Nachmittage verbringt er im Naturhistorischen Museum, fasziniert von den Zeugnissen

13 KOKOSCHKA 1984. S. 9. Brief von Kokoschka an seinen Studienkollegen Erwin Lang von Februar/März 1908.

14 KOKOSCHKA 1984. S. 88. Brief von Kokoschka an Alma Mahler von Anfang März 1913. Alma Mahler hält sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Semmering auf, »um einen medizinischen Eingriff vornehmen zu lassen.« Ebenda. S. 340 Anmerk. S. 81-89.

15 KOKOSCHKA 1971. S. 38

16 KANDEL 2012. S. 160.

17 NIETZSCHE 1956. S. 832. Zitat: »Die Wahrheit ist hässlich. Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn.«

längst vergangener Epochen und der Ausstrahlung primitiver Kunst, die seine Fantasie in kindlich-naiver Weise anregt. »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.«¹⁸ Neben den Darstellungen in den Aufzeichnungen Schliemanns über die Ausgrabung in Griechenland dürften die Museumsbesuche zum Stimulus für die Bilderwelt in *Die träumenden Knaben* und seinen Grafiken zum Geschlechterkampf und zur Illustration seines Drama *Mörder Hoffnung der Frauen* werden.

18 KOKOSCHKA 1971, S. 51.

5. KOKOSCHKA UND DIE KUNSTGEWERBESCHULE WIEN

Nach der Reifeprüfung im Frühjahr 1904, die Kokoschka dank des Wohlwollens seines Zeichenlehrers Johann Schober besteht, erhält er mit dessen Unterstützung und einem Legat der Schwestern Fröhlich ab 01. Oktober 1904 ein Stipendium an der Wiener Kunstgewerbeschule am Stubenring mit dem Berufsziel Zeichenlehrer. Kokoschkas Skizzenbuch aus Realschulzeiten, welches er seiner Cousine zum Geschenk macht,¹ und seine frühen Aquarelle sowie seine selbstgefertigten Grußkarten an seine Cousine Hermine Freunthaller aus dem Zeitraum 1899 bis 1902 zeigen seine Entwicklung auf; vom Stil des Historismus kommend über eine impressionistisch anmutende Malweise hin zu jugendstilhaften Kompositionen. Die mit Bleistift gezeichneten Porträts *Brustbild eines nach unten blickenden Mädchens* (Abb. WS 43) und *Brustbild einer jungen Frau* (Abb. WS 45) um 1903/04 sind noch im akademischen Stil des 19. Jahrhunderts verhaftet, wobei sich Letzteres durch ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste aufgrund der variierenden Dichte der Schraffuren auszeichnet.²

Kokoschkas erste bisher erforschten Arbeiten an der Kunstgewerbeschule zeigen einerseits eine starke Prägung durch seine Lehrer Anton Josef Ritter von Kenner, Erich Mallina und Rudolf von Larisch und orientieren sich andererseits an Reproduktionen von Kunstwerken aus Journalen, die dem damaligen Zeitgeschmack entsprechen.³ Besonders inspirierend als Lieferant für neue Ideen sind die Ausgaben der in München erscheinenden Zeitschrift *Jugend*, die Namensgeber der gleichnamigen Stilrichtung werden sollte. Beispielhaft seien hier Kokoschkas frühe Zeichnungen *Fortuna* (Abb. WS 49) von 1904 und *Mädchenakt auf galoppierendem Schimmel in Weiberlandschaft* (Abb. WS 54) aus dem Jahr 1905 erwähnt, welche mit den Titeln der *Jugend* aus dem Jahr 1897 von Heinrich Kley (Abb. 11), und F. X. Weisheit (Abb. 12) korrespondieren.⁴

In *Mädchenakt auf galoppierendem Schimmel in Weiberlandschaft* klingt die Weltsicht des jungen Künstlers bereits an: Die junge Amazone im Bildmittelpunkt treibt nackt ohne Sattel das wild und ungezügelt galoppierende Pferd an, sich von den beiden anderen Reiterinnen im Hintergrund rasch absetzend. Dass hier nicht unbedingt die Beherrschung des Tieres durch die Frau dargestellt werden soll, sondern dass Kokoschka die Aggressivität und die Impulsivität der Amazonen, der Heroinnen, der Walküren im Sinne von Bachofens Matriarchat zu vermitteln

1 Das Skizzenbuch stammt aus dem Eigentum von Greta Carda und befindet sich heute in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien. Siehe hierzu: WEIDINGER 1994. S. 53. Anm. 2.

2 STROBL 1994. S. 9.

3 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 8. Mit dem Verweis, dass sich Kokoschka damit in bester Gesellschaft mit Gustav Klimt u. a. befand. Vergleiche dazu: STROBL 1980. S. 120 f.

4 Es handelt sich hierbei um Kley, Heinrich: *Fortuna*, Jugend XI/13 vom 27. März 1897; Weisheit, F. X.: *Mädchen mit roten Haaren auf galoppierenden Hengst*, Jugend XI/15 vom 15. August 1897.

sucht,⁵ wie Claude Cernuschi hierzu bemerkt, erscheint jedoch etwas zu übertrieben, auch wenn in der 1906 entstandenen Federzeichnung *Die Versuchung des Heiligen Antonius*⁶ (Abb. WS 71) die Frau auf ihre Sexualität reduziert in der Rolle der Verführerin wiedergegeben wird. Der Heilige Antonius versucht seine Augen zu bedecken, um den Reizen der weiblichen Körper nicht zu erliegen. Nach Weininger ist die Frau nichts als Sexualität, »weil sie die Sexualität selbst ist.«⁷ Es bestehen m. E. aber Zweifel, ob diese Darstellung Kokoschkas bereits von dem misogynen Gedankengut Weiningers determiniert ist oder ob Kokoschka hier nicht einer gebräuchlichen Ikonografie der Darstellung der Versuchung des Antonius folgt.

Die Sommerferien 1906 verbringt der junge Studierende wie schon in den Vorjahren bei seinem Onkel Anton Loidl im niederösterreichischen Lassing. Hier entsteht im August das erste *Selbstbildnis im Dreiviertelprofil nach rechts* (Abb. WS 65) als Korrespondenzkarte für seine Cousine Juliane Loidl. Es baut auf den Porträts von 1903/04 auf, zeichnet sich aber durch einen markanteren, kräftig geführten Strich aus.⁸ In diesen Ferien dürften auch die ersten im Werkkatalog der Fondation Oskar Kokoschka von 2017 erfassten Ölgemälde der Tochter seines Onkels Anton Loidl, *Anna Donner* (Abb. 1906/2), ein Halbfiguren-Porträt, vermutlich in der Küche der Loidls mit Blick durch ein Fenster in die Landschaft und einer Porträtskizze auf der Rückseite entstanden sein.⁹ Seiner Cousine *Juliana Loidl*, die er auf einer ovalen Holzplatte porträtiert (1906/3), widmet er die mit Öl auf Sackleinen ausgeführte Darstellung der *Lassingener Madonna* (Abb. 1906/4), deren Ausführung er später in den Zusammenhang mit einem Kindheitserlebnis beim Anblick der Fresken und Bilder von Franz Anton Maul-

5 CERNUSCHI 1999. S. 127/128 – die psychologische Deutung Cernuschis geht zu weit!

6 SPIELMANN 1983-2. S. 559. Die Darstellung der Versuchung des heiligen Antonius wird von Spielmann zu den »gefälschten, gefälscht signierten oder fälschlich zugeschriebenen Zeichnungen aus dem Archiv des Künstlers« gerechnet, mit dem Hinweis, dass »wie Kokoschka annahm [...] während des ersten Weltkrieges eine Reihe von Zeichnungen – vorwiegend von Aktzeichnungen –, die er einige Jahre vorher begonnen hatte, unter nicht geklärten Umständen aus seinem unbewohnten Atelier entwendet und überarbeitet und ergänzt« wurden. Dies seien Blätter aus der Zeit 1907/1908, als er an den *träumenden Knaben* arbeitete. WEIDINGER 2008. S. 35, schreibt diese Federzeichnung mit Bleistiftvorzeichnungen dem Künstler eindeutig zu. Sie »offenbart am augenscheinlichsten die Auswirkung von Czeschkas Schulung« und dürfte in der Komposition auf Lovis Corinth's gleichnamiges Gemälde von 1897 zurückgehen, wobei Kokoschka die Szene in den Kreuzgang eines Klosters verlegt.

7 WEININGER 1920. S. 110. An anderer Stelle schreibt Weininger unter Bezug auf Schopenhauer: »Da kann eine zufällige, unbeabsichtigte Berührung mit der Geliebten den Geschlechtstrieb wachrufen und es vermögen, die Liebe auf der Stelle zu töten. [...] es gibt nur »platonische« Liebe. Denn was sonst noch Liebe genannt wird, gehört in das Reich der Säue. Es gibt nur eine Liebe: es ist die Liebe zur Beatrice, die Anbetung der Madonna. Für den Koitus ist ja die babylonische Hure da.« S. 311.

8 STROBL 1994. S. 11. Eine weitere Korrespondenzkarte sendet er an seinen Freund Heinrich Quittner (Abb. 28). Siehe hierzu BRÜDERLIN 2014. S. 282.

9 Kokoschka hat die Porträtskizze auf der Rückseite auf »Sommer 00« vordatiert, um auf sein frühes Talent bei der Bewerbung an der Wiener Kunstgewerbeschule im Oktober 1906 verweisen zu können. WINKLER 1995. S. 1.

bertsch (Abb. 13) rückt.¹⁰ Der pastose Farbauftrag, den Kokoschkas Bilder der sogenannten Lassing-Periode kennzeichnen, dürfte von den von Czeschka den Studierenden als Vorlagen präsentierten Werken von Lovis Corinth herrühren und beginnt sich nach 1906 zu verändern.

Der *stehende Mädchenakt* (Abb. 1906/1) wird von Kokoschka um die Jahreswende 1905/06 außerhalb der Schule in akademischer Manier gemalt. »Er sah sich den Kindern näher als Gleichaltrigen oder Älteren; sie besaßen eine Naivität und Unbefangenheit, die ihm gemäßer war als die skeptisch beobachtende Verhaltensweise der Erwachsenen.«¹¹ Diese von Spielmann in Bezug auf Kokoschkas Aktzeichnungen von adoleszenten Jugendlichen gemachte Bemerkung, die deren Ungezwungenheit und Natürlichkeit gegenüber dem Posieren von Modellen beim akademischen Aktzeichnen hervorheben will, impliziert die Kokoschka indirekt zugeschriebenen haptisch-pädophilen Neigungen. »Er hat Gefallen daran die präadoleszenten Mädchen im Atelier um sich zu scharen, ihnen Anweisungen zu geben wie sie ihm posieren sollten, und sie dabei zu zeichnen. Diese Zeichnungen sind Produkt einer experimentellen Phase, die in seiner spezifisch pädophilen Veranlagung wurzelt. Im Gegensatz zu Peter Altenberg ist Kokoschka kein ›echter Pädophiler‹ der über den sozialen Kontakt zum Kind auch den sexuellen pflegte.«¹² Aus den Kinderakten des jungen Künstlers eine sexuelle Disposition abzuleiten verkennt das Interesse des männlichen Wiener Publikums am Kindweib und an Darstellungen nackter Jugendlicher in sexualisierter Unbefangenheit und Natürlichkeit. Für Kokoschka eröffnet sich damit ein Verkaufssegment für seine Aktzeichnungen und -studien, Letztere in Vorbereitung der Illustrationen zu seinem Träumebuch und ein respektables Zubrot zu seinem Stipendium.

5.1. KOKOSCHKAS AMBIVALENTES FRAUENBILD

Das Verhältnis zu seiner Mutter vergleicht Kokoschka in einem Gespräch mit Heinz Spielmann mit dem von Peer Gynt zu seiner Mutter Aase, »die mit den Vorwürfen gegenüber dem Sohn auch den Vater anklagt, als Herumtreiber, als unzuverlässigen Leichtfuß, als Lügner und Aufschneider. Mit Peer Gynt konnte Kokoschka sich bis in Einzelheiten seines Lebens hinein

10 KOKOSCHKA 1971. S. 46.

11 SPIELMANN 2003. S. 27. Hiermit begründet Spielmann Kokoschkas Vorliebe für Kinderakte in den folgenden Jahren.

12 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 63.

identifizieren.«¹³ Die psychische Dominanz der Mutter, die ihm schon als Kind die Verantwortung für die Familie auferlegte, vermag Kokoschka bis zu ihrem Tod am 4. Juli 1934 nicht abzuschütteln. Dies wirkt sich besonders in Kokoschkas Versorgungszwang aus; er strebt nicht primär nach persönlicher finanzieller Absicherung, sondern nach der Absicherung seiner Familie. Die Person der Mutter beeinflusst sein ambivalentes Verhältnis zum anderen Geschlecht und damit einhergehend auch seine eingeschränkte Beziehungs- und Bindungsfähigkeit.

So vermag er sich nicht seiner spätpubertären Liebe Lilith Lang zu offenbaren und artikuliert dies in seinem Traum-Zyklus *Die träumenden Knaben*, in Wort-Arkaden, die Syntax weitgehend aufgelöst, und in allegorischen Bildfolgen.¹⁴ Kokoschka zerbricht nahezu an der Zwiespältigkeit von sexueller Ergebenheit und emanzipatorischem Freiheitsdrang einer lebenserfahrenen Alma Mahler, die es versteht, seine schwärmerische Liebelei zu Lotte Franzos auszulöschen. Kokoschka visualisiert die problematische Beziehung zu Alma in seinen Bildern und publiziert die *Amour fou* unter dem Titel *Allos Makar*, der anagrammatischen Umstellung ihrer Vornamen,¹⁵ um an der Verbindung zu der liebeserfahrenen Frau zu scheitern und hernach nicht fähig zu sein, die Liebe und die Freundschaft seiner Muse Käthe Richter zu erwidern. Erst mit seinem Drama *Orpheus und Eurydike* gelingt ihm das Alma-Trauma¹⁶ auszulöschen. Die Serie der Orpheus-Illustrationen, die 1918 unvollendet bleibt, »sind das expressive letzte Dokument eines tatsächlich bereits abgeschlossenen Lebensabschnittes«.¹⁷ Als er endlich versucht, eine andere Frau außer seiner Mutter und Alma in sein Leben treten und von diesem Besitz ergreifen zu lassen, sind es der Egoismus und die Verlustängste von Romana, die ihn die Zuneigung von Anna Kallin und seine eigene Ungebundenheit gegeneinander abwägen lassen. Erst nach dem Tod seiner Mutter scheint Kokoschka, zwischenzeitlich 48 Jahre alt, fähig und reif zu sein, sich nach seiner Emigration über Prag nach London an eine Partnerin zu binden.

13 SPIELMANN 2003. S. 14. Heinz Spielmann bezieht sich hierbei auf eine mündliche Mitteilung Kokoschkas während der Entstehung der Skizzen des Gemäldes *Peer Gynt* im Oktober 1972.

14 Als Fortsetzung von *Die träumenden Knaben* schließt sich 1908 *Der weiße Tiertöter* an, den Kokoschka 1913 unter dem Eindruck der Turbulenzen seiner Liebesbeziehung mit Alma Mahler zum *Gefesselten Kolumbus* überarbeitet und darin allegorisch die Biografie seiner Liebe schildert. Das Mappenwerk wurde erst 1916 von Gurlitt verlegt.

15 Kokoschka schreibt in einem Brief an Alma Mahler am 16. März 1914 vier Versionen des Gedichtes unter dem Titel *Wehmann und Windsbraut*. Veröffentlicht mit fünf Lithografien wird die überarbeitete Fassung 1915 mit dem Titel *Allos Makar* in griechischer Schreibweise, was so viel wie »Anders ist glücklich« bedeutet. KOKOSCHKA 1984. S. 150-155.

16 Anders als das 1917 entstandene burlleske Drama *Hiob*, eine erweiterte Fassung von *Sphinx und Strohmann* von 1908, dass das Verhältnis zu Alma ins exzessiv Absurde zu rücken versucht, wechseln sich in dem 1915/16 begonnenen Drama *Orpheus und Eurydike* Momente der Verklärung mit »der tiefen Traurigkeit des Scheiternmüssens, der Ratlosigkeit« ab. WINGLER 1975. S. 19.

17 WINGLER 1975. S. 19.

Erst in der 19-jährigen Olda Palkovská¹⁸ findet er Ende 1934 eine Partnerin, die es trotz ihrer Jugend versteht, Kokoschka ohne Fesseln zu führen. »Monogamie stand für Kokoschka nicht auf der Tagesordnung.«¹⁹

Nachdem in Kokoschkas Drama *Mörder Hoffnung der Frauen* noch der Mann am Ende obsiegt, erliegt in der Realität der Mann der Triebhaftigkeit der Frau, und sie herrscht metaphorisch über seinen Tod, im Falle Kokoschkas durch die Abtreibung seiner Frucht. Die bedeutende Rolle, die Frauen in Kokoschkas Leben und in seinen Werken und in deren Interpretation spielen, wird erst jüngst in kunsthistorischen Untersuchungen aufgegriffen. »Aufgrund dieses Versäumnisses, seine Verbindung zu einer Anzahl von Frauen zu untersuchen, wird Kokoschkas Netzwerk von Unterstützern noch immer falsch eingeschätzt, und es wird die wichtige Rolle vernachlässigt, die einige damals lebende Frauen für ihn und seine Kunst spielten.«²⁰

So überlagert in der Zeit von 1912 bis 1914 die intensive Weiblichkeit von Alma, die Strahlkraft des Triebes und die gleichzeitige Unbeherrschbarkeit der reiferen Frau die dominanten Tendenzen seiner Mutter Romana und seines Förderers Loos. Alma ist omnipräsent. Besonders nachdem Kokoschka am 01. Oktober 1912 bei Carl Moll um Almas Hand angehalten hat²¹ und ihr bis zur Selbstaufgabe erlegen zu sein schien, hat der drohende Einfluss Almas als Geliebte und potentielle Ehefrau bei Romana die Sorge geschürt, der aufopfernden Fürsorge des Sohnes und damit auch der finanziellen Unterstützung verlustig zu gehen.

Alma ist *die* Frau schlechthin in Kokoschkas Werken dieser Jahre. Ab Mitte 1912 verliert Adolf Loos immer mehr an Einfluss auf den verliebten »Heißsporn«,²² was über nahezu zwei Jahre, bis zur Mitte 1914, zum Ausfall der von Loos vermittelten Auftragsporträts führt. Nachdem Kokoschka die Ausweglosigkeit der *Amour fou* erkennt, lebt die Zusammenarbeit mit Loos wieder auf.²³

18 HOLZ 2014. S. 21-23. Olda ist die Tochter des Prager Anwaltsehepars Karel und Lida Palkovský, die Kokoschka bereits 1914 in Wien und später bei Cassirer in Berlin kennengelernt hat. Die Palkovskýs waren anfangs mit der Beziehung ihrer Tochter zu dem wesentlich älteren Schürzenjäger, der zu dieser Zeit ein Verhältnis zu der Wiener Modezeichnerin Edith Sachsl und der Tänzerin Gitta, Tochter des Kunsthistorikers Dr. Wallerstein unterhielt, nicht einverstanden.

19 Ebenda. S. 22.

20 Ebenda. S. 18.

21 WEIDINGER 1996. S. 28. Unter Bezug auf einen Brief vom 01. Oktober 1912, welcher lediglich als Typoskript im Alma-Mahler-Archive, Van Pelt-Dietrich Library, University of Pennsylvania, Philadelphia, vorliegt.

22 »Heißsporn« nennt Kokoschka den Galan, der zu dem Zweiten Fräulein ins Bett steigt: in *Hiob*, 8. Lithografie: *Das Fräulein und der Heißsporn*. Veröffentlicht im Verlag Paul Cassirer. Berlin 1917. S. 38.

23 Mit Unterstützung von Loos kommt Kokoschka zu dem elitären k. u. k. Dragoner Regiment Nr. 15.

So erscheint es im Nachhinein nicht verwunderlich, dass bereits nach den ersten Monaten des Liebestaumels Kokoschkas Mutter und Adolf Loos ihre Bedenken zu der Beziehung zwischen Oskar und Alma geäußert haben. Romana Kokoschka führt das Alter und den gesellschaftlichen Status an, wohingegen bei Loos sicherlich die Sorge um die Karriere seines »Zöglings« überwog. Bei Kokoschkas Mutter dürfte aber auch die Angst vor dem Verlust ihres dominanten Einflusses auf ihren Sohn eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben.

Loos hingegen muss befürchten, dass die Reputation des Künstlers und seine Produktivität unter der gesellschaftlichen Ächtung des öffentlich gemachten Geschlechterkampfes leiden und damit die Werthaltigkeit der von ihm in großer Zahl gehorteten Porträts aus den Jahren 1908 bis 1910 in Mitleidenschaft gezogen werden könnte. Dass diese Befürchtung nicht unbegründet ist, zeigt die in Kapitel 1 aufgezeigte Reputationsfunktion für Galeristen,²⁴ die für Loos anzuwenden ist, da er einem Galeristen gleich die Werke für einen möglichen späteren Weiterverkauf zusammenträgt. Da sich die Reputationsfunktionen von Künstler und Galerist entsprechen und beide vom Preis der Kunstwerke, d. h. von ihrer Wertigkeit, determiniert werden, muss zwangsläufig bei Reduktion der Anerkennung und des Ansehens des Künstlers bei Konstanz der anderen Einflussgrößen der Preis sinken. Dieser Wertverlust wirkt aufgrund der Entsprechung der Reputationsfunktionen für Künstler und Galeristen unmittelbar auf das Ansehen des Galeristen oder im Falle von Kokoschka auf Adolf Loos zurück. Um einer Beschädigung seines Renommées zu entgehen, muss Loos die Preise der eingelagerten Werke Kokoschkas senken und somit Wertverluste realisieren.

Kokoschkas Mutter, eine im Grundsatz misstrauische Frau, geprägt durch einen bodenständigen Katholizismus, enttäuscht von ihrem unzuverlässigen und unsteten Mann, behaftet mit Vorurteilen gegenüber der Modernität der Großstadt, macht ihrem Sohn immer wieder Vorhaltungen, sich nicht so vertrauensselig seinem Freundeskreis²⁵ gegenüber zu verhalten. Auf Frauenfreundschaften ihres Sohnes reagiert sie mit massiven Verlustängsten, welche sie durch eine besondere Dominanz gegenüber Oskar kompensiert. Die matriarchalische Familienführung und die bestimmende Rolle der Mutter verstärken Kokoschkas ambivalentes Verhältnis gegenüber dem weiblichen Geschlecht und haben zu seinen ausgeprägten Sympathien

24 Kap. 1. S. 35.

25 Aus Berlin wehrt sich Kokoschka am 07. Oktober 1916 erstmals gegen die Missgunst und das Misstrauen seiner Mutter gegenüber dem Vater von Albrecht Ehrenstein, der ihm bei der Beschaffung des Urlaubsscheines selbstlos geholfen hat: »Mit Ehrensteins Vater wart Ihr leider nicht so, wie er es verdient hätte, [...] ich kann nicht so schreiben, wie es deutlich wäre, aber ich habe einige Freunde, auf die ich wirklich bauen kann, und es wäre gut, wenn Du gelegentlich das korrigierest.« KOKOSCHKA 1984. S. 252.

für junge Frauen beigetragen. Dieses in der spezifischen Mutter-Sohn-Beziehung im Unterbewusstsein verankerte Abhängigkeitsverhältnis äußert sich in der kompromisslosen Bereitschaft Kokoschkas, seine Mutter und seine Familie finanziell zu unterstützen.²⁶ Dieser Sorge und Versorgungsverpflichtung kommt er selbst in Lebensphasen nach, in denen er in seiner Korrespondenz vorgibt, vor dem finanziellen Ruin zu stehen.²⁷

5.2. KEIN MÄRCHENBUCH FÜR PHILISTERKINDER²⁸

Im Oktober 1907 erhält der 21-jährige Studierende von dem damaligen Geschäftsführer Fritz Waerndorfer die Möglichkeit, für die Wiener Werkstätten ein Märchenbuch zu gestalten. »Der Auftrag lautete ursprünglich, ein Kinderbuch zu zeichnen; es sollten farbige Lithografien sein. Aber nur im ersten Blatt hielt ich mich an die Aufgabe. Die anderen Blätter entstanden dann mit meinen Versen als freie Bilddichtung.«²⁹ Kokoschka greift die Herausforderung mit Enthusiasmus auf und zeichnet eine Traumerzählung, deren Motivwahl und szenische Gestaltung anfänglich in einem unmittelbaren Zusammenhang zu den von ihm gestalteten Postkarten der Wiener Werkstätten stehen.

5.3. KOKOSCHKA UND DIE WIENER WERKSTÄTTEN

So findet sich die Charakteristik des Segelschiffes von der Postkarte Nr. 5530 *Reiter und Segelschiff* (Abb. WS 99), welche auf ein Motiv von Böcklins *Abenteurer* von 1882 (Abb. 14)

26 KOKOSCHKA 1984. S. 61. Aus dem Brief an seine Mutter von Ende August 1912 von seiner Reise mit Alma in die Schweiz: »Liebe Mutter, ich habe Dir gestern telegrafisch 100 Kr. gesandt, weil ich annahm, dass Du nichts mehr hast. Mach Dir doch keine Sorge, der Kontrakt mit dem Kunständler [wahrscheinlich Herwarth Walden; siehe hierzu SCHWEIGER 1983. S. 133.] ist perfekt. Du bekommst am 1 400 Kr. und so regelmäßig jeden Monat. Und extra den Zins.«

27 KOKOSCHKA 1984. In Briefen an Adolf Loos, Karl Kraus, Herwarth Walden und Albrecht Ehrenstein erwähnt er in der Zeit von 1911 bis 1916 mehrfach seine Geldnöte. Exemplarisch sei hier auf Kokoschkas Brief vom 19. August 1913 an Alma Mahler verwiesen: »[...] Dann ist auch das Bild fertig und ich habe im Herbst nicht wieder Bankrott, so dass Du wieder verzweifeln musst an mir.« KOKOSCHKA 1984. S. 134.

28 HEVESI 1909. S. 313. »Der Oberwildling heißt Kokoschka und man verspricht sich viel von ihm in der Wiener Werkstätte. Diese hat auch ein Märchenbuch von ihm herausgegeben, aber nicht für Philisterkinder.«

29 KOKOSCHKA 1971. S. 52.

30 Die Nummerierung der Postkarten entspricht den Vorgaben der Wiener Werkstätten.

zurückgehen dürfte, in den Darstellungen zum ersten und dritten Traum wieder. Von der Postkarte Nr. 72 *Jäger und Tiere* (Abb. WS 100) entlehnt er die Stilisierung des Hirsches, der Tannen und der Blüten für die Szenen von *Die Schlafende* und von *Die einsame Insel* (Abb. WS 192+WS 195). Der pyramidale Aufbau und die Kopfniegung der Hirten im Titelbild seines Märchenbuches und die gezackten Blütenkelche in seiner Darstellung *Das Segelschiff* (Abb. WS 193) dürften von der Postkarte Nr. 116 *Drei Hirten, Hund und Schafe* (Abb. WS 22) entlehnt sein. Aufgrund fehlender Datierung ist es in der jüngeren Kokoschka-Forschung durchaus strittig, inwieweit einzelne Postkartenentwürfe die Lithografien zu *Die träumenden Knaben* determinieren oder die Abbildungen des Märchenbuches die Postkartenmotive beeinflussen. Der sich im Verlauf der Bildseiten der *träumenden Knaben* vollziehende Stilwandel, die zunehmende Eckigkeit der Figuren und die expressivere Gestik deuten aber darauf hin, dass die Postkartenentwürfe in der Regel vor den Zeichnungen zum Märchenbuch entstanden sind. Dies deckt sich auch mit der Datierung von Alfred Weidinger, der die meisten Postkartenentwürfe auf das Jahr 1907 terminiert und damit deutlich vor Drucklegung des Traumbuches im Frühjahr 1908 festlegt.³¹

Am deutlichsten sind die Übereinstimmungen mit dem Postkartenentwurf *Mutter mit Kind auf Insel* (Abb. WS 124), in dem sich die Motive der blauen Blütenranken, des roten Fischleins im Teich, der fächerförmigen Baumgebilde und der Dreiecksform der ihr Kind beschützend in ihre Arme schließenden Mutter gleich auf mehrere Abbildungen seiner pubertären Traumerlebnisse übertragen lässt.³² Noch ist die Linienführung der Konturen runder, der Bildaufbau einheitlicher als in den Bildern zu den beiden letzten Träumen, was die These unterstützt, dass die Datierung vor 1908 liegt.

Im Prolog zu seiner lyrischen Traumerzählung wird die Bedrohung durch das Bild des roten Fischleins aufgegriffen, als Metapher des Weiblichen und der von ihr ausgehenden Gefährdung des Mannes, vor der die Mutter ihren Jungen zu schützen versucht. Kokoschka kontrastiert »einen Kinderreim mit offensichtlichen Mordfantasien, die sich (nach Freuds Fischsymbolik) als Sexualfantasien deuten lassen.«³³ In diesem Motiv äußert sich bereits sehr früh Kokoschkas ambivalentes Verhältnis zum anderen Geschlecht – nur Mutterliebe im Sinne

31 Siehe hierzu WEIDINGER 1996. Katalognummern 10-17, 19 und 21-26.

32 Die Lithografie erschien nicht als Postkarte, sondern wurde erstmals im Almanach der Wiener Werkstätte 1911 als Farblithografie zu dem literarischen Beitrag *Knaben* von Thaddäus Rittner veröffentlicht. Siehe hierzu: HUSSEIN-ARCO 2008. S. 44.

33 SCHÖBER 1994. S. 47. »rot fischlein/fischlein rot/stech dich mit dem dreischneidigen Messer tot/[...]« KOKOSCHKA 1996. S. 9.

Bachofens gewährt dem Sohn Nahrung und Geborgenheit, die in »paradiesischer zweisamer Harmonie«³⁴ ihr Ende findet.

5.4. KOKOSCHKAS FIGURENSTUDIEN

Die 16-jährige Lilith Lang (1891-1952; Abb. 20), jüngere Schwester von Kokoschkas Kommilitonen Erwin Lang, stammt aus einer freisinnigen Anwaltsfamilie; ihre Mutter Marie zählt zu den Vorkämpferinnen der Frauenbewegung. Sie wächst in einem kultivierten Milieu auf, besucht bis Mitte 1907 die Kunstschule für Frauen und Mädchen und wechselt im Wintersemester 1907/08 an die Kunstgewerbeschule des k. u. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Sie hospitiert bei Berthold Löffler und Oskar Strnad³⁵ und tritt gemeinsam mit der Tänzerin Grete Wiesenthal und deren Schwestern bei Gartenfesten der Kunstgewerbeschule und im Gartentheater der Kunstschau 1908,³⁶ und 1909 in Tanzdarbietungen im Kabarett *Fledermaus* auf. Im selben Jahr verlässt sie die Kunstgewerbeschule, wobei ihr Berthold Löffler zwar eine gute Begabung aber ausgeprägte Arbeitsunlust testiert. Ihr Bruder Erwin heiratet 1910 die Tänzerin Grete Wiesenthal. Ihren Bruder Heinz, der dem Kreis um Adolf Loos und Peter Altenberg angehört, hat sie früh verloren, da er aus unerfüllter Liebe zu Loos Ehefrau Lina 1904 Selbstmord begeht. Zwei Jahre nach ihrem Ausscheiden aus der Kunstgewerbeschule heiratet Lilith 1911 Emil von Förster, den jüngsten Sohn des Ringstraßenarchitekten Emil von Förster.³⁷

Für die Aktstudien Kokoschkas, die u. a. zur Vorbereitung der Gestik der Figuren der *träumenden Knaben* gedient haben, ist Lilith Lang Modell gestanden (Abb. WS 174+WS 190).³⁸ Der knabenhafte Körper von Lilith und die kantigen Gelenke der asketischen Knabenfiguren

34 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 44.

35 Oskar Strnad (1879-1935) zählt gemeinsam mit Josef Frank zu den Begründern der Wiener Schule der Architektur und war von 1909 bis 1935 Lehrer an der Kunstgewerbeschule Wien.

36 Für die von Fritz Zeymer inszenierte Harlekinade *Pierrot und Pierrette* dürfte Kokoschka für Lilith Lang einen Rock (Abb. 15), schwarz-weiß mit expressiver Ornamentik, entworfen haben, der sich heute in der Kostüm- und Modesammlung der Universität für angewandte Kunst Wien befindet. Fritz Zeymer besucht von 1902 bis 1908 die Kunstgewerbeschule und war anschließend als Architekt und vorwiegend als Designer tätig.

37 Siehe hierzu: PÖTSCHNER 2005. S. 285-297.

38 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 66. »Die Porträtähnlichkeit ist gegeben. Nach Auskunft ihres Sohnes Heinz von Förster sei seine Mutter damals durchaus imstande gewesen, Kokoschka als Akt Modell zu stehen. Derselben Ansicht zeigt sich auch Erika von Pasquali (geb. von Förster), die Tochter Liliths.« Zitiert nach einem Brief von Heinz von Förster vom 21. 11. 1995 und einer Mitteilung seiner Schwester an Alfred Weidinger.

von George Minne³⁹ (Abb. 16), die er im Büro von Waerndorfer gesehen hat, fordern Kokoschka geradezu heraus zu einer eckig werdenden Konturenführung und zu neuen kreativen Gesten. Mit Lilith Lang werden seine Akte individueller, sie heben sich deutlich von der Distanziertheit der asketischen Knabenfiguren des Bildhauers George Minne ab, erinnern in ihren Gesten an Rodins *Eva* (Abb. 17) von 1881 und beginnen sich hinsichtlich des Flusses der Körperkonturen deutlich von Klimts Aktstudien (Abb. 18) abzuheben. Lilith, in die Kokoschka verliebt ist wird zum zentralen Motiv seines Märchenbuches – eine Bildgeschichte, die seine unerfüllte Liebe, sein spätpubertäres Verlangen, seine Wankelmütigkeit und seine Angst vor der ihn ergreifenden Triebhaftigkeit des jungen Mädchens in die Fantasien der *träumenden Knaben* transformiert. »Ich nannte das Buch so, weil es eine Art Bericht in Wort und Bild über meinen damaligen Seelenzustand gewesen ist.«⁴⁰

Das Mädchen Lilith ist im Leben des jungen Künstlers das erste weibliche Wesen, dessen Antlitz und Körperlichkeit als zentrales Element in seinen Schaffensprozess Eingang finden. Lilith Lang verkörpert das zentrale Motiv seines künstlerischen Ausdrucks, solange sie eine Beziehung zu ihm unterhält. Für Kokoschka ist die Frau gleichzeitig Antrieb und Keim der Bedrohung: »Das Weibliche in erotischer Annäherung bedrohte in einer gleichzeitig unsicher werdenden Umwelt mein mühsam gewonnenes Gleichgewicht. Sonderbarerweise hatten Männer für mich immer nur ein angeborenes Gesicht, in welches Charakter, Erfahrungen, Leidenschaften gezeichnet waren, auch wenn das Gesicht eine Maske war. Männer konnten mich nicht wie ein weibliches Wesen zum Rätselraten verführen.«⁴¹

5.5. DIE TRÄUMENDEN KNABEN – DIE ERSTAUSGABE

Die Buchpräsentation *Die träumenden Knaben* findet am 23. Juni 1908 in den Räumlichkeiten der Wiener Kunstschau statt. Die acht Farblithografien im Format 25,9 x 29,2 cm sind von den Originalzeichnungen fotolithografisch auf Steinplatten übertragen worden. Je-

39 Kokoschka 1971. S. 56. Kokoschka selbst datiert seine künstlerische Begegnung mit dem Werk Minnes irrtümlich auf 1909, er dürfte aber bereits Plastiken und Skizzen in den Ausstellungen der Wiener Secession von 1900 und 1902 oder bei Fritz Waerndorfer, der eine Sammlung besaß, gesehen haben.

40 Kokoschka 1971. S. 52.

41 Ebenda. S. 62. Gegenüber Paul Westheim räumt Kokoschka ein: »Ich kann nur von einem Weib zu Kunstwerken begeistert werden, wenn es allerdings auch nur in meiner Fantasie lebt.« Lischka 1972. S. 50. Unter Bezug auf Rathenau 1961. S. 6 f. Vorwort von Paul Westheim.

weils vier Motive sind auf einem Bogen in einem Format von 571 x 640 mm zusammengefasst.⁴² Hieraus erklärt sich auch der Tatbestand, dass bei der Eröffnung der Kunstschau am 01. Juni 1908 lediglich vier Blätter mit jeweils paarweise übereinanderstehenden Lithografien präsentiert werden. Die Auflage von 500 Exemplaren wird in sechs Farben auf reinweißem Papier gedruckt, vier Motive mit Gelb, Rot, Grün, Blau und Schwarz, und vier Motive ergänzt um Rostbraun (ein mit Braun überdrucktes Rot). Teilweise sind sie mit dem Tangierfell nachbearbeitet. Paul Westheim, dem die mit Quellstift⁴³ ausgeführten Tuschzeichnungen vorgelegen haben dürften, fasst seinen Eindruck zusammen: »Er zeichnet nun aus einer Notwendigkeit heraus, er muss festhalten, was zu entschwinden droht, er muss mitteilen, was er Überraschendes entdeckt hat, muss es auch für die anderen aufschreiben, damit auch sie dazu kommen, zu finden, was er jetzt gefunden hat.«⁴⁴ Die Originalzeichnungen sind anscheinend verloren gegangen.⁴⁵

Da sich am Markt lediglich 225 Exemplare der gebundenen Ausgabe des Märchenbuches platzieren lassen, erwirbt der Leipziger Verleger Kurt Wolff die Restauflage und bringt diese neun Jahre später mit leicht verändertem Einband erneut in den Verkauf. Die Erstausgaben sind in einen mit Goldfäden durchwirkten Leinenbuchdeckel in Mappenform mit einer Kordel gebunden, der mit einer aufgeklebten hochrechteckigen Einbandvignette versehen ist. Diese weist auf den Inhalt hin und zeigt in fotolithografischer Wiedergabe eine Feder- oder Quellstiftzeichnung in Schwarzweiß mit drei Figuren auf dem Rücken eines angsteinflößenden Fisches stehend, in unterschiedlichen Posen gestikulierend (Abb. WS 209). Inwieweit es sich bei den Figuren um zwei Knaben und ein Mädchen handelt, ist nicht eindeutig auszumachen, dürfte aber aufgrund des Geschlechterkonflikts der folgenden Handlung zutreffen, wenngleich in »Kokoschkas Träumen [...] der Fisch eine Metapher für das Weibliche«⁴⁶ ist. Auf der Rückseite des ersten Blattes ist eine Widmung in hochrechteckigem Rahmen in der für

42 Hierauf zumindest deutet eine Untersuchung von vier nachträglich geschnittenen und am linken unteren Rand von Kokoschka signierten Druckbögen hin. Siehe hierzu Rekonstruktion der Montagebögen bei WEIDINGER 1996. S. 48-49.

43 Mit dem Quellstift (ein abgerundetes Korkstück mit Griff) sollten Schüler das Schreiben in einem Zug bei gleichbleibend dicker Schriftstärke erlernen. Der Grafiker, Typograf und Lehrer an der Kunstgewerbeschule Rudolf von Larisch (1856-1934) entwickelte für die Wiener Werkstätten die Schrift *Plinius* und veranlasste den Federnhersteller Blanckertz aus dem Quellstift die Redis-Feder zu entwickeln, die ein ähnliches Schriftbild aufweist.

44 WESTHEIM 1918. S. 19.

45 Siehe hierzu: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 76.

46 WEIDINGER 1996. S. 51. »In Kokoschka's dreams, the fish is a symbol for the female quality. A direct connection between fish and girls is established in the sixth dream: ›on a little red fish you were sitting.««

Klimt typischen Schreibweise in römischen Kapitalis angebracht: »Gustav Klimt in Verehrung zugeeignet«.⁴⁷

5.5.1. DIE TITELGESTALTUNG

Auf der gegenüber befindlichen Seite ist eine ebenfalls hochrechteckige Titelvignette zentriert eingefügt, die aufgrund der Expressivität der Gestaltung erst nach den Farblithografien entstanden sein dürfte (Abb. WS 210). In schwarzem Rahmen, unter dem in Kapitalis handgeschriebenen Titel *DIE TRÄUMENDEN KNABEN*, werden vier gestikulierende Figuren auf einer mit stilisierten exotischen Pflanzen bewachsenen Insel wiedergegeben. Die Perspektive ist aufgelöst. Im Vordergrund kniet ein leptosomer Knabe. Eine geschlechtliche Zuordnung der anderen, in der linken Bildhälfte gestaffelten Personen kann lediglich aus dem Titel geschlossen werden. Sie entsprechen im Figurentypus dem des Schiffers im zweiten Traum und den Hintergrundfiguren in der Darstellung *Das Mädchen Li und Ich* (siehe Abb. WS 194+WS 199).

Nach Jaroslav Leshko wird der junge Künstler von Vorbildern aus der mykenischen Kunst angeregt, wobei die Figuren der Titelvignette sowohl in den asketischen Körpern als auch wegen der Gebärdensprache und des Bürstenhaarschnitts der Darstellung von Kriegern und Frauen auf einem von Heinrich Schliemann aufgefundenen silbernen Trichterrhyton ähneln (Abb. 19). »Meine Meinung ist, dass die Titelseite der ›Träumenden Knaben‹ (Abb. WS 210, sic.) stark von zwei mykenischen Kunstwerken beeinflusst ist, dem silbernen Belagerungs-Rhyton und den Vaphio-Bechern. Die Figuren auf Kokoschkas Titelblatt haben große Ähnlichkeit mit jenen auf dem silbernen Belagerungs-Rhyton. [...] Kompositionell bilden die drei Jünglinge links vorne und die Figuren im Turm oben rechts auf dem Rhyton eine Parallele zu den Figuren des Titelblatts. [...] Der Jüngling oben links auf dem Titelblatt hat den Arm vor seinem Kopf in einem Gestus erhoben, der demjenigen der meisten weiblichen Figuren im Turm rechts oben auf dem Rhyton ähnlich ist. Wenn wir bedenken, dass das Titelblatt eine Lithografie und daher zu der Zeichnung auf dem Stein seitenverkehrt ist, so wird die Parallele noch auffallender.«⁴⁸

Die Publikationen Schliemanns, die Abbildungen des Silberrhytons und von Vasenfunden enthalten, sind um die Jahrhundertwende äußerst beliebt und befinden sich nahezu vollstän-

47 Befindet sich auf Seite 4 der Erstausgabe von 1908.

48 LESHKO 1969. S. 24-27.

dig bereits vor 1907 im Bestand der Bibliothek des Museums für Kunst und Gewerbe in Wien.⁴⁹ Die Darstellung mykenischer Figuren und deren Gestik in Schliemanns Werken sollen den jungen Künstler inspiriert haben. Was auch für die wellenförmig parallel verlaufenden Schwingungen,⁵⁰ vielleicht bedingt durch eine Art Horror vacui, oder für die Ausformung seiner schildkrötenförmigen exotischen Pflanzen und Bäume gelten dürfte.⁵¹

Leshko leitet einerseits Kokoschkas Kenntnis von Schliemanns Ausgrabungsberichten auch aus der autobiografisch gefärbten Erzählung *Jessica* ab, erstmals 1956 in *Spur im Treibsand* veröffentlicht, in der er u. a. »die Maske aus dem Grab des Agamemnon in Mykenai«⁵² und den mit Goldblatt belegten Totenschädel explizit nennt. Andererseits weist Leshko mit schlüssigen Vergleichen nach,⁵³ dass sich bereits in Klimts Porträts ab der Jahrhundertwende, im dekorativen Gefüge des Beethoven-Frieses und in den aus dem Lebensbaum entspringenden Spiralen bei der Ausgestaltung des Speisezimmers der Villa Stoclet viele mykenische Elemente wiederfinden lassen. »Die Wahrscheinlichkeit, dass das 1907 [in Wirklichkeit erst 1908] entstandene Titelblatt der ›Träumenden Knaben‹ von mykenischer Kunst inspiriert wurde, zeigt, dass Kokoschka schon während seiner Tätigkeit für die ›Wiener Werkstätte‹ die antike Kultur kannte. Es ist wichtig sich zu erinnern, dass es Klimt war, dem Kokoschka ›Die träumenden Knaben‹ zueignete, weil Klimt zu jener Zeit sehr eng mit der Wiener Werkstätte verbunden war.«⁵⁴

Kokoschka interpretiert die Elemente der mykenischen Kunst, insbesondere die expressive Qualität der linearen Menschendarstellungen in seinen Frühwerken bis 1911, wobei es ihm gleichzeitig gelingt, sich von dem Repoussé-Effekt der goldenen Ornamentik Klimts zu distanzieren. Letzteres lässt darauf schließen, dass Kokoschkas Widmung seines Traumbuches an Klimt eher dessen Einsatz für die Präsentation des jungen Talents auf der Kunstschau oder vielmehr eine Anerkennung für Klimts Käufe von Kokoschkas Aktzeichnungen von adoles-

49 Ebenda. S. 29.

50 Diese wellenförmigen Schwingungen sind aber nicht mit der stilisierten Darstellung der Inseln der Realität und der Vorstellung von umgebenden Wasserflächen gleichzusetzen.

51 LESHKO 1969. S. 27.

52 KOKOSCHKA 1956. S. 28 und analoge Fassung SPIELMANN 1974. S. 113.

53 LESHKO 1969. S. 18-23. »Diese Züge sind auch für Klimts Gemälde in der genannten Periode [bis 1910] charakteristisch, in der es eine starke Vorliebe für Goldfarbe gibt, die oft so dick aufgetragen wird, dass sie ein Relief oder einen Repoussé-Effekt bildet. Klimts Verwendung von spiral- und kreisförmigen Motiven ist – in einigen Fällen ganz offenkundig – von den goldenen Metallarbeiten aus Mykene inspiriert. Klimt hat seinen Kompositionen das Spiralmotiv als hervorstechendes Element seit den neunziger Jahren inkorporiert.« LESHKO 1969. S. 18.

54 Ebenda. S. 36.

zenten Jugendlichen geschuldet ist. »Den Klimt hab ich bewundert, und wie ich zwanzig Jahre alt war, hat er mir Zeichnungen abgekauft. Meine Zeichnungen haben seinen Zeichnungen etwas ähnlich geschaut, weil sie auch streng linear, ohne Schatten waren – die Linien nicht so rein wie seine, sondern unterbrochen und nicht so gleichmäßig, sondern manchmal dünner und dann wieder dicker. In einer Hauptsache aber waren sie ganz verschieden: Klimt hat seine Akte stehend oder sitzend dargestellt, immer in vollkommener Ruhe; ich dagegen hab damals nur Akte in Bewegung gezeichnet, die Bewegungen blitzschnell erfasst – das hab ich von den japanischen Holzschnittmeistern gelernt.«⁵⁵

5.5.2. DIE TRÄUME DER KNABEN

Der weitere Aufbau der Erstausgabe mit rechtsseitigen, einseitig bedruckten Blättern gliedert sich in den Bildtitel *Die schlafende Frau* und sieben Lithografien mit einem einspaltig jeweils rechts verlaufenden Satzspiegel, der $\frac{1}{5}$ der Seitenbreite einnimmt. Die Titel der einzelnen Bildtafeln stammen nicht von Kokoschka sondern sind dem Œuvre-Katalog von Wingle und Welz⁵⁶ entnommen. Aufgrund der divergierenden Textlängen für die einzelnen Farblithografien hat Lieve Huysman die Abschnitte als »Träume«⁵⁷ gekennzeichnet, als welche sie auch in dieser Abhandlung ausgewiesen sind.

»Der Text, den er [Kokoschka] dazu verfasste, kann als das überhaupt erste Beispiel des ›Stream-of-consciousness‹-Stils in der deutschen Sprache gewertet werden – ein Gedicht ohne Großbuchstaben und Interpunktion, aufgebaut aus einer Folge kaleidoskopisch-wechselnder Bilder, nur lose verbunden durch das Bewusstsein des Träumenden, eines heranwachsenden Knaben, der zum ersten Mal sexuelles Verlangen verspürt.«⁵⁸ Der lyrisch aufgebaute Text folgt keinem durchgängigen Reimmuster. Lediglich im Prolog finden sich Paarreim- und Binnenreimstrukturen wieder, weshalb Kokoschka das Diminutiv-Suffix »-lein« verwendet haben dürfte: »fischlein – messerlein – fingerlein«.⁵⁹ Durch das nahezu vollständige Fehlen von Interpunktion wird der in Minuskeln wiedergegebene Text von Virgeln gegliedert, wobei

55 GOLDSCHIEDER 1963. S. 9. »Klimt hab ich eigentlich nur einmal gesehen und gesprochen, vor der ersten ›Kunstschau‹, in seinem Atelier war ich nie.«

56 WINGLER 1975.

57 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 81. Anmerk. 261: Huysman, Lieve: Kein Märchenbuch für Philisterkinder. *Die träumenden Knaben* von Oskar Kokoschka: eine Gedichtanalyse. Lizentiatsarbeit. Gent. 1991-1992. S. 32.

58 SCHVEY 1986. S. 102.

59 KOKOSCHKA 1996. S. 9.

Kokoschka bei den Zeilenumbrüchen willkürlich und unter Verzicht auf rhythmische oder sinnbildende Abschnitte zu handeln scheint. Einzig eingerückte Zeilenanfänge deuten einen Satzzusammenhang an.

Die Sprache verliert ihre verbindliche Ordnung, sie wird von Kokoschka neu interpretiert und erfährt eine individuelle Reglementierung, um so seine seelische Verfassung und seine Lebenssituation in einer Metaebene zwischen Traumvisionen und Realität, zwischen pubertärem Liebestaumel und eruptiver Gewalt zu beschreiben. Er entführt damit die Sprache des Ich-Erzählers aus der Realität und geleitet sie in die Trugbilder des Traumes. »Der hymnische Ton, die dann und wann von Schreien unterbrochene Zauberhaftigkeit, markieren den Wendepunkt zu der Ekstase und dem Gestammel expressionistischer Gedichte.«⁶⁰ Gerhard Lischka irrt, wenn er in dem simultan ablaufenden Geschehen weder Anfang noch Ende zu erkennen vermag. Wie in Träumen fließen die einzelnen Sequenzen scheinbar ungeordnet ineinander und fügen sich doch in ein geschlossenes Ganzes. Die Handlung folgt sehr wohl der Logik und der Chronologie des Erwachens eines Knaben aus der Pubertät. Er empfindet »sein erstes sehnsuchtsvolles Verlangen nach der Vereinigung mit der Frau, die Suche nach der Verbindung von Knabe und Mädchen. Dieses Sich-finden-wollen bildet das Grundgerüst, das ›Netz‹ der Dichtung.«⁶¹

5.5.3. DER INNENTITEL: *DIE SCHLAFENDE FRAU*

Der Text von Kokoschka, der mit »dem Lichtrausch eines aus Blindheit Erweckten«⁶² verglichen oder einem »ejektiv hervorgeschleuderten Bewusstseinsstrom«⁶³ kommentiert wird, korrespondiert zwar nicht immer mit den beigelegten Lithografien, verliert sich aber nicht in Zufälligkeiten.

»rot fischlein/fischlein rot/
stech dich mit dem dreischneidigen messer tot/
reiss dich mit meinen fingern entzwei/

60 LISCHKA 1972. S. 52.

61 Ebenda. S. 53.

62 FAENGER 1920. S. 16. »Gleich einem Lichtrausch eines aus Blindheit Erweckten, taumelt die Rede-Seligkeit des Knaben, dem die Zunge sich löste, vordem nur erahnte Dinge stammelnd zu benennen.«

63 Ebenda. S. 80. Unter Bezug auf: SCHORSCHKE 1964. S. 313. Dieser unkoordinierte Bewusstseinsstrom ist ein Merkmal des ›Stream-of-consciousness‹-Stils.

dass dem stummen kreisen ein ende sei/«⁶⁴

Der junge Kokoschka setzt diesen Akt des Grauens bewusst an den Beginn seiner Dichtung und weist damit darauf hin, dass erst auf dem »Grab aller zerstörten Traum«⁶⁵ und gemeuchelter Hoffnungen sich die wahre Liebe entwickeln kann. Er scheint dem Schema von Goethes Heideröslein zu folgen. Wie das rote Röslein den Knaben sticht, so sticht die Figur des Ich-Erzählers das rote Fischlein tot. Doch er geht einen Schritt weiter. In seiner Aggressivität zerstückelt er es und

»in der schale sinkt ein fischlein tot/«⁶⁶

Alfred Weidinger⁶⁷ verweist unter Bezug auf Freuds *Traumdeutungen* auf die sexuelle Konnotation des dreischneidigen Messers mit dem männlichen Geschlecht und der Schale als Symbol für die Vagina. Die Rotfärbung steht für den Vollzug der Entjungferung, wodurch das »stumme kreisen« ein Ende hat, d. h. die aufgestaute Sexualität des Mannes seine Befriedigung erfährt. Kokoschka umreißt mit diesen wenigen Reimen das gesamte Spektrum seiner Gefühle. Der Schriftsteller und Freund Albert Ehrenstein bezeichnet Kokoschkas »Pubertäts-Bilderbuch *Die träumenden Knaben* als das schönste Dokument der unwegsamen Künstlerjugend, die sich je in Wien austobte. Was ihn [Kokoschka] wegstellt von raffinierter, bald steifer, bald Reim schäumender Kunstdichtung, ist: seine Rhythmen atmen buchfremde Poesie, sie sind nie zweckbewusst, absichtsvoll, pointiert, teleologisch – sondern er gibt Worte, die sogar wenn sie präziös sind, unbesonnen, wohl durchsonnt aus dem Unbewusstsein herströmen. Wie es bei träumenden Knaben selbstverständlich ist: Nicht das ganze Versgebilde ergibt einen hirnmäßigen Sinn, jeder einzelne Vers sagt sein wohlklingend Teil, Gedanken durchrauschen harmonisch die Strophen, keine niedrige Einheit wird angestrebt, forttröpft die unendliche Melodie.«⁶⁸

Im Bildvordergrund des Innentitels *Die schlafende Frau* sitzt pyramidal eine junge Frau,

64 Die Verseilen, die auf die einzelnen Traumsequenzen verweisen, sind wie auch die Zitate gemäß dem Original in Minuskeln geschrieben und ohne Interpunktion lediglich mit Virgeln versehen. Textquelle: KOKOSCHKA 1996. S. 9.

65 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 80. Unter Bezug auf: Altenberg, Peter: *Zwölf*. in: Altenberg, Peter: *Sonnenuntergang im Prater*. Fünfundzwanzig Prosastücke. Stuttgart 1987. S. 7-9.

66 KOKOSCHKA 1996. S. 9.

67 WEIDINGER 1996. S. 55.

68 EHRENSTEIN 1961. S. 100.

schlafend, den Kopf nach links auf ein ihre Arme bedeckendes grünes Tuch gelegt,⁶⁹ welches von ihrem goldgelben, mit ihrem Rocksäum korrespondierenden Haar umwallt wird. Ihre Konturen lösen sich im Schwarz der Inselform auf (Abb. WS 192). In dem blauen Wasser, durch Wellenbögen stilisiert, lauern zwei rote spitzzahnige Fische. Der Bildhintergrund, von der weißen Quader-Barriere einer Felsküste begrenzt, wird durch ein im Dunkeln liegendes Schloss mit Park beherrscht und von einer diagonal zur Mitte verlaufenden weißen Häuserreihe geteilt. Daran anschließend hebt sich ein Wald mit grünen Tannen, Rentier, Gazelle, blauen Vögeln und blauen Blumen ab. Das beherrschende Schwarz, ähnlich einer Schablonenmalerei, verweist auf die Nacht und signalisiert die Bedrohung der entrückt Träumenden durch die im Wasser lauern den roten Fische. Die roten Sprengel auf der Bluse des jungen Mädchens assoziieren beim Betrachter den Zusammenhang zu den kreisenden Fischen. Die Tötung der Fische, die Befriedigung ihrer Triebhaftigkeit, befreit das Mädchen von ihrer Jungfräulichkeit, welche durch das Weiß in ihrem Kleid und das weiße Inkarnat der Haut der Schlafenden ihren Ausdruck findet. So wie das Weiß der schroffen Felsküste die Traumwelt von der Realität und die weiße Häuserfront die menschliche Ordnung der Parklandschaft von dem paradiesischen Zustand des Waldes trennen, so hindert die Unschuld des Heranwachsenden ihn bei der Transformation seiner Träume in seine Erlebniswelt.

Die schlafende Frau ist nach Kokoschka die einzige Darstellung der Bildererzählung, die sich an den Vorgaben des Auftrages orientiert. Dies ist mit großer Wahrscheinlichkeit auch der Grund für die dem Jugendstil verhaftete Ornamentik und die Implikation von Motiven seiner Postkartenentwürfe, z. B. *Frau mit Schaf und Räuber*, *Hirt*, *Hunde und Schafe* und *Jäger und Tiere*. Besonders auffällig sind die gezackten Blütenkelche, die von den Postkarten *Reiter und Segelboot* und *Jäger und Tiere* übernommen sind und sich bis in den fünften Traum wiederfinden lassen.

69 Die Gestik der *sitzenden Schlafenden* erinnert stark an den Druck seines Kommilitonen Franz Karl Delavilla *Leben im Spiegel* 1907. (Abb. 21).

5.5.4. DER ERSTE TRAUM: DAS SEGELSCHIFF ODER DAS SCHIFF⁷⁰

Die Ich-Figur führt in den ersten Traum ein und Kokoschka gibt hier implizit seine Sehnsüchte und seine Erwartungen preis.

»und ich fiel nieder und träumte/
viele taschen hat das schicksal«⁷¹

Während verharrt er an exotischen Gestaden neben einem »peruanischen steinernen baum«,⁷² Ausdruck seines Dranges, fremde Länder zu erkunden und kennenzulernen.⁷³ Von den »grünen atmenden seewäldern«,⁷⁴ den Urwäldern mit roten Blumen, Schlingpflanzen und Bäumen, deren Wurzeln sich im Wasser verzweigen wie in den Mangrovenwäldern Südamerikas, die wie »Haare im Meerwasser saugend tauchen«,⁷⁵ geht sein Blick über »das schreckliche meer«⁷⁶ mit menschenfressenden Fischen. Kokoschkas Alter Ego hört die Schiffer rufen, beobachtet, wie ihr Boot (»die überfüllte galeere«⁷⁷ erweckt Assoziationen mit Gefangenen- oder Sklavendepotrationen nach Amerika) sich aus der vom Taifun aufgewühlten See befreit, um im sicheren Hafen anzulegen. Von Bord gehen auch kolonialisierende Mönche (»schleicher«⁷⁸) »in braunen wollkleidern«,⁷⁹ die mit Geschenken empfangen werden. Alfred Weidinger interpretiert die Darbringung von Geschenken durch »nackte magere mädchen [...] zur erinnerung an die

70 Die Titel der einzelnen Träume weichen zwischen der Erstaussgabe von 1908 und der für die Textauswertung herangezogenen Ausgabe von 1996 voneinander ab. Die erstgenannten Titel entsprechen dem des Oeuvre-Kataloges von Wingle und Welz (WINGLER 1975.), die zweitgenannten entstammen KOKOSCHKA 1996.

71 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 82.

72 KOKOSCHKA 1996. S. 9.

73 Die Sehnsucht in fremde Länder zu reisen drückt Kokoschka Ende 1907 in einem Brief an Erwin Lang aus, der zu dieser Zeit in Berlin weilte. Sieh hierzu: KOKOSCHKA 1984. S. 6/7. »Wenn ich von den Schiffbrüchigen hier an der Schule weg könnte irgendwo zu den Negern oder nach England oder irgendwo, wäre es eine Erlösung. [...] Lieber Gott, ich möchte gerne glücklich sein und mit 100 Negern, mit Werkeln, Trommeln und Posaunen nach irgendwo fahren. Meine Psyche wird, wie aus dem Märchenbuche zu sehen ist, vom Nichtessen täglich tüchtiger und unkomplizierter, was die Werkstätteleute sehr freut.«

74 KOKOSCHKA 1996, S. 12.

75 Ebenda. S. 12.

76 Ebenda. S. 12.

77 Ebenda. S. 12.

78 Ebenda. S. 13.

79 Ebenda. S. 13.

nächte der dunklen zärtlichkeiten«⁸⁰ mit Dankesbezeugungen für sexuelle Befriedigungen als eine bewusst eingeschobene Abschiedsszene. »This is where the dream finds its fulfilled and sexually satisfied end.«⁸¹

Die Lithografie lässt sich nur schwer in einen Zusammenhang zum Text bringen, lediglich die rechteckige, konturierte Fläche neben der zentralen Figurengruppe kann aufgrund der Mächtigkeit und den grünen und rostbraunen Blattformen, durchsetzt mit gelben Verästelungen, als der steinerne peruanische Baum gedeutet werden (Abb. WS 193). Zwei eng beieinanderstehende Personen heben sich durch den Schwarz-Weiß-Kontrast aus dem Bildvordergrund ab. Eine Rückenfigur hält einen ihr gegenüberstehenden jungen Mann am linken Handgelenk. Er hat seinen Kopf geneigt, die Augen sind geschlossen. Ein rechts davon liegender Hund blickt zu ihnen auf. Hinter den Figuren breitet sich eine grüne hügelige Küstenlandschaft aus, unterbrochen von einem im Meer mündenden Flusslauf, auf welchem ein Segelschiff mit einer nackten gestikulierenden Person dem Land zusteuert. Im seichten Wellengang des Wassers tummeln sich rote und grüne Fische. Zwei Fischkadaver liegen zerrissen auf dem Wiesengrund zwischen der Figurengruppe und dem nackten Schiffer. Sie mögen darauf verweisen, dass der schwarz gekleidete reife Mann sich der sexuellen Avancen und weiblichen Verführungskünste zu erwehren weiß und mit seinen Ratschlägen den Pubertierenden vor den Gefahren zu bewahren versucht.

Auch hier finden sich Übernahmen aus Kokoschkas Postkarten, z. B. die Fische oder die fächerartigen Bäume von *Mutter und Kind auf der Insel*. Der nahezu rechtwinklig abgewinkelte Kopf des jungen Mannes, in dessen Antlitz man durchaus den jungen Kokoschka erkennen kann, erinnert an Rodins Skulptur *Adam* (Abb. 22) von 1880. Alfred Weidinger deutet die Rückenfigur als Klimt, welcher versucht, Kokoschka davon abzuhalten, aus dem Jugendstil auszubrechen.⁸² Klimts Blick ist auf den Ursprung des Flusses gerichtet, als Mahnung an den ausbrechenden Künstlereleven, sich stets an seine künstlerischen Wurzeln zu erinnern. Stilistisch entfernt sich Kokoschka deutlich von der Darstellung der schlafenden Frau. Die Linie wird neben der Farbe zum wichtigsten Ausdrucksmittel, und es beginnt sich eine langsam entstehende Räumlichkeit im Bildaufbau anzudeuten.

80 Ebenda. S. 13.

81 WEIDINGER 1996. S. 58.

82 Ebenda. S. 59. Weidinger weist darauf hin, dass auch eine andere Interpretation möglich ist, nach welcher der junge Künstler, dargestellt als Schiffer, mit seinem Boot den Hafen verlässt, d. h. sich von Klimt löst und nach neuen Wegen der künstlerischen Entfaltung Ausschau hält.

5.5.5. DER ZWEITE TRAUM: *DIE SCHIFFER RUFEN* ODER *SCHIFFER RUFEN*

»und ich fiel und träumte die kranke nach«⁸³

Die Ich-Figur drückt eingangs ihr Unverständnis darüber aus, dass die Männer sich nicht ihren sexuellen Gelüsten hingeben. Die »erwartung verschlungener glieder«⁸⁴ in der Erotik ausstrahlenden »wärme der zittrigen lauen luft«⁸⁵ und das Mondlicht vermitteln eine erotisch aufgeladene Atmosphäre. Die Passivität der Frauen und der Männer fordert den pubertierenden Jüngling heraus (»der kreisende wärwolf«⁸⁶), sich die sexuelle Befriedigung selbst zu nehmen und somit den Frauen Gewalt anzutun. Da dies jedoch ohne eine reale Beteiligung eines Partners erfolgt, dürfte hierin ein Akt pubertärer Selbstbefriedigung zum Ausdruck kommen.⁸⁷ Der Nachsatz »ich verzehre euch männer frauen halbwache hörende kinder der rasende liebe- de wärwolf in euch«⁸⁸ spielt vielleicht auf das vergebliche Liebeswerben des jungen Kokoschka um Lilith Lang an, dessen Erfüllung dem Traum vorbehalten bleiben muss.

Die im Text des ersten Traumes erwähnte Landung des Schiffes wird hier vertikal strukturiert dargestellt (Abb. WS 194). Durch das Schwarz des Wassers wird die Szene in die Nacht verlegt. Auch scheinen die Boote aufgrund der hohen, in Weiß scharf kontrastierten Klippen nicht anlegen zu können, und laufen Gefahr, auf eine Sandbank aufzulaufen. Die Schiffer in ihren Beibooten versuchen mit emporgerissenen Armen auf sich aufmerksam zu machen, wobei sie sorgenvoll auf die sie mit aufgerissenen Mäulern umkreisenden roten »menschenfressenden« Fische starren. Auf dem schwarzen Meeresteppich treiben schwimmende Inseln mit blauen exotisch anmutenden Pflanzen. So wie Meer und Boote die linke Bildhälfte bestimmen, so dominieren die weißen, mit grünen Kuppen versehenen Felsen des Eilandes die rechte Bildseite. Im rechten Vordergrund sitzt eine in Weiß gehaltene Frau mit einem weißen Blumenschmuck im goldenen Haar. Sie scheint der Welt entrückt und blickt den Betrachter mit leeren Augen an, die Hände im Schoß gefaltet.

83 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 83.

84 KOKOSCHKA 1996. S. 16.

85 Ebenda. S. 16.

86 Ebenda. S. 16.

87 WEIDINGER 1996. S. 59. »The circling is a distinct reference to the search for sexual satisfaction, which takes place in the next sequence of the dream, although without the conscious participation of the sexual partner: ›from the loneliest silence, before you awake, my wails ring out, which in a sense hints at rape and masturbation.«

88 KOKOSCHKA 1996. S. 17.

Auch die vier Personen im Mittelgrund nehmen die Seeleute nicht wahr. Während sich ein blau gekleideter Junge verängstigt an eine korpulente Frau in weißem Faltenkleid drängt, flüstert ein konspirativ Dreinblickender in blauem Umhang mit roter Kapuze einer Priesterfigur etwas zu. Es scheint so, als habe der Junge die in Gefahr sich befindenden Seeleute wahrgenommen und versuchte, seine Mutter auf sie aufmerksam zu machen, aber die Mitglieder der Gesellschaft, repräsentiert durch Klerus, Wissenschaft und Matriarchat, sind mit sich und ihren Moral- und Machtansprüchen viel zu sehr beschäftigt, als dass sie die Gefahr erkennen. Bezogen auf den Pubertierenden vermögen sie nicht die Entfaltung seiner Triebe und seine Sehnsüchte zu antizipieren. Kokoschkas Gesichtszüge finden sich in dem hageren, gelb gewandeten Seemann im vorderen Boot, der wie hypnotisiert auf den vor ihm aus dem Wasser auftauchenden »Menschenfresser« starrt, die Hände Hilfe suchend gen Himmel gereckt. Alfred Weidinger überinterpretiert die Szene, wenn er zwischen der Priesterfigur und der weißen Frau in Trance den Vollzug eines Menschenopfers, eines rituellen Urteils vermutet, um u. a. damit eine Verortung der Szene nach Südamerika zu rechtfertigen. Auch der Vergleich der bekränzten Frauenfigur mit Grete Wiesenthal im Kostüm ihrer weißen Walzertanz-Szene aus dem Gartentheater erscheint zu konstruiert.⁸⁹

5.5.6. DER DRITTE TRAUM: *DIE FERNE INSEL*

Durch den dreifachen Weckruf »horra«⁹⁰ soll die Menschheit wachgerüttelt werden. Es ist ein Aufschrei, um als Individuum aus der Gesellschaft, aus den tradierten Normen und aus den aufgepfropften Moralvorstellungen auszubrechen.

»und ich fiel nieder und träumte von unaufhaltbaren änderungen«⁹¹

Dies ist des Pubertierenden Errungenschaft und Schicksal zugleich. Die Verszeile, »in mir träumt es und meine träume sind wie der norden«,⁹² beschreibt die Transformation der Visionen des Heranwachsenden in Gedanken, die Änderungsprozesse freisetzen (»machen mich

89 WEIDINGER 1996. S. 59. Weidinger leitet dies aus der Tatsache ab, dass Grete Wiesenthal mit Lilith befreundet ist und mit den Schwestern Wiesenthal in der *Fledermaus* zu Tanzdarbietungen auftritt.

90 KOKOSCHKA 1996. S. 20.

91 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 83.

92 KOKOSCHKA 1996. S. 20.

wachsen, wie die steine wachsen«⁹³), die von den Erwachsenen nicht erkannt oder verstanden werden. Die Phase der Adoleszenz bestimmt »nicht die ereignisse der kindheit [...] und nicht der mannbarkeit«,⁹⁴ sondern »zögerndes wollen das unbegründete schämen [...] das überfließen und alleinsein.«⁹⁵ Die Heranwachsenden entdecken die eigene Sexualität, »und zwar in Form einer von Scham und Einsamkeit begleiteten Masturbation.«⁹⁶

Die Illustration lässt das Gefühl der Einsamkeit und die Ferne der Traumwelt erahnen. Die klare horizontale Gliederung in Vorder- und Hintergrund, die die Trennung von realer Welt und Traum evoziert, wird durch den abrupten Abbruch der Wiesenfläche vermittelt, auf welcher in Rückensicht ein elegant wirkendes junges Mädchen an einen niedrigen Trommeltisch gelehnt sitzt. Das Meer mit Schiffen und roten Fischen lässt den Kontakt zu dem paradiesischen Klippeneiland abbrechen (Abb. WS 195). Wie in der Darstellung der *schlafenden Frau* wiederholt sich die Trennung von Wunsch und Wirklichkeit. Die ringförmig angelegten Blumenbeete mit blauen Blüten flankieren das Mädchen, das bei Kaffee und Kuchen nicht das Paradies wahrnimmt, sondern ausschließlich von der Schönheit der gelben Rose, einem Zeichen der reinen Liebe, fasziniert scheint. Eine Hecke führt vom linken Bildrand schräg zu den exotischen Bäumen und lenkt den Blick des Rezipienten auf die traumversunkenen Höhen und Wälder der fernen Insel. In ruhiger Dünung dümpeln zwei gelbe Koggen mit gerafften bzw. leicht geblähten Segeln. Zwischen der Insel der Träume und der Realität, in welcher das Mädchen verharrt, gibt es keine Verbindung.

5.5.7. DER VIERTE TRAUM: PAARE IM GESPRÄCH ODER ZWIEGESPRÄCH

Der Erzähler nimmt wieder die Ich-Figur des ersten Traumes an. Es ist für ihn der Traum der Liebe, der körperlichen Liebe.

»und ich fiel nieder und träumte die liebe«⁹⁷

93 KOKOSCHKA 1996. S. 21.

94 Ebenda. S. 21.

95 Ebenda. S. 21.

96 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 92. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf Frank Wedekinds *Frühlingserwachen*, wo sich Hänschen Rilow selbstbefriedigt oder wie er und seine Mitschüler auf dem Schulweg um die Wette masturbieren (Wedekind, Frank: *Frühlingserwachen. Eine Kindertragödie*. Stuttgart 1994. S. 31-33 u. S. 56).

97 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 83.

Als Tänzer im Paradies erklimmt er »tausendstufigen garten [...] tanzt[e] die wünsche der geschlechter«⁹⁸ in jugendlichem Übermut (»die dünnen frühjahrssträucher«⁹⁹) bis das Mädchen Li ihm erscheint. Alle Aggressivität, alle Grausamkeit scheinen verflogen bei der Beschreibung von Lilith.¹⁰⁰ Er kennt das Mädchen bereits, sie ist ihm haptisch vertraut: »fühlte die geste der eckigen drehung deines jungen leibes und verstand die dunklen worte deiner haut«.¹⁰¹ Mit ihr erklimmt der unerfahrene Jüngling die höchsten Stufen der Lust, »bis zur tausendsten und letzten in meiner scheu«¹⁰² um mit ihr seinen Höhepunkt zu finden, »musik musik gaukler mein leib schellenrassler beckenschläger weg du popanz meines sündhaften vorbehalts«,¹⁰³ was nach Freud das Erreichen des Orgasmus symbolisieren soll.

Wie in der Textfassung kehrt das Alter Ego Kokoschkas zurück ins Traumparadies. In einer unschuldig weißen Fantasielandschaft, die sich bis zum schmalen Wasserstreifen mit dem schwarzen Schatten eines Fisches am hohen Horizont erstreckt, hügelig mit einer Vielfalt von blühenden Blumen und Sträuchern, Bäumen mit schildkrötenartigen Wipfeln, unterhalten sich drei Paare (Abb. WS 196). Sie sind in einem gleichschenkligen Dreieck angeordnet und wenden sich mit unterschiedlicher Intensität einander zu. Im Bildmittelpunkt, am Ufer eines kleinen Teiches mit drei roten Fischen, kauert in Rückansicht ein bärtiger Mann mit blauem Rock und grünem Hut, zu einer jungen blonden Frau in einem roten Umhang sehnsuchtsvoll aufblickend. Zwar neigt die Frau ihm lächelnd den Kopf zu, doch die Körperhaltungen der beiden strahlen keine allzu große Intimität aus. Rechts nach hinten versetzt lehnt sich ein in einen gelben Umhang gekleidetes Mädchen auf das Knie des neben ihr sitzenden jungen Mannes, welcher an den Seemann im Boot aus dem zweiten Traum erinnert. Er scheint aufmerksam zuzuhören und deutet dies durch die dem Mädchen zugewandte Neigung des Kopfes an. Auf der linken Bildseite, hinter Büschen und unter deckendem Blätterwerk, sitzt ganz in Weiß ein Paar. Die junge Frau stützt aufmerksam lauschend den Kopf auf ihre Hände und starrt

98 KOKOSCHKA. 1996. S. 24.

99 Ebenda. S. 24.

100 KOKOSCHKA 1971. S. 52. In seiner Biografie wird bei Kokoschka aus seiner Freundin und Schwester seines Kommilitonen Erwin Lang das Mädchen Li: »Die Heldin der Dichtung, das Mädchen Li ›aus den verlorenen Vogelwäldern des Nordens‹ war eine Schwedin, die Lilith hieß.« HUSLEIN-ARCO nimmt an, dass Kokoschka sie in seiner Erinnerung als Schwedin bezeichnet, weil sie Mitglied in der Ersten Schwedischen Turnanstalt in Wien war. HUSLEIN-ARCO 2008. Anmerk. 306. S. 289.

101 Kokoschka stellt hier eine Verbindung zu seinen Aktstudien mit Lilith her. Er »gab sie in seinen Studien genauso wieder, wie er sie im Text beschrieb.« HUSLEIN-ARCO 2008. S. 94.

102 KOKOSCHKA 1996. S. 24.

103 Ebenda. S. 25.

verwirrt und überrascht auf ihren Partner, der, einem Verzagenden gleich, mit zwischen den Knien verschränkten Armen, gebeugt, den Kopf zu ihr scharf abgewinkelt, kauert.

»Der kontemplative Konversationscharakter der Paare lässt an Lukas Cranachs Vorstellungen der Heiligen Sippe denken, wie er sie sowohl im Annenaltar als auch im Jahr darauf in einem Gemälde verwirklichte.«¹⁰⁴ (Abb. 23) Die Zwiesgespräche der drei Paare sind durchaus als die drei Phasen der Kommunikation zwischen Kokoschka und Lilith zu verstehen. Auf einer weißen Trauminsel, frei von aller Schuld, gestehen sie sich ihre Liebe, vollziehen diese im Koitus und erlangen ihre Befriedigung im Orgasmus. Doch der Knabe kehrt nach dem Erwachen zurück in die Realität, »wie ein hoher ton steht hinter mir auf den gärten die sehnsucht«.¹⁰⁵

5.5.8. DER FÜNFTE TRAUM: DIE SCHLAFENDEN ODER DIE TRAUMTRAGENDEN

Kokoschka leitet diesen Traum mit einer eindeutig sexuellen Konnotation ein: »und ich träumte/wie ein zungenfeuchter baum ist mein leib«¹⁰⁶ und verweist unverhohlen auf die Nächte, die er aufgrund von Liliths Abweisung mit Selbstbefriedigung verbringt, »in verlorenen brunnen läuft das leben [...] und drängt zum verschütten [...] und aus meinen verworrenen innigkeiten ist kein tasten zu fremden greifenden fingern«.¹⁰⁷ Der Knabe gibt sein Liebeswerben nicht auf. Er wartet in einer Hütte am Ufer, bis sie zu ihm kommt und sich neben ihm niederlegt. Hier vollziehen sie die erste Vereinigung, die Defloration des Mädchens, »der einzige bin ich der von dir weiß was zum frühling wartet«.¹⁰⁸ Aus Kokoschkas »Ich« wird nun erstmals ein »Wir«, was eine Gemeinsamkeit assoziiert, die sehr bald sich wieder aufzulösen droht.

Einen Bezug zum Text lässt die Motivik der begleitenden Lithografie (Abb. WS 197) offenkundig nicht erkennen. Die unruhige, wenig geordnete Bildaufteilung, die collagenhafte Überlappung der Motivelemente und die »konstruktiv mit den verschiedensten Versatzstücken«¹⁰⁹ geschaffene Landschaft vermitteln die seelische Zerrissenheit des liebeshungrigen Träumenden. Alfred Weidinger bezeichnet diese Darstellung nach Mario Praz als »Horror va-

104 HUSSLEIN-ARCO 2008, S. 94.

105 KOKOSCHKA 1996, S. 25.

106 Ebenda, S. 25.

107 Ebenda, S. 25. Kokoschka verklausuliert hier die während seiner sexuell unerfüllten Liebe zu Lilith bei der Masturbation vergeudeteten Spermien.

108 Ebenda, S. 29.

109 HUSSLEIN-ARCO 2008, S. 95.

cui«, als ein zwanghaftes Ausfüllen der Bildfläche.¹¹⁰ Die starke sexuelle Konnotation von »wie ein zungenfeuchter Baum«¹¹¹ überträgt er nicht unmittelbar in den Kontext der Darstellung, lediglich die im Vordergrund wie in einer dem Bildraum vorangestellten Blase ruhende Figur eines bärtigen Mannes mit im Schlaf verschränkten Armen suggeriert den Eindruck eines befriedigt Träumenden. Hinter ihm und um ihn herum tummeln sich Tiere, rechts ein springender Hirsch und ein Hase, linker Hand ein Hunderudel und am linken Bildrand streifen Dachs und Fuchs durch einen exotischen Wald. Sie scheinen sich aber nicht zu bewegen, sondern sind wie in dem Märchen *Dornröschen* in ihren Bewegungen erstarrt.

Abgeschirmt durch eine grüne Hecke mit weißen Blüten ruht in der Bildmitte eine Gruppe von vier Personen. Eine Frau in gelbem Umhang lehnt, den Kopf im Schläfe leicht geneigt, mit geöffnetem Mund an einer Wand, in ihrem Schoß steht ein rot gekleidetes Kind mit wachem Blick, welches sich an die hinter ihm schlafende Frau schmiegt. Zu deren Füßen ruht ein Mann mit roter Kopfbedeckung, den Kopf in seine rechte Armbeuge gelegt. Dessen angedeutete Körperkonturen gehen über in das weiße Faltenkleid der Schlafenden und vermitteln so eine Einheit. Dahinter reihen sich vier Figuren vor stilisierten Klippen mit ihren grün bewachsenen Kuppen auf.¹¹²

Damit scheint Kokoschka die Brücke zu den anderen Traumdarstellungen schlagen zu wollen. So findet sich hier, wenngleich auch andersfarbig gekleidet, die die Gesellschaft repräsentierende Figurengruppe des zweiten Traumes wieder. Mitten unter ihnen steht ein träumender Knabe in einem blauen Gewand, den linken Arm mahnend erhoben. Er scheint über die »lautlose stille« zu rufen: »der einzige bin ich/der von dir weiß/was zum frühling wartet/[...] wir werden suchen müssen/wie nach einem verlorenen kind/wie nach etwas/das in der luft hängen blieb und ungesagt«.¹¹³ Das in der Farbe der Liebe gekleidete Kind ist wach und blickt den Betrachter mit großen Augen herausfordernd an; seine Jugend verhindert noch, dass es auch in den Taumel der Triebe gezogen wird. Die Gesten der vier »Galerie-Figuren« erinnern an Hodlers *Die Wahrheit* von 1903 (Abb. 24) und sind ein Indiz des Wandels hin zu einer expressiveren Gebärdensprache innerhalb der Illustrationen von Kokoschkas erstem Liebesbrief. »Das Buch ist mein erster Liebesbrief gewesen, doch war sie bereits aus meinem Lebenskreis

110 WEIDINGER 1996, S. 64

111 KOKOSCHKA 1996, S. 25.

112 WEIDINGER 1996, S. 64. »Several pencil studies have been preserved of the figures in the background, most of them wearing hats.«

113 Ebenda. Abb. 42 f.

verschwunden, als das Buch erschien.«¹¹⁴ Die Aussage Kokoschkas, dass das Traumbuch erst erscheint, nachdem die platonische Beziehung zu Lilith Lang bereits beendet ist, ist angesichts der zwischen 1908 und 1909 noch erhaltenen Aktzeichnungen nicht aufrechtzuhalten. So finden sich nach Fertigstellung des Märchenbuches Akt- und Halbaktstudien von Lilith Lang, die sich durch eine erhöhte Expressivität, eckigere Umriss und überlängte Gliedmaßen auszeichnen (Abb. WS 219). Die spezifische Erotik, die besonders die Halbaktdarstellungen verströmen, dürfte mit ein Grund gewesen sein, warum die Zeichnungen bei ihrer Präsentation auf der Kunstschau 1909 bereits am ersten Tag verkauft waren (Abb. WS 174).¹¹⁵

5.5.9. DER SECHSTE TRAUM: *DIE ERWACHENDEN* ODER *EROS*

Im sechsten Traum knüpft Kokoschka unmittelbar an die imaginäre Vereinigung der beiden jungen Menschen im fünften Traum an, in der Erkenntnis, dass das scheinbar Erlebte sich über die Nacht mit dem Morgen verflüchtigen könne

»und fiel ich nieder und träumte den morgen zu«¹¹⁶

Dieses Erlebnis zu halten, zu bewahren, verunsichert den Knaben so sehr, dass er Li eine platonische Liebe, eine »wahre« Liebe anbietet. Das Geheimnis zu wahren, »keiner hat dich noch so gesehen wie ich«¹¹⁷ und »oh wie freue ich mich dass du mir gleichst wie du mir gleichst«¹¹⁸ soll dieser Liebe Unterpfand sein. Aber wieder überkommt ihn sein Begehren, seine Triebhaftigkeit, für welche er sich einerseits schämt, sich andererseits darin verzehrt. Er vollzieht den Koitus, »ein stäblein wächst ins wasser hinunter wo ist das ende alles wesens aus deiner runden brust geht dein atem über den blauen see«.¹¹⁹ »Die nur im Traum vollzogene körperliche Vereinigung wirft nun für ihn die Frage nach dem nie erfahrbaren ›Ende der Liebe‹ auf. Mit einem nochmaligen Hinweis auf den Koitus ›ich greife in den see und tauche in deinen

114 KOKOSCHKA 1971. S. 52.

115 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 118 u. 290. »Auch in Otto Prutschers Nachlass fand sich eine zart kolorierte Aktzeichnung Kokoschkas mit handschriftlicher Widmung (Für den Professor Otto Prutscher von Kokoschka, sic.).« Weitere Kunden aus dem Lehrkörper der Kunstgewerbeschule sind Emil Orlik, Koloman Moser und der Bildhauer Franz Metzner.

116 KOKOSCHKA 1996. S. 29.

117 Ebenda. S. 29.

118 Ebenda. S. 32.

119 Ebenda. S. 33.

haaren« verliert sich das Ich in der Selbsterkenntnis, dass es ›in der liebe alles wesens‹ wie ein ›Versonnener‹ ist.«¹²⁰

Es ist Nacht geworden. Am schwarzen Himmel erscheinen einzelne bläulich schimmernde Sterne – »Schneesterne« (Abb. WS 198). Der horizontale Bildaufbau, determiniert durch das Schwarz des Himmels und durch das Grün der Trauminsel, erinnert an die Illustration zum dritten Traum *Die ferne Insel*. In dem scheinbar unendlichen Schwarz der Nacht mäandern gelbe Astgerippe mit roten Blütenkronen. In der Ferne, am rechten Bildrand, sitzt am Ufer einer kleinen grünen Insel eine auf den linken Arm gestützte nackte Frau mit langen blonden Haaren, die ihre Beine anwinkelt, die rechte Hand auf ihre Scham legt. Sie scheint sich ihrer Nacktheit und ihrer Sexualität bewusst geworden zu sein und entfernt sich von den Traumtragenden. Im Vordergrund trennen Pflanzen und Buschwerk drei nackte weibliche Figuren. Zur Linken sitzt das Mädchen Li auf ihrem roten Kleid.¹²¹ Das Geschlecht wird von ihrer Haarpracht verhüllt. Mit dem rechten Arm weist sie, Aufmerksamkeit heischend, mit geschlossenen Augen auf ein in der Bildmitte in einem Teich mit drei roten Fischen badendes Mädchen, als wolle sie dieses vor den auf sie zuschwimmenden roten Fischlein warnen.¹²²

Die Badende scheint gerade das Gewässer verlassen zu wollen. Die Arme angewinkelt erhoben, die Handflächen wie zur Abwehr nach Außen gedreht, blickt sie zum Himmel. Dieses unsichere, nahezu verängstigte Verlassen des fischreichen Sees wird auch als eine Metapher für die erwachende Erotik gedeutet, was für Winger/Welz der Beweggrund gewesen sein dürfte, dem »Blatt den Titel *Die Erwachenden* zu geben.«¹²³ Noch versucht das Mädchen der Triebhaftigkeit, symbolisiert durch die roten Fische, und dem sich in ihr aufkeimenden sexuellen Verlangen zu entfliehen. Rechts davon richtet sich ein adoleszentes Mädchen auf einem rot-weiß getupften Tuch wie aus einem Traum erwachend auf, die rechte Hand verzückt lauschend ans Ohr gelegt, die Augen noch geschlossen, ein Lächeln auf den Lippen. Ihre weiße Nacktheit wird durch das Rot des Tuches und durch das Gelb ihres langen Haares kontrastiert.

Die betont verrenkten Glieder der Nackten, die Körperdrehungen und die ausgeprägte Gestik zeigen den Weg auf, den Kokoschka beschlossen hat zu gehen. Die expressiven Ge-

120 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 96. Zitiert nach KOKOSCHKA 1996. S. 33.

121 KOKOSCHKA 1971. S. 52. Lith »ging gleichfalls in die Kunstgewerbeschule und trug einen roten, wie von Bauernhänden gewebten Rock, wie man ihn in Wien nicht gewohnt war. Rot ist meine Lieblingsfarbe. Ich war in das Mädchen verliebt.«

122 Hier überträgt Kokoschka seine Empfindungen und erkennt, dass die Illusion der reinen Liebe, die im Traum in einer anderen Welt beginnt, sich in der Realität aufzulösen droht.

123 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 96.

bärden sollen sein Erleben und seine Empfindungen transportieren und werden zum Kommunikationsinstrument zwischen Künstler und Rezipienten. Mit der Illustration des sechsten Traumes beginnt Kokoschka vorsichtig die ästhetische Ebene zu verlassen. Die sich bei *Das Segelschiff* in der Figur des Seemannes andeutenden kantigen Körperkonturen, die Auflösung der traditionellen Perspektive durch großzügige Farbflächentrennung sind Anhaltspunkte für Kokoschkas sich wandelnde Darstellungsweise.

5.5.10. DER SIEBTE TRAUM: *DAS MÄDCHEN LI UND ICH*

In seinem letzten Traum wird der durch seine Gefühlswelt Taumelnde konfrontiert mit dem tierischen Paarungsverhalten: »die paarende schlange ihre haut streicht [...] der wasserhirsch reibt sein gehörn«.¹²⁴

»und wieder fiel ich nieder und träumte/
zu viel hitze überkam mich in der nacht«¹²⁵

Er nimmt den schweren Moschusduft der Sexualität wahr und die Hitze der Nacht lässt seine Erregung anschwellen. Zum Ende der Pubertät beginnt der Knabe zaghaft seine eigene Sexualität anzunehmen; es ist »ein Erwachen aus der Pubertät, ein erstes sehnsuchtsvolles Verlangen nach der Vereinigung mit der Frau, die Suche nach der Verbindung von Knabe und Mädchen. [...] In sanfter Annäherung, aus Scheu mit verschiedenen Fluchtversuchen, nähert sich der Jüngling dem Mädchen, findet, »dass du mir gleichst wie du mir gleichst« und schließlich findet er in ihr zu sich, sich selbst und die Aufhebung der Gegensätze im Es.«¹²⁶

»Das Schlussblatt von Kokoschkas Märchenbuch ist das einzige aus dem Traum-Zyklus, in dem sich die Akte infolge der farbneutralen Aura nicht dem dekorativen System unterwerfen. Sie sind erstmals auch explizit als Lilith Lang und Oskar Kokoschka erkennbar.«¹²⁷ Die die Figuren umgebende weiße Aura hebt das natürliche Inkarnat der Haut der großformatigen Akte noch hervor (Abb. WS 199). Das in leichtem Kontrapost stehende Mädchen Lilith blickt schamhaft zu Boden, die fehlende Schambehaarung und die knöchigen, eckigen Körperkon-

124 KOKOSCHKA 1996. S. 36.

125 Ebenda. S. 36.

126 LISCHKA 1972. S. 53.

127 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 97.

turen betonen ihre Jugendlichkeit. Die verschränkten, auf der rechten Hüfte liegenden Hände lassen ihre Zurückhaltung erahnen. Am rechten Bildrand steht Kokoschka. Sich scheinbar abstützend legt er das linke Bein unsicher über das andere. Die Physiognomie ähnelt der des Mädchens. Er wirkt verschüchtert, legt seine Hände beidseits des Halses auf die Schultern und blickt mit leicht geneigtem Kopf den Betrachter mit großen Augen direkt an. Diese Körpersprache entspricht auch dem Persönlichkeitsbild Kokoschkas, der zu dieser Zeit von seinen Lehrern als scheu und introvertiert beschrieben wird.

Die Gemeinsamkeit der beiden Heranwachsenden wird unterbrochen durch eine rote Fläche, durch einen Weg mit vielgliedrigen Pflanzen und bunten, exotischen, gelben, grünpfingrigen Vögeln. Nach Husslein-Arco symbolisiert die rote Fläche den Baum der Erkenntnis, und die Farbgebung würde dem des Mantels von Gottvater in Lucas Cranach d. Ä. gemalter Paradiesdarstellung von 1530 entsprechen. Zu dieser Interpretation kann man neigen, wenn man der Adam-und-Eva-Paraphrase folgt. Dem ist aber zu entgegen, dass die beiden Heranwachsenden im letzten Bild nicht in ihrer Unschuld verweilen, denn sie haben bereits vom Baum der Erkenntnis gekostet und schämen sich. Die Farbe Rot entspringt vielmehr der Farbsymbolik Kokoschkas und deutet an, dass das sexuelle Begehren zukünftig ein Zueinanderkommen unmöglich macht.¹²⁸

Der rote, von Pflanzen gesäumte Weg führt vielmehr aus der Realität in die hinter dem Paar sich ausbreitende und bis zum schmalen Horizont reichende Paradieslandschaft, durchzogen von Hügeln, mit Gazellen, blauen Blüten, schildkrötenförmigen Baumwipfeln und roten Fruchtrispen. Drei blau gekleidete Figuren versuchen mit Rufen und Gesten, entsprechend denen auf der Titelvignette, Botschaften von der Trauminsel zu signalisieren, sie wollen die Jugendlichen warnen, um deren kindlicher Unschuld willen. Es drängt sich ein Vergleich zu der Dreiergruppe auf, die die Gesellschaft im Blatt *Die Schiffer rufen* repräsentiert, wobei sie sich nun wild gestikulierend und mit lauten Rufen als Bewahrer der tradierten Werte der von ihnen repräsentierten Gesellschaft positionieren.

»Eine innige Verbindung zwischen Mensch, Tier und Natur spricht aus dieser Folge, eine Art paradiesischer Urzustand; das letzte Blatt, das den Knaben und das Mädchen Li zeigt, kann auch als Adam-und-Eva-Paraphrase gesehen werden.«¹²⁹ Wie Adam und Eva im Paradies, so kennen Li und der Knabe in ihrer androgynen Nacktheit noch kein Begehren. »Die vom

128 HUSSEIN-ARCO 2008. S. 98. Siehe hierzu auch: LISCHKA 1972. S. 149.

129 WERCKNER 1986. S. 83.

Künstler beschworene fiktive Unschuld ist bildhaft eine, die nur vor dem biblischen Sündenfall möglich ist, da dieser die Vertreibung aus dem Paradies bedeutet.«¹³⁰

»und ich war ein taumelnder/
als ich mein fleisch erkannte/
und ein allesliebender/
als ich mit einem mädchen sprach/«¹³¹

»Was wir bei Klimt als den Dialog mit der Ewigen Eva bezeichnen, ist für Kokoschka kein ausreichender Gestaltungsanlass mehr. Er sieht die Beziehung zwischen Mann und Frau vor einem metaphysischen Hintergrund, gezeichnet von dem Konflikt, den die christliche Religion von Versuchung und Erlösung, von Schuld und Sühne austragen lässt.«¹³²

130 NATTER 2005. S. 248.

131 KOKOSCHKA 1996. S. 37.

132 HOFMANN W. 1981. S. 65.

6. DER WEG ZUM EXPRESSIONISMUS

Oskar Kokoschka beginnt mit seinen pubertären Traumvisionen bereits expressionistische Pfade als Maler zu betreten und ist als Dichter ein »Explosionist«, der »in wortkargen, formelhaften definitionssicheren Wendungen ein reichliches Quantum Explosivstoff«¹ entlädt. Für seinen Freund Albert Ehrenstein ist das Bilderbuch *Die träumenden Knaben* »das schönste Dokument der unwegsamsten Künstlerjugend, die sich je in Wien austobte.«²

Später sagt er selbst über *Die träumenden Knaben*, »dass aus den sieben Bildern auch meine Geschichte spricht, so viel ein Bewusstsein von Gesichtern erfahren kann! Und dass Erfindung nichts mehr und nichts weniger ist als Erleben, wo allen und allem, was daran Anteil nimmt, ein bestimmender Einfluss gegeben ward. [...] Nach dem heißt Erfinden: Einsehen in die kleinen und großen Gesichte des Lebens; welche sich wie Träume nicht gerne zusammengesellen.«³

Dass er sich nicht in allen Illustrationen seines Traumepos zur subjektivistischen Ausdruckskunst bekennt,⁴ dürfte der Abhängigkeit von seinem Auftraggeber Wiener Werkstätten geschuldet sein. Kokoschka entscheidet sich bei der Darstellung des expressiven Duktus des Textes dafür, die ambivalenten Gefühle des Mädchens und des Knaben, deren Schwanken zwischen Angst und Aggression, zwischen »taumelndem« und »wärfolf«, als Expression seiner persönlichen Gehemmtheit in das Abschlussbild zu übertragen. Hierdurch artikuliert sich der Geschlechterkonflikt in der bildlichen Wiedergabe dezenter.

Bereits in der bildlichen Umsetzung des sechsten Traums *Die Erwachenden* oder *Eros* rückt die jugendstilhafte Bildraumgestaltung in den Hintergrund, und die Gebärden- und Körpersprache der Mädchenakte kommunizieren das pubertäre Erwachen des Liebestriebes. Dem Drang nach Tabubrüchen wird Ausdruck verliehen, die scharfen und eckigen Konturen und die gesteigerte Farbintensität sowie die Auflösung der Perspektive haben nichts mehr mit der dekorativen Schönlinigkeit des Jugendstils gemein.⁵ In der kunsthistorischen Literatur

1 EHRENSTEIN 1917. S. 312.

2 EHRENSTEIN 1961. S. 100.

3 SPIELMANN 1975. S. 14. Kokoschka, Oskar: Aufsatz 1917. (Erstveröffentlichung in *Genius*, 1. Jahrg. München 1919. S. 39 ff.)

4 HOFMANN W. 1966. S. 34, stellt die Bedeutung des Traumes im Expressionismus heraus: »Der Traum ist die fließende Bewusstseinslage, in der jedem Menschen die Erfahrung des Expressionisten zuteil wird, dass alles mit allem zusammenhängt. Im Träumenden, der sich seine Mythen- und Märchenwelt erfindet, erblickt der Künstler einen Verwandten seines eigenen Entschlusses, die Welt aus den Erlebniskoordinaten unendlicher, irrationaler Beziehungen neu erstehen zu lassen.«

5 Unter Bezug auf: MEYER 2013. S. 144, mit Verweis auf Secci, L.: *Die lyrischen Dichtungen Oskar Kokoschkas*. in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12. Stuttgart. 1968. S. 456-493., LISCHKA 1972. S. 52., Timm, W.: *Die träumenden Knaben – ein Frühwerk von Oskar Kokoschka*. in: *Marginalien. Blätter der Pirckheimer Gesellschaft*. Heft Nr. 5/6. Wiesbaden 1959. S. 69-72.

wird m. E. dem Tatbestand nicht hinreichend Aufmerksamkeit gezollt, dass Kokoschka bereits mit *Die träumenden Knaben* den Weg zum Expressionismus beschreitet.⁶

Die träumenden Knaben werden meist lediglich hinsichtlich ihrer Lyrik dem frühen literarischen Expressionismus zugeordnet. Damit wird man aber Kokoschkas Anspruch nicht gerecht, der den Wandel vom rein dekorativen zum expressiven seine Empfindungen und Gefühle artikulierenden Bildaufbau mit der Gestaltung der einzelnen Bildfolgen bereits vollzieht. Der Literat und Kunsthistoriker Max Mell fasst seine Eindrücke zu Kokoschkas Knabenraumbuch 1908 unter dem Titel *Chaos der Kindheit* so zusammen: »So gegenwartsfremd, so großstadtfern, so exotisch dies ornamentierte Welt erscheint: Der Künstler, der sie schuf, ist kein Träumer. Was er bisher gesehen hat, sah er mit der höchsten Aufmerksamkeit: mit jener, in der das künstlerische Schaffen schon einsetzt. Nach einer solchen höchst intensiven Revision der Kindheitseindrücke, wie sie das Buch *Die träumenden Knaben* darstellt, müssen in seinem Talent die Manneseindrücke so stark und seine formende Fähigkeit so groß sein, dass sich für Kokoschka keine edlere Aufgabe als die des Portraits denken ließ: das Wesenhafte eines Menschenantlitzes zu enthüllen.«⁷

Wie vorausschauend dieser Fingerzeig auf den künstlerischen Schwerpunkt des jungen Kokoschka gewesen sein mag, lässt sich lediglich erahnen, sicherlich dürften aber seine zukünftigen Förderer Adolf Loos und vielleicht auch Karl Kraus diese Aussage als Bestätigung empfunden haben – wenngleich kritisch zu vermerken ist, dass Max Mell nicht ganz frei von Eigeninteresse gewesen sein dürfte, da er mit einer getanzten Pantomime, vertont von Rudolf Braun und aufgeführt mit Laienschauspielern und den Schwestern Grete und Elsa Wiesenthal, auf der Kunstschau zur Eröffnung des Gartentheater am 20. Juni 1908 vertreten ist. »Die wohlhabenden Kreise gaben sich ein Stelldichein und erprobten das von den Wiener Werkstätten verkaufte Lebensgefühl von Harmonie und Eleganz auf der Bühne, die zum Spielraum für jeden wurde, der seine ästhetischen Ambitionen ausleben wollte.«⁸

6 Mit Ausnahme von MEYER 2013, wird der Beginn der frühexpressionistischen Phase in Kokoschkas Werk erst mit der Wiener Kunstschau 1908, also ab der zweiten Hälfte 1908, angenommen.

7 MELL 1908. S. 252.

8 AHRENS 2008. S. 234. Zitiert nach Wiesenthal, Grete: *Der Aufstieg*. Aus dem Leben einer Tänzerin. Berlin 1919. S. 208.

6.1. DIE KUNSTSCHAU 1908

Spielmann hebt unter Bezug auf einen undatierten Brief von Josef Hoffmann an Carl Otto Czeschka aus dem Frühjahr 1908 hervor, dass bei den Vorbereitungen für die Kunstschau 1908 seitens der Wiener Werkstätten und der Kunstgewerbeschule sehr improvisiert und bei der Auswahl der Künstler auf deren verfügbare Werke zurückgegriffen werden musste.⁹

Nach dem Auseinanderbrechen der Wiener Secession 1905 bieten sich für die abtrünnigen »Raumkünstler« um Klimt und Moll lediglich die zwar attraktiven, aber räumlich beschränkten Ausstellungsmöglichkeiten der Galerie Miethke an.¹⁰ Mit dem temporären Ausstellungsgebäude auf dem Baugrund des projektierten und in den Jahren 1912 bis 1913 von der Wiener Konzerthausgesellschaft nach Plänen von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer realisierten Konzerthauses entsteht ab 1907 eine Ausstellungsanlage mit 54 Ausstellungsräumen, offenen Höfen und einer Gartenanlage mit angeschlossenem Gartentheater. Damit erfüllt sich nach zehn Jahren der von Hermann Bahr bereits 1898 in einem Brief an die Secession gerichteten Aufruf: »Ihr müsst Bilder malen, die weit draußen in der Welt die fremden Leute, die nichts von uns wissen, fühlen lassen, wie wir sind: Bilder, die wie die Ouvertüre zum Don Juan oder die Volkshymne sind. Und noch mehr. Mit dem Malen ist's noch nicht getan, eine österreichische Kunst werden wir erst dann haben, wenn sie unter uns allen in unserer täglichen Existenz lebendig geworden ist. [...] Diese müsst ihr uns geben, nicht mir, nicht diesem oder jenem Kenner, sondern unserem ganzen Volke.«¹¹

Die Wiener Kunstschau 1908, vom 01. Juni bis 15. November 1908, ist nach Klimts Eröffnungsrede eine »Kräfterevue österreichischen Kunststrebens«¹² mit 179 ausstellenden Künstlern und dem unbestrittenen Mittelpunkt in Raum 22, der von Koloman Moser entworfenen »Gustav-Klimt-Kirche der modernen Kunst.«¹³ Die Resonanz in den Medien im In- und Ausland ist überwältigend, es wird in Superlativen geschwelgt, eine Ausstellung, »die in sich einen so harmonischen Eindruck machte, die so voll aus einem Gusse war,«¹⁴ »vielleicht das

9 SPIELMANN 2003. S. 46.

10 Siehe hierzu die Ausführung zu Carl Moll im Kap. 10. 2. 1, S. 170-173.

11 BAHR 1898. S. 5.

12 KLIMT, GUSTAV: Eröffnungsrede. Katalog der Wiener Kunstschau 1908. S. 4.

13 SCHWEIGER 1983. S. 65. Zitiert nach Altenberg, Peter: Kunstschau 1908. *Wiener Allgemeine Zeitung*. 29. Jahrg. 1908. Vom 9. Juni 1908. S. 2.

14 Ebenda. S. 65. Zitiert nach Lux, Joseph August: Kunstschau. In: *Erdgeist. Illustrierte Wochenzeitschrift*. 3. Jahrg. Heft 15. 1908. S. 591. Siehe hierzu auch die ausführliche Darstellung LUX 1908. S. 33-61.

Einheitlichste und Vollkommenste, was unsere Zeit bisher hervorgebracht hat.«¹⁵ Außer den arrivierten Künstlern wie Klimt, Moser, Wagner, Hoffmann und wenigen anderen, werden die Nachwuchskünstler in den Kunstkritiken der Zeitungen nicht namentlich hervorgehoben – mit einer Ausnahme: Oskar Kokoschka! Von den Nachwuchskünstlern ist er der erfolgreichste, »der bereits am Eröffnungstag gänzlich ausverkauft«¹⁶ ist.

Es ist dem Zuspruch Gustav Klimts zu verdanken, dass Kokoschkas Präsentation trotz seiner Weigerung, den Juroren seine Auswahl vorzulegen, ein eigenes Kabinett erhält. Der 22-jährige Kokoschka ist mit vier Doppelblättern seiner *Die träumenden Knaben*, drei wandgroßen Skizzen für Gobelins *Die Traumtragenden*¹⁷ und etwa 10-20 Aktzeichnungen¹⁸ sowie einem Plakatentwurf für die Kunstschau (Abb. WS 236)¹⁹ vertreten. Die Entwürfe für *Die Traumtragenden* sind heute verschollen.²⁰ Nach dem Ankauf der *Traumtragenden* durch die Wiener Werkstätten²¹ finden die Gobelin-Entwürfe als Bühnendekoration Verwendung bei der Kokoschka-Matinee vor geladenem Publikum im *Cabaret Fledermaus* am 29. März 1909 aus Anlass der Rezitation von Ernst Reinhold aus *Die träumenden Knaben* vor der Aufführung von Kokoschkas Grotteske *Sphinx und Strohmännchen*, die aus parodistischer Perspektive vom Antagonismus der Geschlechter handelt. »Die Vorstellung stand unter dem Übertitel ›Ich ringe um die Frau‹ (ein Titel, der über allen frühen dramatischen Arbeiten Kokoschkas stehen könnte).«²²

15 MUTHESIUS 1908. S. 495. »Diese Wiener Kunst ist vielleicht das Einheitlichste und Vollkommenste, was unsere Zeit bisher hervorgebracht hat. Heiter, elegant, graziös, sorglos, lebensfreudig, diskret und unaggressiv wie das Wiener Leben, aber doch ein künstlerisches Höhniveau einhaltend, das von keiner anderen örtlichen Tradition erreicht wird.«

16 WEIDINGER 2008. S. 18. Zu den Künstlern, die am meisten verkaufen konnten, zählen neben den Vertretern der Wiener Werkstätten, Karl Moll, Emil Orlik und Gustav Klimt, der neben einem Porträtauftrag und dem Verkauf zahlreicher Zeichnungen für *Liebespaar* 25 000 Kr., *Mohnwiese* 5000 Kr. sowie *Wasserschlangen I* und *Danae* 8000 Kr. erzielen konnte.

17 WERKNER 1986. S. 286. Anm. 206.

18 Eine genaue Anzahl lässt sich nicht mehr festmachen, in der einschlägigen kunsthistorischen Literatur schwanken die Zahlen zwischen 10 und 20 Exemplaren.

19 Der Entwurf zum Plakat der Wiener Kunstschau 1908 wird bei WINKLER 2008. S. 154/155, unter dem Titel *Stehendes Mädchen in Weinranken, Tochter des Gauklers und Baumwollpflückerin* geführt.

20 SCHWEIGER 1983. S. 66-73.

21 Adolf Loos sieht auf der Kunstschau 1908 die großformatigen Gobelinentwürfe der *Traumtragenden* und ist begeistert. Leider kann er sie nicht erwerben, da sie bereits vom Fritz Waerndorfer für die Wiener Werkstätten angekauft sind.

22 SCHWEIGER 1983. S. 44. Danach verliert sich der Weg der Gobelin-Entwürfe.

6.2. DIE TRAUMTRAGENDEN

»Die Traumtragenden« waren [...] möglicherweise identisch mit Entwürfen für sechs 200x220 cm große gestickte Panneaux für das Palais Stoclet in Brüssel, die jedoch vom Auftraggeber abgelehnt wurden.«²³ Die Wiener Werkstätten, die nach Schweiger in permanenten Finanzschwierigkeiten sind und die Vorauszahlungen von Adolph Stoclet nicht immer zweckentsprechend einsetzen, verwenden die Gelder teilweise für die Ausstattung des *Cabaret Fledermaus*. Hierdurch geraten die Wiener Werkstätten in Lieferverzug und müssen, um Honorarkosten einzusparen, auf die Beschäftigung von Kunstgewerbeschülern zurückgreifen, was letztendlich auch zur Ablehnung der Entwürfe für die Gobelins durch den Auftraggeber führt.

Kokoschka erinnert sich 1963 in einem Interview mit Ludwig Goldscheider: »Fast alles, was ich für die Wiener Werkstätte gemacht hab, ist verlorengegangen. Auch *Die Traumtragenden* haben ihr gehört, die sind dort irgendwo gelegen, in drei Teilen zusammengerollt. Loos wollte sie kaufen, aber man konnte sie nicht mehr finden. Das Bild möchte ich gern noch einmal sehen, ich weiß nicht mehr recht, wie es ausgesehen hat, wahrscheinlich so ähnlich wie die Lithografien zu meinem ersten Buch, *Die träumenden Knaben*, das von der Wiener Werkstätte 1908 gedruckt wurde.«²⁴ Und fährt fort auf die Frage, ob es sich bei den *Traumtragenden* um lebensgroße Aktfiguren in Tempera gehandelt habe: »Lebensgroß, ja. Und in Tempera, das auch. Aber mit starken Umrisslinien, in mehreren Farben, ohne Schattierungen. Ein Riesenschild. Die Leinwand hat die Kunstgewebeschool geliefert und die Farben auch. [...] Das war im Jahr 1908, ein wichtiges Jahr für mich.« Diese Aussage deckt sich zumindest in Teilen mit der einzigen überlieferten Beschreibung von Max Mell, wonach die Entwürfe Elemente aus *Die träumenden Knaben*, wahrscheinlich von den Lithografien *Die Schiffer* rufen und *Die Schlafenden*, sowie von den in der Monatszeitschrift *Erdgeist* vom März 1908 abgedruckten Tuschfederzeichnungen *Die Sintflut* (Abb. WS 216) und *Der schmale Weg* (Abb. WS 217) enthalten haben und »menschliche Gestalten mit ekstatischem Ausdruck des Sehns und der Lust in den Bewegungen, um Meer und Klippen aufgetürmt, die sich mit wunderlichen Gewächsen und Tieren wie tätowiert ausnehmen«²⁵ darstellen.

23 SCHWEIGER 1983. S. 71. Waerndorfer erwähnt in einem Schreiben an Czeschka vom 05. Juni 1908, vier Tage nach Eröffnung der Kunstschau, dass er die Gobelins-Entwürfe für die Wiener Werkstätten für 200 Kronen erworben hätte.

24 GOLDSCHIEDER 1963. S. 13.

25 MELL 1908. S. 250.

Die Plakatkunst, die im Raum 10 ausgestellt wird, umfasst insgesamt 90 Plakate von Schülern Berthold Löfflers, die an sämtlichen Wänden auf 135 qm Fläche beinahe lückenlos affiziert werden. Die Auswahl und das Arrangement der Plakate obliegt den Studierenden. Kokoschkas Entwurf für ein Kunstschau-Plakat, welcher nicht nur stilistisch dem seines Studienkollegen Rudolf Kalvach (Abb. 80) entspricht, dürfte von Klimts *Erwartung* (Abb. 81) aus dem Stoclet-Fries abgeleitet sein und stellt ein Mädchen in blaurotem Kleid dar, welches nach den Rispen des Weinstockes im Hintergrund greift, der Klimts ravennatischen Vorbildern des Lebensbaumes nachempfunden ist. »Die weit über Klimt reichende Stilisierung des leptosomen Mädchenkörpers und deren manieristisch übertriebene Extremitäten, das abgeflachte Haupt und die vorgewölbte Stirn, brachten ihr wohl die von einem Kritiker stammende Bezeichnung eines ›Scheusälchens‹ ein.«²⁶ Wie sehr die Plakatbeiträge von Kokoschka und Kalvach, die auf gegenüberliegenden Wandflächen verteilt sind, die Printmedien zum Skandalisieren reizen, verdeutlicht der Hinweis des Prager Tagblatts vom 12. Juni 1908: »Schon das Plakat, ein halbwüchsiges Mädchen in ganz groben Konturen, wie mit dem Besenstiel gezeichnet, hat allgemein empört. [...] Dieses Plakat der Kunstschau mit seinem absichtlichen Primitivismus hat die ganze Stadt empört und alle haben ein paar Tage lang von diesem Plakat geredet.«²⁷

Die Werke des jungen Talentes stoßen überwiegend auf Ablehnung – der Kanon der Kritik reicht von »Freaks – Missgeburten«, »stümperhaft gezeichnete Scheußlichkeiten«, »schaudervoll, höchst schaudervoll« bis zu »im Raum 14, der erste ausgesprochene Greuel« und »[...] zum Ohrfeigen, ebenso Kokoschka *Die Traumtragenden*.«²⁸ An Kokoschka bleibt der »Oberwildling« aus der Kritik von Ludwig Hevesi²⁹ haften, den er, gestützt durch seinen Freundes- und Fördererkreis, geschickt in den kommenden Jahren zu vermarkten und damit seine Popularität als *Enfant terrible* der Moderne zu steigern weiß. Auch das Prädikat »Enfant terrible« wird ihm von dem der Moderne gegenüber eigentlich aufgeschlossenen Kunstkritiker der Tageszeitung *Die Zeit*, Richard Muther zugeschrieben: »Das *Enfant terrible* ist hier Kokoschka.

26 WEIDINGER 2008-1. S. 131. Der Begriff des Scheusälchens stammt aus S. G.: *Kunstschau 1908*. In: Das Vaterland. Morgenblatt. Zeitung für die österreichische Monarchie. Nr. 255. Wien 4. Juni 1908. S. 2.

27 WEIDINGER 2008. S. 130. Zitiert nach *Wiener Kunstbrief*. In Prager Tagblatt Nr. 161 vom 12. Juni 1908. Feuilleton.

28 SCHWEIGER 1986. S. 119-122. Die zitierten Kritiken stammen in der Reihenfolge ihrer Nennung von Beiträgen in der Österreichischen Volkszeitung vom 2. Juni 1908; von Eduard Pötzl, Humorist und Kunstkritiker, im Neuen Wiener Tagblatt vom 7. Juni 1908; in dem Illustrierten Wiener Extrablatt vom 2. Juni 1908; von Friedrich Stern im Neuen Wiener Tagblatt vom 2. Juni 1908; von Josefine Winter, eine mit Gustav Mahler befreundete Aristokratin, die nach ihrem Besuch der Kunstschau dies ihrem Tagebuch am 7. Juni 1908 anvertraut.

29 HEVESI 1909. S. 313. »Auch an einem wilden Kabinett fehlt es nicht. Der Oberwildling heißt Kokoschka und man verspricht sich viel von ihm in der Wiener Werkstätte. [...] für seine drei wandgroßen Gobelins für ein Tanzzimmer wird er in der Luft zerrissen werden, aber das wird ihm und der Luft gut tun.«

Da ein verfrühter Erfolg (er hat alles was er ausstellt, am ersten Tag verkauft) schon manchem Jungen geschadet hat, ist es pädagogisch richtig, zu bremsen. Also Herr Kokoschka, Ihre Gobelinentwürfe sind abscheulich: Oktoberfestwiese, rohe Indianerkunst, ethnografisches Museum, verrückt gewordener Gauguin – was weiß ich. Und trotzdem kann ich mir nicht helfen: Ich habe seit Jahren kein interessanteres Debüt erlebt.«³⁰

So herabsetzend die überwiegende Anzahl der Kritiken insbesondere an Kokoschkas *Traumtragenden* auch war (Abb. 25) – es ist davon auszugehen, dass sie das junge Talent im ersten Moment tief getroffen haben dürften. Aber gleichzeitig versteht es der ehrgeizige Eleve, die ernstzunehmenden positiven Kommentare als Ansporn zu verstehen. Für Muther hat Kokoschkas Auftritt »etwas Echtes und Frisches, etwas Elementares, das nach Ausdruck drängt«³¹ und Hevesi schreibt in *Kunst und Kunsthandwerk*: »Auch einen wilden Mann hat die Kunstschau, den jungen Oskar Kokoschka, dessen verworrene Malerträume (bereits angekauft) nur den Durchgangspunkt eines gärenden Talents bedeuten, aber jedenfalls eines Talents.«³²

Besonders bestätigt dürfte sich Kokoschka, den Waerndorfer als »Krach der Kunstschau«³³ bezeichnet, durch Klimts Rechtfertigung für seine nicht unumstrittene Teilnahme an der Kunstschau gefühlt haben, dieser erklärt: »Wir sind dazu verpflichtet, einem großen Talent die Möglichkeit der Aussprache zu geben. Kokoschka ist das größte Talent der jungen Generation. Und selbst wenn wir Gefahr liefen, dass unsere Kunstschau demoliert würde, nun, geht man eben zugrunde. Aber man hat seine Pflicht getan.«³⁴

Abgesehen von Schweiger, der den Angaben Kokoschkas zu dessen Frühwerk mit der angebrachten Skepsis begegnet und betont, dass auch der Inhalt der Korrespondenz des jungen Künstlers vielfach nicht die tatsächlichen Lebens- und Schaffensumstände wiedergibt, kapriziert sich die kunsthistorische Betrachtung bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts darauf, dass das weitgehende Unverständnis des Publikums und der Kunstkritik sowie die überzogene Verunglimpfung in den Medien einen gravierenden Schock bei Kokoschka auslösen, die in

30 SCHWEIGER 1986. S. 121. Zitiert nach Muther, Richard: Die Kunstschau. In: *Die Zeit*. Wien. 7. Jahrg. 6. Juni 1908. S. 1-2.

31 SCHWEIGER 1986. S.121.

32 HEVESI 1909. S. 313.

33 SCHWEIGER 1986. S. 122. Zitiert nach einem Brief von Waerndorfer an Czeschka vom 5. Juni 1908. (Privatbesitz Hamburg). »[...] Ansunsten ist Kokoschka der Krach der Kunstschau. [...] Seine Zeichnungen kauften sich Orlik, Moser und Metzner, kannst Dir den Effekt vorstellen, wie am Eröffnungstag unter allen seinen Werken die Zettel »verkauft« prangten.«

34 NATTER 2003. Zitiert nach Zuckerandl, Berta: Als die Klimtgruppe sich selbständig machte. Erinnerungen an die Kunstschau. In: *Neues Wiener Journal*. 35 Jahrg. 10. April 1927. S. 8.

einer zeitweise paranoiden Persönlichkeitsstörung mit übersteigertem Misstrauen gegenüber jedermann, in Eifersuchsattacken und einem übersteigerten Selbstwertgefühl zum Ausdruck gelangt.

Dies wird auch durch die Einschätzung des Wiener Nervenarztes Dr. Alfred Adler, Wien I, Dominikanerbastei 10 (Karl Kraus wohnt in der Dominikanerbastei 22), der Kokoschka aus dem Jahr 1912 kennt, bestätigt: »Ich kenne kaum einen zweiten Menschen, der wie K. die Züge des allgemeinsten Genies deutlich trägt. Unstet, impulsiv und doch im nächsten Moment voll Zaghaftigkeit und Zweifel. Misstrauisch gegen jedermann sieht er in allen Personen, die nicht sofort an seine »hohe Sendung« glauben, Verräter und Feinde und Intriganten, und er liebt es auch, weit ausgespinnene Pläne seiner Gegner in jedem mangelnden Erfolg zu erblicken. [...] Höchst charakteristisch ist ja auch seine Beziehung zur Frau. [...] hat aber in ihr stets seinen ›Dämon‹ zu erblicken gemeint. [...] Mit einem Wort: Sich selbst überlassen wird K. immer in rätselhafte Schwierigkeiten geraten, weil seine tief verwurzelte Neurose jede Einfügung in den Alltag unmöglich macht.«³⁵

6.3. WIEN – STADT DER MILLIONÄRE

Dabei werden die positiven Effekte und die einhergehende Herausforderung, sich der überbordenden Kritik entgegenzustellen, nicht berücksichtigt. Kokoschka nimmt die Herausforderung an und setzt sie konsequent um. Aufgrund der breiten medialen Berichterstattung erlangt er als einziger Nachwuchskünstler, unterstützt durch den Zuspruch von Klimt und insbesondere durch die skandalisierende und polarisierende Wirkung der ausgestellten Werke, eine weit über Wien hinausreichende Bekanntheit. Die Verkaufsvermerke am ersten Ausstellungstag wecken zudem das Interesse kunstaffiner intellektueller Kreise und dem sich zunehmend gegenüber der Aristokratie behauptenden finanzstarken Bürgertum.

Dieses Bürgertum ist in Wien überproportional stark jüdisch geprägt. So entfallen im Jahr 1910 in Wien 66,1 Prozent der Einkommen über 100 000 Kronen auf Personen jü-

35 ZBZ ZÜRICH, Nachlass Olda K. E. 2004. Brief von Dr. Alfred Adler an Dr. H. Teuscher vom 29. September 1916. Fotokopie. Kokoschka hat Dr. Alfred Adler Anfang 1912 porträtiert (Werkverzeichnis FOK 192/6). Das Gemälde, das von Westheim 1918 und 1925 erwähnt wird, ist lediglich als Fotografie bekannt und gilt als zerstört.

discher Herkunft.³⁶ Und Kokoschka berichtet in seiner Biografie von den im Wesentlichen aus dem Kundenkreis von Adolf Loos oder dem Freundeskreis von Karl Kraus stammenden Auftraggebern zu 18 von 24 Porträts des Jahres 1909³⁷: »Meistens waren es Juden, die mir als Modell dienten, weil sie viel unsicherer als der übrige Teil der im gesellschaftlichen Rahmen fest verankerten Wiener und daher für alle[s] Neue aufgeschlossener waren, viel empfindlicher auch für die Spannungen und den Druck infolge des Verfalls der alten Ordnung in Österreich. Dank ihrer geschichtlichen Erfahrungen urteilten sie hellsichtiger über Politik und auch über Kultur.«³⁸

Obwohl in Wien der Kunsthandel im Vergleich zu anderen europäischen Hauptstädten, insbesondere gegenüber Paris oder Berlin, erst rudimentär entwickelt ist, so verfügt die habsburgische Metropole über eine kunstinteressierte und kapitalstarke Wirtschaftselite, die auch in der im internationalen Vergleich außergewöhnlich hohen Dichte an Einkommensmillionären zum Ausdruck kommt – 1910 leben in Wien und dem Umland 929 Millionäre, die 9,8 Prozent des erwirtschafteten Einkommens erzielen, aber lediglich 0,7 Promille der Haushalte repräsentieren. »Sie sind zu 90 Prozent männlich, zu fast 60 Prozent jüdisch,³⁹ zu 10 Prozent von altem Adel.«⁴⁰ Die Juden repräsentieren mit 57,6 Prozent oder nahezu $\frac{3}{5}$ aller Einkommensmillionäre den Kern des liberalen Bildungsbürgertums in der Donaumetropole. Hin-

36 SANDGRUBER 2013. S. 151. »Nach ähnlichen Kriterien berechnete Anteile an der deutschen Wirtschaftselite vor 1914 ergeben etwas 16 Prozent, in den USA 3,4 Prozent, in Großbritannien 2 Prozent.« Zitiert nach Windolf, Paul: The German-Jewish Economic Elite (1900-1933). Working Paper 2011. S. 4 f. www.uni.trier.de/fileadmin/fb4/prof./

37 Hierbei ist das von Kokoschka nach eigenen Aussagen übermalte Porträt von Dr. Constantin Christomanos (FOK Werkverzeichnis 1909/19) berücksichtigt, da es zwischen 1910 und 1911 in Ausstellungen gezeigt wurde. »Das Bild ist leider eines von jenen, die ich übermalt habe, weil Loos es nicht rechtzeitig abgeholt hatte.« KOKOSCHKA 1971. S. 84.

38 KOKOSCHKA 1971. S. 72/73. Die Relation von jüdischen und nichtjüdischen Kunden und Freunden von Adolf Loos entspricht der der Auftraggeber von Porträts im Jahre 1909.

39 SANDGRUBER 2013. S. 152. Da die formale Religionszugehörigkeit ein nur ungenaues Bild für die Definition »jüdische Herkunft« bzw. »Juden« abgibt, sind analog der »meisten wirtschaftshistorischen, kulturgeschichtlichen und biografischen Studien [...] assimilierte und getaufte Juden einbezogen, z. B. auch der Philosoph Ludwig Wittgenstein, um ein Beispiel zu nennen, dessen Großvater sich schon taufen hatte lassen« Als weitere Kriterien wurden Rollenverhalten, Gruppenloyalität familiäre Netzwerke und Heiratsverhalten herangezogen.

40 Ebenda. S. 20/21. Von den insgesamt 1513 Einkommensmillionären in den Kronländern im Jahre 1910 leben nach dem Statistischen Handbuch und den Mitteilungen des k. u. k. Finanzministeriums in Wien und Niederösterreich 929 und davon in der Stadt Wien allein 877 Personen, die über ein Jahreseinkommen von mehr als 100 000 Kr. verfügen können. Bezogen auf die Einwohnerzahl Wiens mit 2 031 498 Einwohnern im Jahre 1910 kommen auf 100 000 Einwohner statistisch 43,2 Millionäre. Die Untersuchung Sandgrubers ist von besonderer Bedeutung, da er erstmals auf eine »Kopie einer vertraulichen Namensliste der 929 höchsten Steuerzahler Wiens und Niederösterreichs im Jahr 1910« zurückgreifen konnte. Ebenda S. 11 und Anmerk. 4. S. 250 (Präsidium der k. k. n. ö. Finanzlandesdirektion, z. Pr. Z. 1179 [Vertraulich]).

sichtlich der Branchenzugehörigkeit, sieht man einmal vom Großgrundbesitz, der im Wesentlichen vom Adel dominiert ist, und den Rentiers und Privatiers ab, kommen 62,8 Prozent der Einkommensmillionäre aus den Branchen Industrie, Handel und Banken und beziehen 70,4 Prozent des von den 929 Millionären 1910 generierten Einkommens von rund 264,5 Mio. Kr.

Die Ungleichheit der Einkommensverteilung erreicht seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg ein Niveau wie nie in der jüngeren österreichischen Geschichte. Rund 90 Prozent der österreichischen Bevölkerung fallen in diesen Jahren nicht unter die Einkommenssteuerpflicht und verdienen weniger als 1 200 Kr. jährlich.⁴¹

Der aufstrebende Künstler Kokoschka erhält neben seinem Stipendium von 800 Kr. jährlich Bezüge aus seiner Tätigkeit für die Wiener Werkstätten von 300 Kr. monatlich und erlöst allein während der Kunstschau zusätzlich rund 500-750 Kr., was unter Berücksichtigung unterjähriger Verkäufe von Zeichnungen sich bereits 1908 zu einem stattlichen Jahreseinkommen von 4 900-5 150 Kr. summiert. Dies entspricht nahezu dem Verdienst eines Oberstleutnants II. Klasse der k. u. k. Armee⁴² mit 5 400 Kr. oder dem Doppelten der Bezüge »eines bessergestellten Arbeiterhaushaltes (durchschnittliche Familiengröße 4,8 Personen).«⁴³

Der Einkommensvergleich macht deutlich, dass Kokoschka, der während dieser Zeit noch bei seinen Eltern lebt, sich durchaus finanziell in der Lage sieht, seine Familie zu unterstützen. Dies ist für die Einschätzung von Kokoschkas Klage- und Bittbriefen nach dem Ausscheiden aus der Kunstgewerbeschule und den Wiener Werkstätten während seiner Zeit als freischaffender Künstler von Relevanz, um seine wirkliche Lebenssituation im Sinne einer Verhältnismäßigkeitsabwägung hinreichend berücksichtigen zu können. Denn in seiner Biografie haben Kokoschka und seine Freunde »nur persönliche Probleme. Ich vor allem hatte kein Geld. [...] Selbst mein Gönner, Adolf Loos, hat mir Bilder weggenommen, nicht in der Absicht, welche zu sammeln, sondern um zu verhüten, dass ich, in Ermangelung einer neuen Leinwand, die fertigen Bilder übermalte.«⁴⁴ Bereits hier beginnt Kokoschka sich als armer, notleidender Bohemien zu inszenieren – dabei ist er weder arm, noch malt er bis zum Verlassen der Kunst-

41 Ein Arbeiter erhält zwischen 500 und 1500 Kr., ein Landarbeiter etwa die Hälfte und Dienstpersonal muss sich mit 100-300 Kr. begnügen. Ein Lehrergehalt liegt bei 1100-1200 Kr., das eines Gymnasialdirektors bei 4000 Kr., ein Oberst der Armee bezieht bis zu 10 188 Kr., ein Ministerialrat erhält rund 12 000 Kr. und der Direktor eines Unternehmens darf mit 10 000 bis 20 000 Kr. rechnen. Die vorstehend aufgeführten Einkommensangaben basieren auf SANDGRUBER 2013. S. 16.

42 Angaben zum Thema »Besoldung der k. u. k. Armee« stammen von www.gedenk-tafel.de.

43 SCHWEIGER 1983. S. 143.

44 KOKOSCHKA 1971. S. 60.

gewerbeschule intensiv mit Ölfarben. Die Sprache der Farben bringt er sich autodidaktisch bei durch sezierendes Sehen und Betrachten der Werke des österreichischen Barocks und der italienischen Renaissance-Künstler auf seinen späteren Reisen.

6.4. KOKOSCHKAS PERSÖNLICHKEIT

Der Einfluss der Persönlichkeitsstruktur des jungen Kokoschkas auf seinen expressionistischen Entwicklungsprozess wird m. E. bisher lediglich unzureichend berücksichtigt. Der 22-Jährige ist keine gereifte Persönlichkeit. J. P. Hodin charakterisiert ihn zutreffend: »Er war der Sohn [...] einer Mutter, die tatkräftig, resolut und in ihrer Liebe dominierend auf den Knaben, den Jüngling und später den Mann einen unwiderstehlichen Einfluss ausübte. [...] Sie bestimmte den ältesten Sohn zum Ernährer und zum Ehrenretter der Familie.«⁴⁵ So mag es auch nicht verwundern, dass er erst sieben Jahre nach dem Tod seiner Mutter 1934 bereit ist, eine Ehe einzugehen. Es wäre aber zu einfach, die Wirkung des Matriarchates – durchaus im Sinne Bachofens – als alleinige Determinante für Kokoschkas Bild vom anderen Geschlecht zu betrachten. Es ist »das viel komplexere Problem der Eifersucht zwischen Eros und den Musen, der Angst, die Quelle der Kunst zu trüben, die Kunst an das Leben zu verlieren [...] Die Sublimierung der Geschlechtskraft in die schöpferische Kraft ist als stets sich erneuernder Kampf im Leben Kokoschkas feststellbar.«⁴⁶

Aufgrund der damit implizierten zwischengeschlechtlichen Beziehungsunfähigkeit gesteht Felix Weissenfeld Kokoschka eine schizoide Unbedingtheit zu, die sich erst durch den Einfluss nationalsozialistischer Gewaltherrschaft und durch die Willenskraft und Stärke seiner Frau Olda ab Anfang der 40er Jahre in schizothyme Wohltätigkeit als Ausdruck eines humanitären Idealismus wandelt.⁴⁷ »Kokoschka selbst sah in der Frau das stärkere Geschlecht. Aufgrund ihrer Unergründlichkeit und Rätselhaftigkeit schien sie dem Mann überlegen zu sein.«⁴⁸ Die

45 HODIN 1971. S. 88.

46 Ebenda. S. 89. Dies entspricht dem Postulat Weiningers in *Geschlecht und Charakter* von 1903.

47 WEISSENFELD 1971. S. 230-231. Siehe hierzu auch S. 231: »Mit der stark subjektiv gefärbten Eigenständigkeit des Schizoiden, mit der Unmöglichkeit der direkten und unkomplizierten Hingabe an die Außenwelt und ihre Erlebnismöglichkeiten verband sich bei Kokoschka in seinen jüngeren Jahren [1908 und 1909] auch die Unfähigkeit zu harmlos-natürlicher Kontaktaufnahme und entsprechendem Kontakt erleben in der Beziehung der Geschlechter. So findet sich in den Selbstzeugnissen Kokoschkas, [...] immer wieder ein zugespitztes Erleben des Kampfes der Geschlechter«, mit der »Unfähigkeit zu einer harmlos-natürlichen Hingabe an den Partner.«

48 DANZ 2006. S. 80.

damit einhergehenden Versagensängste beherrschen nicht nur sein Leben, sondern eskalieren im Zeitgeist des Antifeminismus und daraus abgeleitet im Antisemitismus im Sinne Weiningers. Die Abhängigkeit des Mannes von seinem sexuellen Begehren, welches die Gestalt der Frau allegorisch repräsentiert, karikiert bereits Sebastian Brant um 1494 in seinem *Narrenschiff* – »irdische Lust vergleicht sich einem üppigen Weib«. ⁴⁹ Um 1900 ironisiert Felicien Rops die psychosexuellen Aspekte des von der Weibermacht zum Hampelmann degradierten Mannes (Abb. 26) und »spiegelt die soziale Brisanz des sexuellen Machtdispositivs« ⁵⁰ wider. Alfred Kubin sucht sich, wie er selbst schreibt, »im Zeichnen als Akt der Selbstheilung« ⁵¹ von der destruktiven Kraft der Heroine zu befreien. Die Federzeichnung *Der Todessprung* (Abb. 27) ist ganz im Sinne Weiningers zu verstehen als ein Eintauchen in den Schlund der Vagina, »in den allesverschlingenden mütterlichen Uterus, der die männliche Identität vernichtet und auslöscht.« ⁵² Die intendierte Angst vor der übermächtigen Mutter wird im beginnenden 20. Jahrhundert durch verstärktes männliches Verlangen nach der fröhlich-ausgelassenen Kindsfrau zu kompensieren gesucht.

6.5. FREUNDE UND FÖRDERER AUS WIENER TAGEN

6.5.1. ADOLF LOOS

Während der Vorbereitungen zur Kunstschau 1908 wird der Architekt und Wohnraumgestalter Adolf Loos (Abb. 28) auf den jungen Wilden aufmerksam. Auch wenn Kokoschka betont, »ihn während der Kunstschau von 1908 kennengelernt zu haben«, ⁵³ so dürfte es bereits bei der Eröffnungsgala des *Cabaret Fledermaus* am 19. Oktober 1907 zu einem ersten Zusammentreffen mit dem jungen Talent gekommen sein, da Loos mit seinen Freunden Karl Kraus und

49 BRANT, SEBASTIAN: Kapitel 50. Von Wollust. In: Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. 1494. In die heutige Sprachform übertragen von Margot Richter. www.projekt.gutenberg.de. Download 16. 04. 2016.

50 SCHMIDT-LINSENHOF 1987. S. 377.

51 Ebenda S. 378, unter Bezug auf Müller-Thalheim 1970. S. 33; »Die Annäherung [zum gefährlichen Weib, sic.] wird zum *Todessprung*, zur venerischen Infektion, zur ekstatischen Ansaugung und Ausstoßung.«

52 Ebenda S. 379.

53 KOKOSCHKA 1971. S. 74.

Peter Altenberg anwesend ist, da u. a. Lina Vetter⁵⁴ (die erste Frau von Adolf Loos) den von Peter Altenberg verfassten Prolog vorträgt.

Von Kokoschka, der am Programmheft mitarbeitet, sollte neben Fritz Zeymers *Pyramus und Thisbe* »ein kleines Märchen in farbigen Lichtbildern«⁵⁵ unter dem Titel *Das getupfte Ei* zur Aufführung gelangen. Beide Stücke erscheinen jedoch lediglich im Programmheft und werden erst neun Tage später ohne jegliches Medienecho aufgeführt, da beide Künstler mit der Gestaltung der Puppen und Requisiten nicht rechtzeitig fertig werden. Auch wenn die Publikumsresonanz ausbleibt, so mag – wie es Berta Zuckermandl in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 19. Oktober 1907 formuliert – »die ›zwingende Poesie‹ und die ›süße Simplizität‹ des Stückes und dessen Realisation auf der Bühne für die Idee Fritz Waerndorfers ausschlaggebend gewesen sein, bei Kokoschka ein Märchenbuch zu bestellen.«⁵⁶

Anlässlich der Kunstschau 1908 fasst Loos seine in Vorträgen in Wien und München vorgestellten Ideen zu einer modernen Architektur in dem Essay *Ornament und Verbrechen* zusammen, in welchem er gegen den Gedanken von Kunst durchdrungener Gegenständen des Alltags und die Idee des Gesamtkunstwerkes polemisiert. In dem von der öffentlichen Kritik getroffenen Kokoschka erkennt er das von dessen Lehrern und von Klimt erkannte Talent und nimmt sich seiner an, indem er ihn in den Kreis seiner Bekannten integriert und Porträtaufträge seiner Auftraggeber vermittelt. »Loos, der gekommen war, um zu spotten – denn er hielt nicht viel von Josef Hoffmann – entdeckte Kokoschka und ließ ihn von da an nicht mehr aus den Augen. [...] Die Kunstschau wurde von ihm als ein historisches Datum bezeichnet; er erkannte mit scharfem Blick in Kokoschkas Werk den Ausdruck einer neuen Ära.«⁵⁷ Loos‘

54 Bock 2009. S. 15/16. Loos heiratet 1902 die von Altenberg zur »dichterischen Göttin stilisierten« 20-jährige Lina Obertimpfler, die Tochter des gutsituierten Wirtes des Kaffeehauses *Casa Piccola*, ein Treffpunkt für die künstlerische und intellektuelle Bohème Wiens um 1900. Bereits 1904 trennt sich Loos von seiner Frau, die ein Verhältnis mit dem Abiturienten Hans Lang, dem Bruder von Erwin und Lilith Lang, unterhält. Als die Affäre publik wird, nimmt Lina im Januar 1905 für ein Jahr ein Engagement in den USA an und Hans Lang begeht Suizid. Lang hatte sich zuvor Rat bei Peter Altenberg geholt. Die Affäre verarbeitete Arthur Schnitzler in dem nicht fertiggestellten Stück *Das Wort*. Lina Loos reflektiert ihre Ehe mit Adolf Loos in dem postum entdeckten Theaterstück *Wie man wird was man ist*. »Im Obergeschoss der *Casa Piccola* befand sich seit 1904 eine zweite berühmte Wiener Einrichtung: der Modesalon der Schwestern Flöge, der von Josef Hoffmann im Stil der Wiener Werkstätten eingerichtet ist und bis 1938 dort residiert«. Zitiert nach FISCHER 1994. S. 38.

55 SCHWEIGER 1983. S. 42. Lediglich die Presseverlautbarung der Direktion des *Cabarets Fledermaus* in Neues Wiener Tagblatt. 41. Jahrg. Nr. 295 vom 27. Oktober 1907. S. 11 brachte die Ankündigung »[...] Anfang dieser Woche gelangt zum ersten Mal *Pyramus und Thisbe* zur Aufführung, eine lustige Komödie, dargestellt von Puppen mit Kürbisköpfen. *Das getupfte Ei*, ein kleines Märchen in farbigen Lichtbildern von O. Kokoschka, wurde ebenfalls ins Programm genommen.«

56 Ebenda S. 48.

57 HODIN 1968. S. 106.

Begeisterung für den jungen Künstler drückt Elsie Altmann-Loos in ihrer Biografie so aus: »In Kokoschka vergötterte er den Künstler und liebte ihn wie einen Sohn.«⁵⁸ Kokoschka schildert später die Begegnung mit Loos in der ihm eigenen überschwänglichen Art, »im richtigen Augenblick ist Loos [...] in mein Leben getreten wie ein Geisterkönig in einem Raimundschen Zauberstück; der hat an meine Begabung geglaubt.«⁵⁹ »Ich will nicht unbescheiden sein, aber was Dante über Vergil sagte, möchte ich von Loos für mich sagen. Er führte mich durch Himmel und Hölle des Lebens als treuer Begleiter.«⁶⁰

Adolf Loos, der aus einer Steinmetz- und Bildhauerfamilie aus Brünn/Mähren stammt, läßt sich nach abgebrochenem Architekturstudium und Aufenthalt in die USA, wo er sein Glück in unterschiedlichen Handwerksberufen suchte, 1896 in Wien als Journalist und Architekt nieder. Um die gesellschaftliche Deklassierung zu überspielen, die durch seine Entmündigung seitens seiner Mutter während seiner unerlaubten Abwesenheit veranlasst wurde, bestellt Loos wie selbstverständlich, dandyhaft – was später auch für Kokoschka vorbildlich werden sollte – seine Maßanzüge »beim Hofschneider Ernest Ebenstein, der auch für den Kaiser arbeitete, und richtet als Gegenleistung dessen Geschäftsräume am Kohlmarkt 5 ein«⁶¹.

Seine Modernität und sein ästhetischer Anspruch für die Verwendung edler Materialien sowie seine Positionierung gegen künstlerische und insbesondere ornamentale Ausschmückung von Gebrauchsgegenständen und Gebäuden, seine kritische Distanz zum Deutschen Werkbund und gegenüber den Secessionisten fördern seine Popularität. Aber besonders besticht er durch sein elegantes, eloquentes Auftreten und seine ausgesuchte Kleidung, die ihm rasch die Türen der Wiener Salons öffnen und lukrative Aufträge zur Wohnraumgestaltung des Wiener Großbürgertums einbringen. »Für Adolf Loos, wie für viele seiner Zeitgenossen, war das Kaffeehaus mehr als gelegentlicher Treffpunkt. Es war die öffentliche Wohnung jener intellektuellen Kreise des Mittelstandes, die das öffentliche Leben einer Stadt ausmachten.«⁶² Als Stammgast im Café *Museum*⁶³, welches Loos um die Jahrhundertwende von einem ge-

58 RUKSCHCIO 1982. S. 140. ALTMANN-LOOS 1984. S. 66.

59 GOLDSCHIEDER 1963. S. 13.

60 KOKOSCHKA 1971. S. 74.

61 ROTHE 2004. S. 228.

62 RUKSCHCIO 1982-1. S. 24.

63 HEVESI 1909. S. 285. »Man erinnert sich ja, wie er vor acht Jahren das Café Museum einrichtete, das erste moderne im sezessionistisch werdenden Wien. Ganz anders, als die von ihm gehassten Sezessionisten es damals versuchten, in der Fantastik der lenzfroh schwelgenden Olbrichzeit. Dieser junge Mann, frisch von Amerika her, leugnete das alles und betonte die reine Nützlichkeit, die Schönheit des Nurpraktischen, die Vornehmheit des Gewöhnlichen.«

mütlich-wohnlischen Nischenkaffee in ein »die geistige Kommunikation förderndes Einraumlokal«⁶⁴ wandelt, führt er den gesellschaftlich unerfahrenen jungen Künstler in die Wiener Gesellschaft ein und wird bis in die 20er Jahre sein wichtigster Vermittler von Aufträgen und Ausstellungen sein, wie auch ein »Garant für zeitweilige ökonomische Unbeschwertheit«⁶⁵ und ein lebenslanger verlässlicher Freund.

Entgegen der in der kunsthistorischen Literatur häufig vertretenen Meinung, dass es bereits mit der Kunstschau 1908 zu einem Zusammenwirken von Loos und Kokoschka gekommen sei, weist Werner J. Schweiger erstmals 1983 daraufhin, dass sie sich zwar 1908 kannten, dass es aber erst während bzw. kurz nach der Internationalen Kunstschau 1909 zur Vermittlung von Porträtaufträgen und zu der für Kokoschkas künstlerische Entwicklung entscheidenden Reise in die Schweiz gekommen ist.

6.5.2. KARL KRAUS

Durch die Freundschaft zu Adolf Loos lernt Kokoschka den berühmten Karl Kraus (Abb. 29), Schriftsteller, Gesellschaftskritiker und Herausgeber der *Fackel* kennen. Beide nehmen Oskar auf in den Kreis der »Erwachsenen«, wie der gesellschaftlich unerfahrene Künstler die Intellektuellen, Künstler und Nonkonformisten der Wiener Kaffeehäuser und Salons nennt. Wann sich Kraus und Loos erstmals getroffen haben, ist durchaus strittig. Ob Loos bereits 1897 Kraus in Gesellschaft von Peter Altenberg begegnet oder ob dies erst um die Jahrhundertwende⁶⁶ geschieht, ist nicht mehr nachzuweisen. Zumindest kennt Kraus »die Artikel über funktionale Gestaltung, die Loos 1898 anlässlich der Jubiläumsausstellung für die Neue Freie Presse geschrieben hatte« und hebt »Loos wegen der Verve und Originalität seiner Thesen

64 RUKSCHCIO 1982-1. S. 26

65 SCHWEIGER 1983. S. 120.

66 SHAPIRA 2002. S. 53. Unter Bezug auf RUKSCHCIO 1982. S. 37 »[...] was die erste erhaltene von Loos an die Fackel adressierte Postkarte bezeugen könnte.« Karl Kraus wird am 28. April 1874 in der nordböhmisches Kleinstadt Gitschin als neuntes Kind in die wohlhabende jüdische Kaufmannsfamilie Jacob Kraus mit Gouvernanten und Hauslehrer geboren. Die Familie zieht drei Jahre später nach Wien, wo ein Jahr vor seiner Matura 1892 die Mutter verstirbt. Karl Kraus studiert Jura und beginnt ab 1891 Literatur- und Theaterkritiken zu schreiben und als Schauspieler im Vorstadttheater zu debütieren. Er wechselt zum Philosophie- und Germanistikstudium, ohne diese jedoch abzuschließen.

mehrfach anerkennend hervor.⁶⁷ Die erste Begegnung zwischen ihnen, zu der es bald darauf kam, war der Beginn einer dauerhaften Freundschaft. [...] Loos [war] einer der wenigen, denen Kraus sein Leben lang [...] verbunden war.«⁶⁸

Mit Anton Lindner plant Kraus eine Satirezeitschrift, welche nie erscheinen wird. Aus jenen Tagen dürfte auch die Freundschaft zu Peter Altenberg stammen, der Kraus Mitte 1895 vom Treffpunkt des jungen Wien, dem Café *Griensteidl*, in das Café *Central* folgt. 1897 erscheint von Kraus *Die demolierte Literatur*,⁶⁹ eine Personalsatire, die die Protagonisten des jungen Wien, wie beispielsweise Bahr, Leopold von Adrian und Salten karikiert. Das Titelblatt der als Broschüre erscheinenden Ausgabe von 1899 zierte im Stil der Zeitschrift *Jugend* »Bahr als widerspenstiges Kind zwischen einem Arbeiter mit Spitzhacke und einer lachenden Waschfrau mit Zuber«⁷⁰ von Hans Schließmann. Die Broschüre erreicht in nur zwei Jahren fünf Auflagen und verschafft Kraus die notwendige Popularität zur Gründung der Zeitschrift *Die Fackel* am 1. April 1899. »Das politische Programm dieser Zeitung scheint somit dürftig; kein tönendes ›Was wir bringen‹, aber ein ehrliches ›Was wir umbringen‹ hat sie sich als Leitwort gewählt.«⁷¹ Den feuerroten Titel zierte eine brennende Fackel vor der Silhouette der Stadt Wien. Im Vorjahr war das von Loos neu renovierte Café *Museum* eröffnet worden; eine Wiener Sensation, die als gesellschaftliches Ereignis der Erstausgabe der *Fackel* nicht nachsteht.

Auch wenn Maximilian Harden zum Antipoden von Kraus werden sollte, so ist dessen Berliner *Zukunft*, eine satirische Zeitschrift im Dienste des Antikorruptionismus, das Vorbild

67 *Die Fackel*. 1. Jahrg. Heft 32. Mitte Februar 1900. S. 31/32. »Nicht dass Herr Dörmann [Neue Freie Presse, Wien] dem ungleich originelleren Adolf Loos kürzlich das Schlimmste nachsagte, hat mich erschüttert. Aber dass die ›Neue Freie Presse‹ einen Schriftsteller, dessen Essays sie durch Monate ihrem Publikum als erlesene Feiertagslektüre bot, nun plötzlich verhöhnen lässt, ist seltsam. Vielleicht kann sie's Herrn Loos nicht verzeihen, dass er kunstgewerbliche Gegenstände als Kunstkritiker besprochen und so durch längere Zeit den Inseratenteil geschädigt hatte.« *Die Fackel*. 6. Jahrg. Heft 161. 5. Mai 1904. S. 9. »Der Glanzlederfauteuil. [...] Der Architekt Adolf Loos hat eine Zeitlang in der ›Neuen Freien Presse‹ Modewaren und kunstgewerbliche Gegenstände in seiner leichtfertig glücklichen und interessanten Art rezensiert. Ich vermute, dass seine Artikel eingestellt wurden, weil der Essayist das Inseratengeschäft verdarb und weil er es am Ende nicht dulden wollte, dass hinter seinem Rücken einkassiert und sein Firmenurteil beeinflusst werde [...].«

68 TIMMS 1995. S. 177/178.

69 Erstausgabe in der Wiener Künstlerzeitschrift *Wiener Rundschau*. 1. Jahrg. Nr. 1-4. 15. November 1896 bis 1. Januar 1897. »Wien wird jetzt zur Großstadt demoliert. Mit den alten Häusern fallen die letzten Pfeiler unserer Erinnerungen, und bald wird ein respektloser Spaten auch das ehrwürdige Café Griensteidl dem Boden gleichgemacht haben. Ein hausherrlicher Entschluss, dessen Folgen gar nicht abzusehen sind. Unsere Literatur sieht einer Periode der Obdachlosigkeit entgegen, der Faden der dichterischen Produktion wird grausam abgeschnitten.«

70 ROTHE 2003. S. 96.

71 *Die Fackel*. 1. Jahrg. Nr. 1. S. 1-3. Wien, Anfang April 1899. »Was hier geplant wird, ist nichts als eine Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes, den andere immerzu national abgrenzen möchten [...] So möge den die Fackel einem Lande leuchten, in welchem – anders als in jenem Reiche Karls V. – die Sonne niemals aufgeht.«

für Kraus' *Die Fackel*. Die Unerbittlichkeit, mit der Kraus das Fehlverhalten anderer verfolgt, ist ebenso legendär wie die zahlreichen Prozesse, die er anstrengt oder mit denen er überzogen wird. Nach anfänglichen Erfolgen befindet sich *Die Fackel* nach zehn Jahren vor der »Apokalypse«,⁷² die lediglich durch die begeisterte Aufnahme von *Sittlichkeit und Kriminalität* und des Aphorismenbandes *Sprüche und Widersprüche* verhindert wird.

Kraus verlässt 1899 die jüdische Glaubensgemeinschaft und wechselt zum Katholizismus⁷³ über; der Taufpate am 8. April 1911 wird Adolf Loos. Durch seine Freundschaft zu Kraus ergeben sich in den Folgejahren bis 1903 eine Reihe von Aufträgen für den Architekten Loos, deren Auftraggeber ab 1909 auch zu der Klientel der Porträtierten von Kokoschka gehören werden. Nachdem Kraus seine Liebblingsschwester Marie Turnovsky überzeugt hat, sich von Loos die Wohnung neu einrichten zu lassen, folgen seine Brüder Rudolf Kraus, Alfred Kraus, dessen Schwager Wilhelm Hirsch und dessen Kompagnon Otto Beck aus Pilsen sowie seine Freunde Hugo Steiner und Elisabeth Reitler mit Anfragen und Aufträgen zur Wohnungsumgestaltung. »Loos exzellenter Ruf zog weitere Aufträge von Bankiers, Geschäftsleuten, Anwälten und Ärzten nach sich.« Durch den Auftrag zur Gestaltung der Räume des *Wiener Frauen-Clubs* dürfte Loos die Bekanntschaft der bereits erwähnten Eugenie Schwarzwald gemacht haben, und »das von ihm gestaltete Wohnzimmer wurde zum Schauplatz für einen der berühmtesten Wiener Salons der Zeit«.⁷⁴

6.5.3. PETER ALTENBERG

Wie Loos ist Peter Altenberg (Abb. 30) ein Exzentriker, der nicht zwischen Innen- und Außenleben differenziert. Peter Altenberg, eigentlich Richard Engländer, wird am 9. März 1859 in Wien in eine jüdische Kaufmannsfamilie geboren. Seine Studien der Rechtswissenschaften und der Medizin bricht er, wie auch seine Buchhändlerlehre in Stuttgart, ohne Abschlüsse ab. Mit 26 Jahren beginnt er mit literarischen Arbeiten und durch den Kontakt zu Karl Kraus veröffentlicht er 1896 den Skizzenband *Wie ich es sehe*. Aufgrund eines ärztlich attestierten

72 *Die Fackel*. 10. Jahrg. Nr. 261-262. S. 1. »Am 1. April 1909 wird aller menschlichen Voraussicht nach *Die Fackel* ihr Erscheinen einstellen.«

73 Der Bruder von Karl Kraus, Alfred Kraus (1867-1938), war Präsident der Vereinigten Papier- und Ultramarin-Fabriken Jacob Kraus, Joh. Setzer und N. Schneider jun. AG. Er zählte zu den 929 reichsten Wienerern (Platz 824). 1904 erfolgt sein Austritt aus dem Judentum und sein Wechsel zur römisch-katholischen Kirche.

74 SHAPIRA 2002. S. 58. Im Salon von Eugenia Schwarzwald verkehrten u. a. Arnold Schönberg, Robert Musil, Elias Canetti, Rainer Maria Rilke, Else Lasker-Schüler, Karin Michaëlis, Georg Lukács – sowie Loos, Kraus und Kokoschka.

Nervenleidens wird er für berufsunfähig erklärt und führt das Leben eines Bohémiens in den angesagten Wiener Kaffeehäusern. Seine Prosaskizzen und Prosagedichte sind Impressionen der Wiener Gesellschaft um die Jahrhundertwende. »Während seine genialischen Prosaskizzen in ihrer Lebensdichte noch heute bezaubern, wirkt seine obsessive Verehrung ›süßer‹ Kindfrauen befremdlicher denn je [...] Für Zeitgenossen war er [der Jungmädchen-Kult] offenbar wenig mehr als ein verzeihbarer Spleen; juristische Schwierigkeiten blieben ihm zeitlebens erspart [...] Die Forschung reiht ihn ein in die misogynen Weiblichkeitsmythen der Zeit, sieht in Altenbergs Kindfrauen⁷⁵ meist jüngere Schwestern von Schnitzlers ›süßen Mädeln‹, Femmes fragiles: willenlose männliche Wunschprojektionen.«⁷⁶

Kokoschka, der Altenberg im Herbst 1909 porträtiert (Abb. 1909/21), wird durch Loos in den besseren Dreibund, wie Kraus den Freundeskreis der unterschiedlichen Charaktere bezeichnet, eingeführt. »Altenberg hat wie ein Seehund ausgesehen, vielmehr wie ein eben zur Welt gebrachtes, ins Weltmeer gesetztes Junges, so verwundert schaute er drein.«⁷⁷ Doch von dem Bild mit dem den Kopf konturierenden abgedunkelten Hintergrund, den weit gespreizten knöchigen Händen geht eine immaterielle Spannung aus, die sich mit Kokoschkas diffizilem Verhältnis erklären lässt. Altenberg hat bereits 1907 ein Auge auf die adrette Lilith Lang geworfen und versucht ganz unverhohlen, sie ihrem Kommilitonen und Begleiter abspenstig zu machen, wie ein Widmungstext Altenbergs auf Liliths Fotografie beweist: »Die süße herrliche Lilith Lang. Ihren Blick, Ihre Hände, Ihre Bewegungen zu sehen, war ein tieferes Glück als andere ganz zu genießen! Peter Altenberg.«⁷⁸

Noch deutlicher wird Altenberg in einer Notiz an Lilith: »Aber nur in Ihrem eigenen Interesse, beschwöre ich Sie, tun Sie mir die Ehre an, einen einzigen Menschen absichtlich zu vermeiden, der Ihrem uns allen teuren Leben schädlich werden könnte! Herrn K. (Kokoschka,

75 Brandow-Faller, Megan Marie: *An Art of their Own. Reinventing Frauenkunst in the female Academies in Artist Leagues of Late-imperial and first Republic Austria, 1900-1930*. Diss. Georgetown University Washington D.C. 2010. S. 216. »The image of the Kindfrau with her slight, androgynous figure and look of emotional detachment appealed to artists like Loos and Altenberg because they could worship, idolize, and form such a girl to their desires without her becoming dangerous.«

76 PFOHLMANN 2010. O.S.

77 KOKOSCHKA 1971. S. 82. »Er war ein Schwärmer, sah aus wie ein trauriger Clown in seinem großgeschickten Hemd und der farbigen Jacke aus Homespun.«

78 Foto und Widmung wird irrtümlich in der Quelle mit 1919 datiert. Es stammt aber aus dem Jahr 1908 und steht im Zusammenhang mit der Aufführung im Gartentheater der Kunstschau. www.commons.wikimedia.org. Download 18. Januar 2018.

sic.) [...] Suchen Sie sich einen einfach reichen Mann.«⁷⁹ Wie lange Kokoschka das Ende der Beziehung zu Lilith 1908 beschäftigt, geht aus einem Brief von 1912 an Alma Mahler hervor: »Als ich gedrückt war und unfrei, war ein jüdisches Wort, das Nachtgespenst [Lilith] heißt, für mich jahrelang bestimmend, nicht weil ich es gesucht hatte, sondern weil es sich einstellte in der Gestalt eines Menschen, den ich als Welt aufgefasst hatte.«⁸⁰ Er wird Altenberg zeitlebens nicht vertrauen und mit skeptischer Voreingenommenheit begegnen.

6.5.4. ALBERT EHRENSTEIN

»Ehrensteins Herkunft aus dem Armeleutemilieu des Wiener Arbeiterviertel Ottakring hatte ihn schon früh hinter die Kulissen der humanistischen Illusion blicken lassen.«⁸¹ Dies bedeutete für Albert Ehrenstein (Abb. 31) nicht, »der als einziger von fünf Geschwistern ein Universitätsstudium absolvierte, wie seine Eltern gehofft hatten, die Möglichkeit, zu Wohlstand und bürgerlichem Ansehen zu kommen, sondern allein: ›Freiheit: Zeit zu dichterischer Arbeit‹ (Brief an Paul Ernst vom 11. Juni 1910).«⁸²

Immer wieder versucht der ambitionierte Literat eine Anstellung als Redakteur zu bekommen, scheitert aber stetig und lernt im Herbst 1909 Karl Kraus über dessen Freund Otto Soyka kennen, um am 18. Februar des Folgejahrs sein Gedicht *Wanderers Lied* in der *Fackel* zu veröffentlichen. Über Kraus kommt er 1911 in Kontakt mit Walden und trifft Kokoschka, mit dem ihm eine lebenslange intensive Freundschaft verbinden wird. Im September 1911 übersiedelt er nach Berlin, schreibt für Waldens *Der Sturm*, das *Berliner Tagblatt* und andere Tageszeitungen, und im Dezember 1911 erscheint sein Prosaband *Tubutsch*. »Die lyrisch-reflexive, zugleich schwermütig-empfindsame und bitter-ironische, stark selbstanalytische und bekenntnishaft Prosa des ›Tubutsch‹, die E.s Freund O. Kokoschka illustriert hat, bedeutete einen

79 Österreichisches Bundesdenkmalamt BDA Wien. »Suchen Sie sich einen einfach reichen Mann« Oskar Kokoschka und das Mädchen Li. www.bda.gv.at. Download 18. Januar 2018.

80 KOKOSCHKA 1984. S. 60. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 27. Juli 1912. Alma erwartet zu diesem Zeitpunkt ein Kind von Kokoschka. Siehe hierzu auch PÖTSCHNER 2005. S. 290/291.

81 MITTELMANN 1989. S. 505.

82 Ebenda. S. 505. Albert Ehrenstein wird am 23. Dezember 1886 als ältester Sohn des Brauerei-Kassierers Alexander Ehrenstein und seiner Frau Charlotte geboren. Noch während seiner Schulzeit am Piaristengymnasium und am Realgymnasium beginnt er mit ersten literarischen Versuchen, um nach dem Abitur 1905 Geschichte, Geografie und Kunstgeschichte zu studieren und mit der Promotion in Geschichte 1910 abzuschließen.

genialischen Auftakt und rückte E. in die vorderste Reihe der österreichischen Expressionisten. Sie ist eins der frühesten Dokumente expressionistischer Prosa.«⁸³

Es tritt eine Entfremdung zu Kraus ein, der Ehrenstein bis Anfang 1913 finanziell unterstützt, als *Die Fackel* keine Fremdbeiträge mehr annimmt, und Ehrenstein beginnt, Kraus' Werke zu kritisieren. In einem Brief vom 27. März 1914 lädt Kokoschka seinen Freund nach Wien ein »zum Petrifizieren (im schwarzen Kleid, nach Sterbevorschrift)«. ⁸⁴ Bei der Einladung dürfte es sich um die erste Sitzung für das Porträt Ehrensteins gehandelt haben, welches im Zeitraum bis 19. Mai 1914 entsteht. Es ist eines der wenigen Werke dessen Entstehung genau zu terminieren ist, da es am 19. Mai 1914 von dem Sammler Franz Hauer beim Künstler erworben wird.⁸⁵ Es zeigt Ehrenstein (Abb. 1914/3) sich entspannt zurücklehnd, die Arme hinter dem Kopf verschränkt vor einem schmutzig weiß-bläulichen wabernden Hintergrund. Deutliche Konturierungen und die Plastizität steigernde Weißhöhungen der Gesichtspartien und des Faltenwurfes des locker aufgeschlagenen Rockes lassen den Dichter verträumt, in das Nichts blickend, als Halbfigur diagonal durch den undefinierbaren Bildraum schweben. Die monochrome Farbigkeit strahlt bei aller Expressivität die geistige Verbundenheit von Maler und Modell aus.

Ehrenstein, der schon zu Studienzeiten zu Depressionen neigt, wird 1915 kriegsuntauglich geschrieben und leistet mit Stefan Zweig und Alfred Polgar Ersatzdienst im österreichischen Kriegsarchiv Wien. Als freier Schriftsteller und Lektor verdingt er sich bei verschiedenen Verlagen, u. a. beim Kurt Wolff Verlag, Leipzig, beim S. Fischer Verlag, Berlin, und später bei Rowohlt und beim Malik-Verlag. Zum endgültigen Bruch zwischen Ehrenstein und Kraus kommt es Ende 1919, als Kraus ihn des »lyrischen Pazifismus« bezichtigt.

Für Kokoschka erweist sich Ehrenstein als ein treuer Freund, der ihm stets zur Seite steht und der es durch seine vielfältigen Kontakte versteht, den Maler mit den richtigen Personen bekannt zu machen. Es ist aus Quellen nicht nachzuweisen, ob sich Kokoschka und Ehren-

83 MARTINI 1959. S. 355.

84 KOKOSCHKA 1984. S. 156. Brief von Kokoschka an Ehrenstein vom 27. März 1914 /Samstag. Kokoschka verschiebt den für Sonntag geplanten Sitzungstermin am kommenden Tag auf Montag, da er den Sonntag für einen Besuch bei Alma Mahler auf dem Semmering genutzt haben dürfte.

85 Ebenda. S. 165. Brief von Kokoschka an Ehrenstein vom 19. Mai 1914, in welchem er seinem Freund mitteilt, dass er das Porträt am selben Tag verkauft hat. Die Anmerk. zu diesem Brief auf S. 350 von Spielmann und Olda Kokoschka, »Kokoschka hatte das Porträt verkauft, sicher wegen seiner ständigen finanziellen Nöte«, kann nicht unkommentiert bleiben. Kokoschkas finanzielle Probleme resultieren aus der finanziellen Unterstützung seiner Familie, seinem Verhältnis zu Alma Mahler und dem Einnahmeausfall wegen des Endes seiner Unterrichts- bzw. Assistententätigkeit.

stein bereits als Schulbuben aus Ottakringer Zeit kennen konnten oder ob sie bereits schon Ende 1909 über den Freundeskreis Kraus, Altenberg und Loos miteinander in Kontakt kommen. Durch Ehrensteins Kuraufenthalt auf dem Weißen Hirsch bei Dresden im Juni 1916 verbindet ihn eine Freundschaft zu Dr. Fritz Neuberger, einem Arzt in Dr. Teuschers Sanatorium. Ehrenstein ist es auch, der im Herbst desselben Jahres Kokoschka der Obhut des Dresdner Arztes überstellt, als dieser nach Möglichkeiten sucht, aus dem Armeedienst freizukommen.

Nach dem Tode seines Freundes am 8. April 1950 schreibt Kokoschka auf den Zwischentitel eines Exemplars der Erstveröffentlichung von Ehrensteins *Tubutsch* mit schwarzem Farbstift: »Albert Ehrenstein, der Dichter war ein treuer Freund zeitlebens mir gewesen, solch einen Lebensbegleiter findet man nicht wieder, Friede ihm! OKokoschka.«⁸⁶

6.5.5. DIE NETZWERKE DER WIENER FREUNDE

Kokoschka assimiliert sich rasch in den gesellschaftlichen Kreisen, die mit den Freundeskreisen um Loos, Kraus und Schönberg (siehe Abb. 32) Schnittmengen bilden und bietet den Teilnehmern dieser Gruppierungen seine Ausdruckskunst an, die zwar im Widerspruch zum akademischen Historismus und dem dekorativen Jugendstil steht, aber das zentrale Thema der Jahrhundertwende aufgreift, unsichtbares psychisches Geschehen sichtbar zu machen, gleichwohl »es sich expliziter Darstellung entzieht«.⁸⁷ So verwundert es einerseits nicht, dass sich Kokoschka bis Anfang 1911, abgesehen von wenigen Landschaftsbildern, Stilleben und religiösen Themen, wie *Ungarische Landschaft*, *Dent du Midi*, *Stilleben mit Ananas*, *Hammelstilleben*, *Die Katze* und *Veronika mit dem Schweißtuch*, ausschließlich auf Porträts konzentriert. Andererseits ist er nach dem Weggang von der Kunstgewerbeschule und den Wiener Werkstätten als freiberuflicher Künstler auf die Porträtaufträge finanziell angewiesen.

Das Netzwerk aus Freunden, Sammlern, Mäzenen und Kunden von Loos und Kraus bietet dem »Seelenaufschlitzer«⁸⁸ ein geeignetes Experimentierfeld um sich als Porträtist zu profilieren, indem er das Innere der Abgebildeten mit einer Art Röntgenblick nach außen kehrt und sie, wie bereits schon Munch in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in einen

86 Aus dem Online-Versteigerungskatalog Galerie Bassenge, Berlin, Moderne Literatur und Kunstdokumentation. Auktion 110. 19. Oktober 2017. 14:00 Uhr. Los 3286. Kokoschka, O. – Ehrenstein, Albert. *Tubutsch*. 64 S., 2 Bl. Mit 12 Zeichnungen von Oskar Kokoschka. Illustrierter Halbleinenband. Wien und Leipzig, Jahoda & Siegel, (1911). Zuschlag: € 420.

87 ASENDORF 1991. S. 14.

88 EHRENSTEIN 1917. S. 311.

farbigen Schleier oder in ein immaterielles Spannungsfeld einhüllt.⁸⁹ »Wirkte die Farbgebung im Frühwerk morbide, so erscheint sie jetzt – wenn auch vorerst noch auf Grau-, Grün- und Blautöne gestimmt – zupackend und vital. Von etwa 1918 an schlägt dann endgültig die Stunde der Farbe: Sie verdrängt die Zeichnung und wird mit ihrem intensiven Leuchten zum allein herrschenden Bildelement.«⁹⁰

6.6. FRAUENMÖRDER UND AMOKLÄUFER

Richtungsweisend für seinen künstlerischen Findungsprozess im Frühjahr 1908 sind die Darstellungen *Der Frauenmörder* und *Der Amokläufer*, in welchen Kokoschka mit der weiblichen Unterwerfung und der Überhöhung der Lustmord-Symbolik dem damaligen gesellschaftspolitischen Drang nach Neupositionierung der Rolle des Mannes Rechnung trägt. In der Lithografie *Der Amokläufer* (Abb. WS 292), eine der expressivsten Umsetzungen seines Seelenzustandes, dreht sich, einer Kreisbewegung gleich, die Handlung um den Körper des Mörders, der mit hassverzerrtem Gesichtsausdruck durch schematisierte Häuserfluchten stürmt. Die Monogramme ›OK‹ und ›LL‹ mit pfeildurchbohrtem Herz und Vogel auf dem tätowierten Oberarm und die weiß kolorierte, den geneigten Kopf abwendende Frauenfigur verweisen auf seine unerfüllte Liebe zu Lilith – versagte Befriedigung schlägt um in Aggression.⁹¹

Aggression, wie sie auch in *Der Frauenmord* (Abb. WS 294) im Blutausch des mordenden Mannes ihren Ausdruck findet; dem bisher frühesten bekannten Hinweis auf sein Geschlechterkampf-Drama *Mörder Hoffnung der Frauen*. Der zu Füßen der Ersterbenden blutleckende Rüde, »eine Metapher, die bereits Tizian zu nutzen wusste«,⁹² findet sich auch in späteren Darstellungen Kokoschkas⁹³ wieder als ein Hinweis auf ungebändigten, triebgesteuerten Aggressionsabbau. Es dürfte naheliegen, dass Kokoschka sich hier auf Weininger bezieht, der in den

89 ASENDORF 1991. S. 14.

90 SCHMIED 1991. S. 121.

91 »Im zeichnerischen Duktus der stark hervortretenden Venen ist die Wurzel für Kokoschkas spezifischen Zeichenstil zu sehen, der in den Illustrationen [1910, sic.] von ›Mörder Hoffnung der Frauen‹ vollständig entwickelt ist.« HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 142. Die Schattenfigur im Vordergrund am rechten Bildrand, von den Flammen der Fackel erleuchtet, wird mit als Abbild Kokoschkas mit kahlem Schädel gedeutet, wodurch 1909 als Entstehungsjahr angenommen werden müsste.

92 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 144. – Anm. 503: Unter Bezug auf Tizians Gemälde *Schindung des Marsyas* von 1570.

93 Siehe hierzu Kap. 14. S. 275/276 und Kap. 16.3. S. 96/297.

letzten Monaten seines Lebens »eine recht abstruse universelle Symbolik [entwickelt], worin er den Hund als Symbol des Verbrechers schilderte, als furchterregenden Dämon.«⁹⁴

6.7. ANKÜNDIGUNGS-PLAKAT *PIETÀ* ZUR AUFFÜHRUNG IM GARTENTHEATER

Bereits Kokoschkas Plakat (Abb. WS 299) zur Ankündigung der Uraufführung des Einakters sorgt in Wien für erhebliche Aufregung. »Der Mann ist blutig rot, das ist die Lebensfarbe, aber tot liegt er im Schoß einer Frau, die weiß ist; Das ist die Todesfarbe.«⁹⁵ Zwischen den beiden Textfeldern vor einem unbestimmten blau-schwarzen Hintergrund, nahezu zwei Drittel der Bildfläche füllend, windet sich schmerzverzerrt eine Figurengruppe, flankiert von Sonne und Mond. Die Frau, leichenblass, den Kopf unnatürlich nach rechts geneigt, die Wangenknochen hart hervortretend mit tief in den schwarzen Höhlen liegenden Augen und kantigem Kinn, das an einen Totenschädel erinnert, hält in ihren kräftigen, muskulösen Armen den blutroten, grotesk verrenkten Körper eines Mannes. Arme und Kopf der Frau bilden in expressivem Schwarz-Weiß-Kontrast ein Dreieck. Darunter lugt der ebenfalls nach rechts gepresste Kopf des Mannes hervor. Der Körper des Mannes ist nackt und scheint »enthäutet«, ein S-formend, am linken Oberarm der Frau zu hängen.

Im Gegensatz zu der biblischen (allerdings apokryphen) Männermörderin *Judith* in Klimts Gemälde von 1909 (Abb. 7), wo Ornamente verführerisch die nackten Brüste in Schlangelinien umspielen, platziert Kokoschka passend zu der unregelmäßigen Typografie »ein Antiornament gegen den ästhetisch erotischen Wohlklang der Wellenlinien Klimts und ganz im Sinne der Kampfschrift seines Freundes Adolf Loos von 1908 *Ornament und Verbrechen*.«⁹⁶

Das als *Pietà* betitelte Plakat lässt sich in der Ikonografie der Darstellung »ohne Weiteres mit der Schmerzensmutter und der Kreuzabnahme Christi in Verbindung bringen.«⁹⁷ Als ein Beispiel für die Darstellung der Kreuzabnahme möge die *Pietà* (Abb. 8) von Daniele Cresspi (um 1626) aus dem Prado in Madrid dienen. Auch die Sonne-Mond-Symbolik findet sich in der Bibel und in mittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen wieder, indem Christus mit der

94 KOHN 1962. S. 43.

95 KOKOSCHKA 1973. S. 64.

96 HOFFMANN-CURTIUS 1987. S. 151.

97 MEYER 2013. S. 159.

Sonne und Maria mit dem Mond in Beziehung gesetzt wird.⁹⁸ Es erscheint lediglich auf den ersten Blick blasphemisch, den Geschlechterkampf des Dramas mit der *Pietà* gleichzusetzen. Wie die sich im Tagesablauf abwechselnden Gestirne Sonne und Mond, so stehen sich auch im Leben die Gegensätze »Geburt« und »Tod« gegenüber. In Verbindung mit dem Farbkontrast von Rot und Weiß, die das Leben und den Tod symbolisieren, finden so die wechselnden Machtverhältnisse der Geschlechter ihren Ausdruck. Entsprechend der Handlung des Dramas scheint das Weib den entleibt geglaubten Mann zu umfassen, doch dieser erlangt durch ihre Körperlichkeit neue Kraft und obsiegt über ihre Geschlechtlichkeit.

In scheinbarem Widerspruch sind in Kokoschkas *Pietà* die Frau in Weiß und der Körper des Entlebten in Rot dargestellt. Dies entspricht jedoch dem Ausgang des Bühnenstückes, indem Weiß auf die Schwäche und die Niederlage der Frau und Rot auf den Sieg des Mannes verweisen; was sich in übertragenem Sinne auch auf die sakrale Bedeutung übertragen lässt – Christus hat durch sein Opfer den Tod überwunden und lässt Maria in ihrem Schmerz und ihrer Schwäche vorerst zurück. Dass Kokoschka das *Pietà*-Motiv ins Profane überträgt, dürfte in Anlehnung an Weiningers Auffassung erfolgt sein, nach der sich der Mann durch seinen Verzicht auf Sexualität opfert, wodurch die Frau zu mütterlicher und geistiger Liebe findet und sich der Konflikt der Geschlechter auflöst. In Kokoschkas Autobiografie reiht er sich selbst mit dem Plakat der *Pietà* in den Kreis der Expressionisten ein: »Wenn das Schlagwort Expressionismus einen Sinn hat, hier ist eine der frühesten Kundgebungen in diesem Sinn.«⁹⁹

Kokoschka bedient sich auch später der christlichen Ikonografie – nicht nur in der Profanisierung der Kreuzabnahme wie im Plakat für das Sommertheater, sondern auch in der Abwandlung der religiösen Formel des auf die Kreuzigungswunde verweisenden Christus in seinem Selbstbildnis für ein Plakat für Herwarth Waldens *Der Sturm* (Abb. WS 311). Mit kahl geschorenem Kopf, als Krimineller von der Presse verfeimt, präsentiert er sich gleichzeitig als ein der Erbsünde anheim Gefallener und als dessen Erlöser – die Identität von Adam und Christus evozierend.

98 MEYER 2013 S. 159. Sonne und Mond flankieren auch die Liebenden des Beethoven-Frieses von Klimt (1902) im Secessions-Gebäude in Wien.

99 KOKOSCHKA 1971. S 64.

6.8. DIE KUNSTSCHAU 1909

Auf der international besetzten Kunstschau von Mai bis September 1909 stellt Kokoschka Lithografien aus *Die träumenden Knaben*,¹⁰⁰ ein in Öl gemaltes Porträt seines Freundes und Schauspielers Ernst Reinhold, *Der Trancespieler*, die bemalte Lehmbüste *Der Krieger* und einen für die Wiener Werkstätten gefertigten Fächer sowie Aktzeichnungen und Illustrationen zum *Weißten Tiertöter* aus. »Dazwischen liegen jene *Robinson/Tiertöter-Blätter*,¹⁰¹ in denen sich die Lösung vom Jugendstil anzeigt.«¹⁰² Die Illustrationen zum *Weißten Tiertöter* bestehen aus sechs Blättern, meist Federzeichnungen, ausgeführt in Tusche und Tempera mit Deckweißhöhnungen, und sind für ein weiteres Kokoschka-Buch geplant, welches aber aufgrund des schlechten Absatzes der *träumenden Knaben* von den Wiener Werkstätten nicht realisiert wird.

Die Darstellungen zeichnen sich durch einen größeren Detailreichtum aus und die Figuren heben sich durch kräftige schwarze Konturen deutlich vom Hintergrund ab (Abb. WS 262).¹⁰³ Sie erinnern in ihrer holzstichartigen Ausführung nicht von ungefähr an die Holzschnitte (Abb. 33) von Kokoschkas Studienkollegen Rudolf Kalvach. Die formale und stilistische Parallelität in den Arbeiten der beiden Studierenden lässt die Richtung der gegenseitigen Beeinflussung schwerlich festlegen.¹⁰⁴ Wenngleich die Hauptperson die Gesichtszüge Kokoschkas trägt, so geht es »aber nicht mehr wie in den *träumenden Knaben* um die Probleme eines Adoleszenten, sondern um die Fahrnisse im Leben eines jungen Mannes, der seine Laufbahn als Künstler begann.« Wie bei den *träumenden Knaben* ist auch beim *Weißten Tiertöter* ein Bezug zwischen Text und Illustrationen nur schwer herzustellen und es lässt sich nicht verbindlich nachweisen, welche der Abbildungen bis zur Kunstschau im April 1909 fertiggestellt waren oder welche bis zur Publizierung des Textes 1920 angefertigt bzw. abgeschlossen wurden. Sowohl zum Text als auch zum Inhalt des *Weißten Tiertötters* lassen sich keine Aussagen machen, da die 1916 unter dem Titel *Der gefesselte Kolumbus* erschienene Veröffentlichung aufgrund mehrfacher von

100 Nach dem Ausstellungskatalog im Raum 6 in einer Vitrine.

101 Bei diesen Blättern könnte es sich um ein und dieselben handeln, wie Husslein-Arco, unter Bezug auf Ludwig Tesar in der Kunstschau von 1909 verweist. HUSSLEIN-ACOR 2008. S. 136+291. Zu Text und Inhalt kann nach SCHWEIGER 1983. S. 88, keine Aussage getroffen werden, »da erst eine wahrscheinlich mehrfache und grundlegende Umarbeitung des Textes unter dem Titel *Der gefesselte Columbus* 1916 erschienen ist.«

102 WERKNER 1986. S. 97+99.

103 Auf eine vollständige Wiedergabe der jeweils 6 Illustrationen wird aus Platzgründen verzichtet.

104 Kalvach gelangt erst in den letzten Jahren wieder zu Bedeutung, da die kunsthistorische Forschung geneigt war, den Inspirationsfluss von Kokoschka ausgehend zu deuten. Letzteres stellt die Veröffentlichung von NATTER 2012 deutlich zur Disposition.

Kokoschka vorgenommener Umarbeitungen keine Rückschlüsse zulässt. »Weder inhaltlich noch formal haben die neuen Lithografien etwas mit den ursprünglichen Illustrationen von 1908/1909 gemein, weshalb angenommen werden darf, dass sich auch der Text entsprechend geändert hat.«¹⁰⁵

Mit dem Selbstbildnis *Der Krieger*¹⁰⁶ (Abb. WW D6) von 1908/09 unternimmt Kokoschka nach Cernuschi einen »ernst zu nehmenden Vorstoß in die Formensprache und die Thematik des Expressionismus«¹⁰⁷. Durch die farbliche Gestaltung suggeriert die Lehmbüste eine Transparenz der Haut und entblößt Venen, Arterien und Nerven und lässt sie damit wahrhaft werden. Diese Selbstbildnis-Paraphrase mit dem von Altersfalten durchfurchten Gesicht eines Kriegers soll wie die Aufführung des Dramas *Mörder Hoffnung der Frauen* das Kunstschau-Publikum schockieren und das kalkulierte werbeträchtige Skandalon potenzieren. Beim Publikum der Kunstschau und in den Kommentaren der Feuilletonisten stößt *Der Krieger* eher auf Belustigung bis hin zu völligem Unverständnis. »Der Porträtkopf wurde zu einem Fetisch«¹⁰⁸ für Loos und zu einem der ganz wenigen Stücke, die er bis zu seinem Tode 1933 in seinem Besitz behält und nicht veräußert.

6.9. KUNSTSCHAU 1909 – MÖRDER HOFFNUNG DER FRAUEN

Dem »Oberwildling« Kokoschka bietet sich die Chance, auf eigene Kosten seiner Mehrfachbegabung Ausdruck zu verleihen und seine beiden Stücke *Sphinx und Strohmann* und *Mörder Hoffnung der Frauen*¹⁰⁹ für das Gartentheater auf der Internationalen Kunstschau 1909 uraufzuführen. Ob die am 04. Juli 1909 nach mehrfachen wetterbedingten Verschiebungen stattgefundenen Aufführung zu einem Handgemenge ausartet, wie es Hilde Berger in *Ob es Haß*

105 SCHWEIGER 1983. S. 105.

106 HODIN 1968. S. 106: »Adolf Loos kaufte damals den Kopf, und dieser Kauf war symbolisch.« Hodin dürfte sich jedoch hinsichtlich des Zeitpunktes 1908 irren. RUKSCHCIO 1987. S. 139 bezieht sich auch auf das Jahr 1908 mit der Einschränkung: »Loos erwarb daraufhin eine Büste, die Kokoschka zu diesem Zeitpunkt erst »in seinem Hirn fertig« hatte« SCHWEIGER 1983. S. 118: »[...] ausgestellte Plastik (ein Selbstporträt) konnte erst 1909 in Loos' Besitz kommen.« Zwar finden sich in der Kokoschka-Forschung keine eindeutigen Hinweise zum Jahr der Entstehung der Büste, aber die Präsentation der Lehmplastik erfolgt auf der Internationalen Kunstschau 1909, verbunden mit dem Kauf durch Loos und dem Beginn der Vermittlung der ersten Porträt-Aufträge im Sommer/Herbst 1909.

107 CERNUSCHI 2002. S. 43.

108 HODIN 1968. S. 106. Gegenüber Hodin behauptet Kokoschka auch, dass Loos die Lehmbüste an eine seiner geschiedenen Frauen verschenkt habe. Nachweislich war der Krieger bis 1933 in Besitz von Loos.

109 Kokoschka benennt das Stück erst ein Jahr später bei der Veröffentlichung des Textes in *Der Sturm* am 14. Juli 1910.

ist, *solche Liebe*?¹¹⁰ darstellt, oder wie dies Kokoschka in seiner Biografie schildert,¹¹¹ ist mit den spärlichen zeitgenössischen Zeitungskommentaren nicht eindeutig zu belegen. Alice Strobl, Alfred Weidinger u. a.¹¹² stellen unter Bezug auf einen Artikel in der *Neuen Freien Presse*, Wien, vom 5. Juli 1909 berechtigterweise den Umfang des Eklats in Frage. Unabhängig vom Grad der Empörung oder der Bewunderung begründet das als Drama-Komödie bezeichnete Stück und dessen Veröffentlichung 1910 in der Zeitschrift *Der Sturm* sowie die Buchausgabe 1916 Kokoschkas schriftstellerische Anerkennung als einer der ersten expressionistischen Dichter.

In einem offenen Brief in der *Frankfurter Zeitung* vom 31. Dezember 1931 nennt Kokoschka im Nachgang zu seiner Berliner Aufführung von *Mörder Hoffnung der Frauen* das Stück »mein expressionistisches Morgenlied [...] einer anonymen Penthesilea zu liebe«,¹¹³ in Anlehnung an die Amazonenkönigin, die vor Troja von Achilles erschlagen wird, und in die er sich während ihres Todeskampfes verliebt. In dem Drama *Penthesilea* von Heinrich von Kleist wird Achilles von den Hunden der Amazonenkönigin zerfleischt, bevor diese ihre Liebe zu ihm erkennt und an ihr zugrunde geht. Auch Kokoschkas Penthesilea erfährt Liebe, Unterwerfung und Erlösung im Tod. Für Werner Schweiger ist der Einakter *Mörder Hoffnung der Frauen* wie Kokoschkas gesamtes frühes dramatisches Schaffen »eine Tragödie der Erotik, die Darstellung der ewigen Pein der Sexualität,«¹¹⁴ dessen Inhalt er wie folgt zusammenfasst:

»Die Rollenträger sind typisiert (Mann, Frau), der Schauplatz ist in ein zeitloses ›mythisches Altertum‹ verlegt. Der Inhalt des Stückes: Ein von einer Schar Krieger begleiteter Mann nähert sich einem Turm, von dem eine Gruppe Mädchen mit ihrer Führerin herabsteigt. Nach einer Konfrontation der beiden wird auf Geheiß des Mannes der Frau dessen Zeichen ›mit heißem Eisen ins rote Fleisch‹ gebrannt. Die Frau stößt dem Mann ein Messer in die Seite und verwundet ihn schwer. Nachdem der sterbende Mann hinter dem Gitter des Turmes eingesperrt wurde, vereinigen sich die Mädchen mit den Kriegern. Die Frau entbrennt in Liebe zu dem Mann und schleicht zu ihm, in hymni-

110 BERGER 1999. S. 9-13.

111 KOKOSCHKA 1971. S. 66.

112 STROBL 1994. S. 26. KOKOSCHKA 1971. S. 66. Kokoschka nutzt die Schilderung des Abschluss-Tumultes zum Bekenntnis zu Loos und Kraus, die aufgrund ihrer Kontakte zum Polizeipräsidenten Schlimmeres verhindern, und die er »als Freunde und Bekenner zu meinem [seinem] Werk achten und lieben gelernt« hat. Siehe auch HODIN 1968. S. 110 f oder SCHWEIGER 1983. S. 107-115.

113 SCHWEIGER 1983. S. 110.

114 Ebenda. S. 109.

schen Worten geben sie ihre Liebe zu erkennen. Als der Mann sie mit dem Finger der ausgestreckten Hand berührt, bricht sie tot zusammen. Hingabe und Tod der Frau bedeuten für den Mann Befreiung, er verlässt den Turm, schreitet durch die Krieger und Mädchen, erschlägt sie ›wie Mücken‹ und enteilt durch eine Feuergasse. (Abb. 34¹¹⁵) Das Thema des Stückes ist die wechselseitige Annäherung und Abstoßung, die Polarität der Geschlechter. Der knappe Handlungsbogen ist nur der Rahmen, um Stoff und Thema des Mysterienspiels darzustellen. Der Liebeskampf wird mystisch stilisiert und ins Metaphysische erhöht.«¹¹⁶

»Dabei spielen Pantomime und Lichteffekte, Tonregie und expressive Vergegenwärtigung visionärer Bilder eine ebenso große Rolle wie der Dialog, der sich den Gesetzen der Logik nicht mehr fügt und symbolischer Vieldeutigkeit Raum gibt.«¹¹⁷

Mit *Mörder Hoffnung der Frauen* spiegelt Kokoschka den gesellschaftsimmanenten Konflikt der weiblichen Emanzipation und des Antifeminismus zur Jahrhundertwende wieder. Er wird aber dadurch nicht zum Antifeministen, wenngleich die Konnotation des Dramas dies nahelegen scheint. Er sieht vielmehr in der weiblichen Unterwerfung und der Überhöhung der Lustmord-Symbolik (Abb. WS 292+WS 294) den gesellschaftspolitischen Drang zur Neupositionierung der Rolle des Mannes. Der Blutausch der Schluss-Szene, das Niedermetzeln von Frauen und Männer, darf m. E. aber nicht als Vorahnung auf den bevorstehenden Beginn des Ersten Weltkrieges gedeutet werden.¹¹⁸

6.9.1. DIE AUFFÜHRUNG IM GARTENTHEATER

Aufgrund der wetterbedingten Verschiebung, die Uraufführung war für den 18. Juni 1909 geplant, findet der Kokoschka-Abend erst am 4. Juli um 21 Uhr statt. Sowohl in der Plakatierung

115 Da keine Abbildungen von der Erstaufführung vorliegen, möge die Studie von Franz Guillery, *Frau mit Fackel* von 1902 die Schlusszene evozieren.

116 SCHWEIGER 1983. S. 110.

117 OSTERKAMP 1974. S. 6388/6389.

118 Bereits die Deutung der verkrampft wirkenden rechten Hand im Porträt des Forschers August Forel von 1914 als Vorhersehung der Folgen eines vier Monate (oder nach Kokoschka zwei Jahre) nach Fertigstellung des Bildes eintretenden Hirnschlages kann unter wissenschaftlichen Kriterien nicht akzeptiert werden. Dieser Schicksalsschlag eignet sich für die Mythenbildung des Künstlers und wird von Kokoschka als ein Erbgut seiner Mutter und Großmutter, für die er Beispiele in seiner Biografie anführt, gewertet. Siehe hierzu auch: GRUBER 1951. S. 60/61. KOKOSCHKA 1971. S. 42.

als auch in den Ankündigungen in den Wiener Zeitungen sind beide Stücke nicht betitelt und lediglich als Drama und Komödie ausgewiesen. Als Mitwirkende werden in den Vorankündigungen Tini Senders vom Hofburgtheater, Marianne Heller und Anton Fleischer vom Raimundtheater genannt. Aufgrund der mehrfachen Terminänderungen sieht sich Kokoschka gezwungen, auf Akteure aus seinem Freundeskreis und der Kunstschule zurückzugreifen. Ernst Reinhold¹¹⁹ (Abb. 1909/1) als Führer der Krieger mit weißem Gesicht, blau gepanzert, ein Stirntuch, eine Wunde bedeckend (Abb. WS 298), und Ilona Ritschler, in rotem Tuch mit roter offener Mähne, als Führerin der Mädchen, sowie Karl Ertlinger und Rudolf Forster,¹²⁰ die in den 20er Jahren in Deutschland Karriere machen sollten.

Die Mädchen in Tücher gehüllt und die Krieger in weißen, schwarzen und braunen Kleidern, Gesicht und Körper in Schwarz und Rot bemalt. Schrille Pfeifentöne und in Wogen anschwellende, rasselnde Trommelschläge untermalen die in grellen Farben getauchte Szenerie, die durch den Schein der Fackeln der Krieger erhellt wird. Das Bühnenbild ist einfach, eine zum Hintergrund ansteigende Fläche, die ein Turm mit vergittertem Tor abschließt. Die aus der Ferne ertönenden Hahnenschreie beenden das Stück. In der Dämmerung entflieht der Mann, »ein Leichenfeld hinterlassend, ›rot‹. Blau war er, bemächtigte sich der roten Frau und fand sich rot, vom Blute der Frau gefärbt. Den Konflikt in sich aufgesogen, trägt er ihn allein mit sich fort.«¹²¹ Die von der sterbenden Frau in die Kulisse geworfene Fackel lässt den Turm, den Kerker des Mannes, in Flammen aufgehen, was anscheinend zu einer Panik im Publikum führt. »Kokoschkas Menschen äußern sich nicht allein durchs Wort, sondern vornehmlich durch Gesten und Bewegungen; denn das Wort sagt den Inhalt des zu Sagenden, die Bewegung sagt seinen Geist [...] Wir ahnen eine neue Stilmöglichkeit [...] die vom Wort gestützte Pantomime.«¹²²

Kokoschka, der sich aufgrund der Presseverlautbarungen und öffentlichen Kritik zu seinem Ankündigungsplakat *Pietà* wie ein »Verbrecher« fühlt, lässt sich als »Gezeichner« (Abb.

119 KOKOSCHKA bildet Ernst Reinhold als *Trancespieler* in einem seiner ersten Porträts ab, welches auf der Kunstschau 1909 präsentiert wird.

120 In den Berichten zu der Aufführung werden noch weitere Darsteller benannt: *Neues Wiener Journal* vom 5. Juli 1909: Herren Reinhold und Bogdanski sowie Frau Marianne Heller; *Neue Freie Presse* vom 5. Juli 1909: Herren Reinhold, Bogdanski und Morgan sowie Fräulein Heller. KOKOSCHKA 1971. S. 66, Kokoschka führt als Akteure Ilona Ritschler, Rudolf Forster, Karl Ertlinger und Ernst Reinhold an. Es ist davon auszugehen, dass in den Zeitungskritiken die am Vorabend tatsächlich aufgetretenen Personen wiedergeben. Siehe hierzu Ankündigungsnotiz (Abb. 35).

121 LISCHKA 1972. S 64.

122 SCHÖBER 1994. S. 85/86. Zitiert nach Kornfeld, Paul: Kokoschka (Programm zur Uraufführung von *Mörder Hoffnung der Frauen*, *Hiob* und *Der brennende Dornbusch* am 3. Juni 1917). In: Anz, Thomas, Star, Michael: *Expressionismus. Maifest und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Stuttgart 1982. S.685/686.

WS 299) den Kopf kahlscheren. Als es, seinen eigenen Aussagen¹²³ zufolge, zum Abschluss der Inszenierung dann zu einem Tumult kommt, der lediglich durch das Eingreifen von Polizeikräften aufgelöst werden, und nur durch die persönliche Bekanntschaft von Loos und Kraus mit dem Polizeipräsidenten ohne Anzeige geregelt werden kann, fühlt er sich in seinem Handeln bestätigt. »Fortan hatte ich Karl Kraus und Adolf Loos als Freunde und Bekenner zu meinem Werk achten und lieben gelernt.«¹²⁴

Es soll Kokoschkas Freund Albert Ehrenstein überlassen sein, Kokoschkas frühe schriftstellerische Ambitionen nach deren Veröffentlichung in Paul Stefans¹²⁵ erster Werkbeschreibung 1913 zu bewerten. »Seine Dramen [...] gemahnen in ihrer Bizarrheit und schlichten Paradoxie an Brentano, Maeterlinck und Wedekind. Sie entladen in ihren wortkargen, formelhaften, definitionssicheren Wendungen ein reichliches Quantum Explosivstoffe. Kokoschka ist eben als Dichter wie als Maler, wenn man ihn schon in eine dieszwecks neu zu schaffende Gruppe einreihen will: Explosionist. Er schafft der Not gehorchend – dem eigenen Triebe!«¹²⁶

Wenn Kokoschka in seiner Biografie das Ereignis als einen solchen Skandal bezeichnet, wie er ihn erst nach dem Ersten Weltkrieg in Berlin bei Max Reinhardt wiedererlebt habe, so entspricht dies lediglich einer kognitiven Täuschung seiner Erinnerung. Schon die angekündigten renommierten Schauspieler strafen Kokoschka Lügen, wenn er behauptet, dass die Inszenierung als Improvisationstheater im dadaistischen Sinne geplant gewesen sei. So dürfte es kaum wahrscheinlich sein, dass er kurz vor der Aufführung den Akteuren auf Zetteln den Text zugesteckt und persönlich Mimik und Gestik anschaulich gemacht habe. Kokoschkas Mitschüler Philipp Häusler, »der auch ein Originalmanuskript besaß«¹²⁷ (Abb. 36), und auch Mitwirkender ist, bestätigt zwar den improvisatorischen Charakter der Uraufführung, die aber lediglich durch die Terminänderungen bedingt gewesen sei. Außerdem hat Paul Zinner für das Drama eine Musik geschrieben, die ebenfalls zuvor einstudiert worden sein dürfte.

Die von Kokoschka beschworene Spontaneität und der Grad der Skandalisierung entspre-

123 KOKOSCHKA 1971. S. 64-67.

124 Ebenda. S. 66. Im Hinblick auf die Vorbereitung der Aufführung und der Reise nach Ungarn ist der Ansicht von HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 155 zu widersprechen, dass die Uraufführung am 4. Juli 1909 »der Beginn der langjährigen Freundschaft zwischen Loos und Kokoschka« sei; der Hinweis auf einen Artikel in der Wiener Abendpost vom 28. April 1909, S. 2, ist irreführend!

125 STEFAN 1913.

126 EHRENSTEIN 1915. S. 304. Dem Text sind die Grafiken zu *Allos Makar* beigefügt: Abb. WS 677, WS 679, WS 681, WS 682 und WS 684.

127 SCHWEIGER 1983. S. 111. Dies Originalmanuskript ist jedoch leider, wie beinahe sämtliche schriftliche Nachweise aus Kokoschkas frühen Schaffen, nicht auffindbar.

chen seinem Selbstinszenierungsdrang als genialem Künstler mit Mehrfachbegabung. Mit der später vorgenommenen Datierung der Entstehung seiner Dramen auf 1907 reklamiert er den Anspruch, als Begründer des Bühnenexpressionismus zu gelten. Georg Jäger kommt in seiner Untersuchung zu Kokoschkas frühen Bühnenstücken zu dem vertretbaren Schluss, »unter den besonderen Bedingungen der Wiener Jahrhundertwende entstand mit *Mörder Hoffnung der Frauen* eine Vorform des Theaters der Grausamkeit [...] Trotz aller Parallelen sollte man bei Kokoschka indessen nicht von einem »ersten Manifest des Theaters der Grausamkeit«¹²⁸ sprechen, da er die Inszenierung sexueller Konflikte weder reflektiert noch ihr eine über die Verarbeitung eigener psychischer Probleme hinausgehende kathartische oder aktionsanalytische Funktion für die Beteiligten beigemessen zu haben scheint.«¹²⁹

An dieser Stelle muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass bereits die Präsentation des kahlköpfigen Kokoschka als gezielte Provokation verstanden werden kann, um Aufmerksamkeit für seine Person als Oberwildling der jungen Wiener Kunstszene zu erlangen und bei den wenigen medialen Kritikern der Aufführung des skandalträchtigen Theaterstückes hinreichend publizistisches Gewicht zu verleihen. Der Skandalmechanismus scheint am Abend des 04. Juli 1909 perfekt funktioniert zu haben. Die Bekanntheit des Dramatikers Kokoschka rührt nicht von den Veröffentlichungen im *Der Sturm* 1910 oder der im Kurt Wolff Verlag 1917 erschienen Buchaufgabe, sondern durch seine skandalträchtige Inszenierung wird er zum vieldiskutierten Autor, was auch der Reputation als bildender Künstler positiven Vorschub leistet und weitere Aufführungen seiner Dramen und deren Vertonungen bis zum gänzlichen Verschwinden von den Schauspielbühnen in den 30er Jahren initiiert.¹³⁰

Zum Text von Kokoschkas Drama *Mörder Hoffnung der Frauen* komponiert Paul Hindemith 1920 eine Oper, die ein Jahr später in der Inszenierung von Oskar Schlemmer in Stuttgart uraufgeführt wird. »Schlemmer hatte sich bereits seit 1910 mit Bühnengestaltung und Bühnentanz beschäftigt, Kokoschka hatte vorher nur bei der Aufführung seiner Dramen im Dresdner Alberttheater (1917) mitgewirkt. Beide begnügen sich nicht mit Entwürfen, sondern machten die Aufführung mit, wollten ein Ganzes, keine Addition. Blieben sie selbst und vergewaltigten trotzdem nicht das Theater. Kokoschka hatte vielleicht einen Vorsprung, die Dichtung war von ihm, Schlemmer stand der Musik näher und der Bühne.«¹³¹

128 LISCHKA 1972. S. 78.

129 JÄGER 1982. S. 228.

130 SCHÖBER 1994. S. 87.

131 GROHMANN 1927. S. 90/91.

6.9.2. MÖRDER HOFFNUNG DER FRAUEN – DIE STURM-VERÖFFENTLICHUNGEN

Mit der Erstveröffentlichung des Bühnenstückes in der ambitionierten Berliner Kunstzeitschrift *Der Sturm* vom 14. Juli 1910 benennt Kokoschka das Drama mit *Mörder Hoffnung der Frauen* und fügt über drei Ausgaben verteilt Lithografien hinzu. Die Illustrationen zu *Mörder Hoffnung der Frauen* beziehen sich nicht unmittelbar auf einzelne Szenen des Stückes. Sie bestehen ursprünglich aus drei Zeichnungen mit Feder und Pinsel in Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf transparentem Papier in unterschiedlichen Größen und werden durch die Darstellung *Himmliche und irdische Liebe* für die Ausgabe *Der Sturm* vom 25. August 1910 ergänzt (Abb. WS 318). Als Farblithografien erscheinen sie in der Buchausgabe des *Sturm*-Verlages im Jahre 1916 mit einer ebenfalls überarbeiteten Textfassung.

*Mörder Hoffnung der Frauen I*¹³² (Abb. WS 315) stellt im Hochformat eine nackte Frau und einen teilbekleideten Mann dar, der mit einem Messer bewaffnet ist. Die Frau scheint sich hinter einem Vorhang von links auf den Mann zu zubewegen. Während sie zu verharren scheint, vom Manne am linken Armgelenk gehalten, greift sie mit dem rechten Arm durch das Gitterwerk des Kerkers, das durch kräftige Federstriche angedeutet wird, in die offene Wunde ihres Gegenübers. »Frau langt mit dem Arm durchs Gitter und greift in seine Wunde, geil böswillig keuchend, wie eine Natter«¹³³ Der Oberkörper und die Füße des Mannes sind mit Sonnensymbolen tätowiert, »während die Frau verhältnismäßig streng gezeichnet ist«.¹³⁴ Muskellinien, Adern und Nervenbahnen zeichnen sich bei beiden Figuren ab. Zwischen dem Paar schiebt sich zu deren Füßen ein Hund hindurch,¹³⁵ was bei Kokoschka in der Regel auf eine Bluttat verweist, die aus einem Geschlechterkonflikt resultiert. Der unmittelbar bevorstehende Tod der Frau deutet sich an. Das Monogramm »OK« am linken Oberschenkel der Frau dürfte auf eine Brandmarkung verweisen, den Eigentumsanspruch des Mannes an der Frau.

*Mörder Hoffnung der Frauen II*¹³⁶ (Abb. WS 316) greift das Motiv des Plakates zum Sommertheater auf und stellt im Hochformat ein entblößtes Paar dar. Die Frau sinkt vor dem mit

132 *Der Sturm*. 1. Jahrg. Nr. 20. 14. Juli 1910 /Wien. S. 155, Titel.

133 SPIELMANN 1973. S. 39. Bei der Buchveröffentlichung im Kurt Wolff Verlag in Leipzig 1917 wird *Mörder Hoffnung der Frauen* auf 1907 und *Der brennende Dornbusch* auf 1911 datiert. КОКОШКА 1911. S. 5, S. 31, S. 33. Die Ausgabe ist seinem »treuen Freund Adolf Loos« gewidmet.

134 STROBL 2000. S. 411.

135 Siehe hierzu auch spätere Kap. 14. S. 275/276 und Kap. 16.3. S. 96/297.

136 *Der Sturm*. 1. Jahrg. Nr. 24. 11. August 1910/Wien. S. 189.

einem Messer bewaffneten Mann zu Boden. Noch bemüht sie sich, im Zeichen der Sichel des abnehmenden Mondes als Symbol der schwindenden Kraft, dem sich hinter ihr aufgebauten, selbstbewusst den Arm in die Seite stemmenden Mann das Messer zu entreißen. Der Mann hat seine Kraft wiedererlangt. »Mann: Sterne und Mond, fressende Lichter, Frau! [...] Wer säugt mich mit Blut? Ich fraß Dein Blut, ich verzehre Deinen tropfenden Leib. Frau: Ich will dich nicht leben lassen, Du Vampir, frisst an meinem Blute, Du schwächst mich, wehe Dir, Ich töte dich – Du fesselst mich! Dich fing ich ein – und du hältst mich – lass los von mir, Blutender, Deine Liebe umklammert mich [...].«¹³⁷

In *Mörder Hoffnung der Frauen III*¹³⁸ (Abb. WS 317) liegt im Bildvordergrund ein weiblicher Körper, schmerzverzerrt sich krümmend, niedergedrückt durch den über ihr stehenden Mann, der den rechten Fuß auf ihren Körper gesetzt und ihren Kopf mit seinem rechten Arm niederdrückt hat. Mit dem linken Arm schwingt er ein Messer, den Mord zu vollenden. Im linken Bildhintergrund leckt ein Hund das verströmende Blut, wodurch Kokoschka die Aggressivität und die Brutalität der Tat zu symbolisieren sucht, wie er dies auch bereits 1908 in seinem Bild *Frauenmord* (Abb. WS 294) stilisiert. Der Hund wird für den Künstler gleichzeitig zum Symbol für die Wollust und sexuelle Begierde des Mannes, die der Triebhaftigkeit der Frau nicht zu widerstehen vermag (siehe hierzu Abb. 93). Im rechten Bildhintergrund blicken drei verstörte männliche Figuren durch einen sich öffnenden Theatervorhang auf die Bluttat, die nach Alice Strobl »in einer Simultandarstellung wiedergegeben sind, das heißt, Profil- und Dreiviertelprofilansicht sind miteinander verbunden«.¹³⁹

Die in Wut und entfesselter Gewalt aufgerissenen Augen des Mannes korrespondieren mit dem Gesichtsausdruck der niedergestreckten weiblichen Figur¹⁴⁰, die sich unter Schmerzen wälzt »auf der Stiege wie ein verendendes Tier«, sie »krampft die Schenkel und die Muskeln zusammen«.¹⁴¹ Georg Jäger, der in Kokoschkas Bühnenexpressionismus den Geist der Jahrhundertwende sich widerspiegeln sieht, erkennt in der zum Stoß ausholenden Handbewegung eine gängige Michael-Ikonografie (Abb. 37), »die ikonografische Herkunft der Lustmord-Illustration von Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel«.¹⁴²

137 SPIELMANN 1973. S. 40.

138 *Der Sturm*. 1. Jahrg. Nr. 21. 21. Juli 1910. S. 163. Titel.

139 STROBL 1994. S. 28. Unter Bezug auf Leshko, Jaroslaw: Oskar Kokoschka: Paintings, 1907-1915. Michigan. 1977. S. 102.

140 Die Darstellung erinnert in ihrem Bildaufbau der Federzeichnung *Der Amokläufer* (Abb. WS292) von 1908/09.

141 SPIELMANN 1973. S. 40.

142 JÄGER 1982. S. 225.

Das vierte Bild, welches später auch der Buchveröffentlichung hinzugefügt wurde und unter dem Titel *Himmlische und irdische Liebe*¹⁴³ am 25 August 1910 im *Der Sturm* (Abb. WS 318) erscheint, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang zur Abbildung II, wobei hier auf einen eindeutigen Hinweis auf die Tötungsabsicht verzichtet wird. »Die auf den Mann gerichteten Strahlen der Sonne verdeutlichen, dass nur ihm durch seine Geistigkeit die *Himmlische Liebe* zukommt«¹⁴⁴ und korrespondieren damit mit dem Inhalt des Dramas. Die Dominanz der männlichen Figur weicht der selbstbewussten Positionierung der auf gleicher Höhe rechts vor ihm stehenden Frau, die mit energisch nach vorne gerecktem Kinn schmallippig auf den vor ihr zurückweichenden Mann niederblickt und den rechten Arm bestimmend in dessen Brust rammt. Der Mann scheint zur Gegenwehr den rechten Arm erhoben zu haben, Gefahr witternd, den Blick auf die Frau gerichtet. Er unterliegt ihr nicht; er wird beschienen von der Sonne, die ihm Energie zu verleihen scheint. Das Kraftfeld des Mondes fehlt in dieser Darstellung, was darauf hindeuten könnte, dass der Mann hier seiner Begierde zu erliegen droht. »Frau laut: Mit meinem Atem erflackert die blonde Scheibe der Sonne, mein Auge sammelt der Männer Frohlocken, ihre stammelnde Lust kriecht wie eine Bestie um mich.«¹⁴⁵

6.9.3. MÖRDER HOFFNUNG DER FRAUEN – DIE BUCHVERÖFFENTLICHUNG

Entgegen der bei Strobl und Weidinger vertretenen Auffassung spricht nach Durchsicht der Anordnung der für die Buchveröffentlichung kolorierten Federzeichnungen einiges dafür, dass die Bildfolge mit der *Himmlischen und irdischen Liebe* eröffnet wurde. Hieraus würde sich auch das Anwachsen der Aggressivität und der Gewaltbereitschaft in den folgenden Illustrationen und die ausschließliche Verwendung des Symbols der Sonne erklären lassen. In *Mörder Hoffnung der Frauen II* gewinnt die Polarität von Sonne und Mond, »der von Bachofen inspirierten Sonne-Mond-Symbolik«¹⁴⁶ die Oberhand, der Geschlechterkampf ist entfacht, Eros und Thanatos ringen miteinander. Es folgen die Brandmarkung und der Sieg des Geistes über den Trieb, wobei Kokoschka sich hier von der Szenenfolge des Dramas löst. In *Mörder Hoffnung der Frauen III* fasst er den Akt der Unterwerfung der Frau als die Befreiung von ihr zusammen, wie in dem »Bluttausch« des letzten Bildes der Inszenierung.

143 *Der Sturm*. 1. Jahrg. Nr. 26. 25. August 1910. S. 204, Titel.

144 STROBL 2000. S. 406.

145 SPIELMANN 1973. S. 35.

146 MEYER 2013. S. 161.

Kokoschka, der anfangs jugendstilhafte, räumliche und plastische Elemente aus seinen Arbeiten zu verdrängen trachtet, versucht nach der Kunstschau 1908 das Problem des Körpers im Raum zu bewältigen, indem er am Beispiel der gaffenden Menge im Hintergrund von *Mörder Hoffnung der Frauen III* »die Köpfe simultan en profil und en face wiedergibt«,¹⁴⁷ eine Formgebung, wie sie nach WINKLER erst Jahrzehnte später von Picasso aufgegriffen werden sollte.¹⁴⁸ Diese Art der Darstellung der Figuren übt eine starke Wirkung auf die künstlerische Avantgarde bis hin zu Paul Klee aus. Die Körperhaut scheint sich aufzulösen, Nerven und Adern sind freigelegt und die menschliche Seele wird entblößt. Das Spiel der Muskeln evoziert die Gemütslage der Dargestellten. Schraffuren und Konturlinien er- und überhöhen die Aggressivität der Darstellungsinhalte.

147 WINKLER 1951. S. 25.

148 Ebenda S. 25. Dieser Auffassung muss jedoch widersprochen werden, da Picasso diese Simultanität bereits in der Bordellszene *Les Femmes d'Alger* 1907, »dem Ausgangspunkt des Kubismus« umsetzt; siehe hierzu ADRIANI 2005. S. 205-210. Dieses Werk war Kokoschka nicht zugänglich, es wurde erst 1925 in der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* veröffentlicht.

7. KÜNSTLERISCHE FREIHEIT UND AUFTRAGSMALER

Die von Waerndorfer erwähnte Unzufriedenheit Kokoschkas rührt her von der finanziell instabilen Situation seiner Eltern, denen er unabhängig von seinem Salär von den Wiener Werkstätten unregelmäßig Zuwendungen zukommen lässt. Als Mitte 1909 die Zusammenarbeit mit den Wiener Werkstätten endet, verlässt Kokoschka nach dem Sommersemester desselben Jahres auch die Kunstgewerbeschule, um unter dem Patronat seines Freundes Loos frei zu sein und »nervenirrsinnige¹ Portraits zu malen. Die von Loos gegenüber dem Künstler eingegangene Abnahmeverpflichtung der durch ihn vermittelten Aufträge garantieren Kokoschka ein zumindest zeitweise relativ gesichertes Auskommen.

Loos ist von dem Talent des 23-Jährigen überzeugt, nachdem er das Bildnis von Oskars Jugendfreund und Schauspieler Ernst Reinhold *Der Trancespieler*² (Abb. 1909/1) und das Porträt des ebenfalls dazugehörenden *Robert Freund I* (Abb. 1909/2)³ gesehen hat. Er lädt den jungen Maler ein, ihn und Peter Altenberg für eine Woche in der zweiten Oktoberhälfte 1908 auf das Landgut des Barons Ernst von Lieben, einem Gönner von Peter Altenberg, in Pudmericz⁴ am Plattensee zu begleiten. Dort malt Kokoschka seine erste Landschaft mit dem Titel *Ungarische Landschaft* (Abb. 1908/1), »die Loos mit nach Wien nahm«⁵ und das Fundament für das gegenseitige Vertrauen werden sollte.

»Das Bildnis *Ernst Reinhold* markiert den Ausgangspunkt einer Karriere.«⁶ Es ist nicht nur das erste öffentlich gemachte Porträt Kokoschkas, sondern auch sein erster öffentlicher Auftritt als Maler. Der Porträtierte wird brutal in den Vordergrund gerückt, der akzentuierte, angewinkelte linke Arm mit einer fleischigen, überproportionierten Hand⁷ markiert hart den unteren Bildabschluss. Der linke Arm und die Hand verschwimmen dagegen zu Farbflächen.

1 KOKOSCHKA 1984. S. 10. Brief von Kokoschka an Emma Bacher vom 27. April 1909: »Gnädige Frau, Ein Exlibris kostet bei mir genau 50 fl. Ich schicke gleich eines mit, weil ich nicht gerne Briefe schreibe. Ich möchte gerne ein nervenirrsinniges Portrait machen (100fl.) O. Kokoschka.«

2 Das Porträt war auf der Internationalen Kunstschau 1909 ausgestellt.

3 Robert Freund (1886-1952) gehört zum Freundeskreis von Reinhold und Kokoschka. Das Porträt wird erstmals bei Cassirer im Juni 1910 als *Ein junger Chemiker* ausgestellt, dürfte aber etwa zeitgleich mit dem *Trancespieler* kurz vor der Kunstschau entstanden sein. Das 1938 von der Wiener Gestapo zerstörte Bild wurde 1949 von Kokoschka wieder zusammengefügt und ergänzt. Der heutige Standort ist unbekannt. WINKLER 1995. S. 6.

4 Pudmericz war 1908 ungarisch. Das Gemälde *Ungarische Landschaft* wird bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges irrtümlich unter dem Titel *Italienische Landschaft* geführt. WINKLER 1995. S. 5. Es befindet sich heute im Musée Jenisch, Fondation Oskar Kokoschka, Vevey.

5 RUKSCHCIO 1982. S. 140. »Es ist ein Bild mit einem unendlichen Ausblick in die weite Pušta-Ebene.« KOKOSCHKA 1971. S. 83.

6 NATTER 2002. S. 88.

7 Die Darstellung des fünften Fingers hat Kokoschka in der Eile einfach vergessen. »Ich vermisse ihn nicht, weil die Aufhellung der Psyche des Modells mir wichtiger war als die Aufzählung von Details: fünf Finger, zwei Ohren, eine Nase.« KOKOSCHKA 1971. S. 73.

Die Intensität des Blickes, die blauen, in unterschiedlicher Höhe angesetzten Augen unter der hohen Stirn und der wässrige Hintergrund, Nebelschwaden gleich, scheinen die psychologisierende Wirkung zu überhöhen, was durch den unmotiviert erscheinenden Wechsel von offenen und pastos-deckenden Stellen des dynamischen Farbauftrages unterstützt wird.⁸

Im selben Jahr malt Kokoschka Reinholds Bruder, den konventionellen Maler *Felix Albrecht Harta* (Abb. 1909/20). Die sich berührenden langgliedrigen Finger mit weißgehöhten Gelenken, grün konturiert, korrespondieren prominent mit dem leicht geneigten schmalen Kopf. Der schräg in das Bild ragende Tisch wird durch die aufgestützten Oberarme diagonal verlängert. Der Hintergrund gibt die Leinwandstruktur frei. Die in die pastos aufgetragene Farbe gekratzten Schwingen erhöhen die Plastizität des Dargestellten. Diese Art des Sezieren, des Offenlegens der Psyche des Abgebildeten, lässt das kurz zuvor entstandene Porträt von *Vater Hirsch*, Moritz Hirsch (Abb. 1909/4), noch vermissen. Das Gesicht und die Hände des alten Mannes, der zu cholерischen Wutanfällen neigt, die dann seine falschen Zähne sichtbar werden lassen, heben sich leuchtend von dem in blaugrünen Tönen gehaltenen wolkigen Hintergrund ab. Der starre Blick und die weit aufgerissenen Augen tragen dem Bild bei seiner Erstpräsentation 1910 in der Ausstellung im Salon Cassirer in Berlin den Titel *Ein brutaler Egoist*⁹ ein und Paul Westheim bezeichnet es als »grauenhafte[n] Kopf des syphilitischen Greises, der in vertiertem Hass seinen Geißel in alles noch nicht Angefressene zu spritzen versucht.«¹⁰

Bis zum Jahresende 1910 folgen unter der Vermittlung von Loos insgesamt rund 40 Porträts. »In welchem Maße Kokoschka ein Schüler von Loos war, ist gewiss noch nicht ausreichend beachtet worden.« Auch bleibt bisher der Aspekt unberücksichtigt, inwieweit Loos von der intuitiven Begabung Kokoschkas zu marketingrelevanten Inszenierungen profitiert. Augenscheinlich setzt das Duo Kokoschka/Loos die erfolgsversprechende Strategie um, nach dem gelungenen Skandal in kurzer Zeit eine Vielzahl von Porträts von prominenten Wiener Per-

8 2014 ergaben Multispektral- und Radiografie-Untersuchungen des Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brüssel, dass der *Trancespieler* über ein älteres Porträt einer unbekanntenen Frau gemalt wurde, wobei Still und Farbzusammensetzung von denen Kokoschkas abweichen (Abb. 1909/1, 38-1+38-2). Es ist davon auszugehen, dass der junge Künstler in Ermangelung einer frischen Leinwand ein ihm zugängliches Gemälde übermalte. Dies würde auch die Aussage Spielmanns rechtfertigen, dass Kokoschka, als er mit Öl zu malen begann, von seiner Ausbildung her keine umfassenden Kenntnisse über den Umgang mit Ölfarben und der Behandlung von Farbschichten besaß; »die Gobelinentwürfe wurden in Tempera gemalt«. SPIELMANN 1986. S. 36.

9 NATTER 2002. S. 100.

10 WESTHEIM 1925. S. 33.

sönlichkeiten zu erstellen – am besten zwei Dutzend¹¹ – und diese möglichst zeitnah kollektiv auszustellen. Der damit gesteigerte Bekanntheitsgrad und der Imagezuwachs generieren Folgeaufträge und animieren Sammler, Zukäufe mit anderen Werken aus Kokoschkas Œuvre zu tätigen. Um die museale Aufmerksamkeit zu erlangen, soll die Ausstellung durch Kunstzentren in Deutschland, Europa und Amerika touren, Letzteres gelingt Loos bereits 1915 mit der Präsentation in San Francisco.¹²

7.1. MARKETING-STRATEGIEN VON LOOS UND KOKOSCHKA

Loos sucht sich im Markt für Wohnungsgestaltungen und Architektur mit seiner kompromisslosen Ablehnung von Ornamentik der Fassaden und gestalterischer Überfrachtung der Inneneinrichtung einen Kundenkreis aus dem Segment der Gutsituierten, der zwar im ersten Moment kleiner ist als die bereits überschaubare Gruppe der Vermögenden, aber einen ausgeprägten Anspruch an Interieur und praktische Modernität der Architektur pflegt. Damit reduziert er zwar den Kreis der Interessenten und potentiellen Auftraggeber, weiß aber gleichzeitig, was er dieser Gruppe anzubieten hat und kann bei Zustandekommen eines Auftrages mit erhöhter Akzeptanz und Zufriedenheit der Kunden rechnen. Dies wiederum führt zu einer Mund-zu-Mund-Propaganda, einem Weiterempfehlen der Arbeiten von Loos in dem spezifischen Marktsegment mit der Folge von sich erhöhender Nachfrage nach den planerischen und gestalterischen Leistungen des Architekten. Zusätzlich zu dem als Empfehlungs-Marketing bezeichneten Vorgehen provoziert Loos mit den von ihm bewusst in Opposition zu dem zeitgenössischen Ästhetizismus und Jugendstil stehenden Gestaltungen seine Architektenkollegen. Indem diese sich kritisch mit seinen architektonischen und raumgestalterischen Entwürfen auseinandersetzen und ihre Kritik öffentlich machen, wecken sie das Interesse des Publikums aus den Gesellschaftsschichten der Intellektuellen und des aufstrebenden Bürgertums, die mit

11 Die Idee beruht auf einer Anekdote, nach der Otto Wagner Egon Schiele zu einem solchen Vorgehen geraten habe soll. Siehe NATTER 2002. S. 89, unter Bezug auf Roessler, Arthur: Erinnerungen an Egon Schiele. Wien 1948. S. 19-20.

12 Hierzu NATTER 2002/2. S. 71-72. Die Ausstellung zur Feier der Eröffnung des Panamakanals am 15. August 1915 war in der Form der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts organisiert. Kokoschka war als erster Expressionist in den USA im Palace of Fine Arts mit 15 Porträtmalereien und einer Zeichnung vertreten. Es folgten Ausstellungen in New York und Anfang 1916 erneut in San Francisco. Aufgrund des Kriegseintritts der USA wurden die Bilder als feindliches Vermögen beschlagnahmt, kamen erst 1924 nach Wien zurück und wurden im Oktober 1924 in der Kokoschka-Ausstellung der Neuen Galerie erstmals wieder in Wien gezeigt.

dem wirtschaftlichen Aufschwung ein neues Selbstbewusstsein erlangen und dieses sichtbar machen wollen.

Loos versteht es durch sein elegantes, stilsicheres Auftreten und seine überzeugende, kompromisslos wirkende Art diese Kundenklientel zu pflegen. Die öffentliche Diskussion öffnet ihm den Zugang zu neuen Interessentengruppen, die für sich diesen Gestaltungsanspruch entdecken, um sich damit aus der Konformität ihrer Gesellschaftsschicht abheben zu können. Zur Rechtfertigung dieser Art des Nonkonfirmismus tragen die öffentlichen Vorträge von Loos bei, die somit unterstützendes Element seiner Marketingstrategie sind. Die zwar kleine, aber finanziell potente und motivierte Interessentengruppe konzentriert ihre Nachfrage auf die Leistungen eines Einzelnen, auf Adolf Loos, was dazu führt, dass er deren Wünschen nicht sofort nachkommen kann, und so die Bereitschaft der Nachfragenden wächst, höhere Preise für die Exklusivität zu zahlen.

Kokoschka lernt sehr rasch diese marktstrategischen Verhaltensweisen und appliziert sie. Er hat bereits schon in der Kunstgewerbeschule erkannt, dass seine Fünf-Minuten-Akte von sich in Bewegung befindlichen androgynen Jugendlichen bei Männern mit peripher pädophilen Neigungen und Verehrern androgyner Weiblichkeit, der Kindfrau, besonders beliebt sind. Eine Bestätigung findet er auf der Kunstschau 1908, nachdem bereits am ersten Tag alle Aktzeichnungen verkauft sind. Ihm ist wahrscheinlich nicht der dahinterstehende Marktmechanismus bewusst, aber er begreift, wenn diese Art von Akten mit jungen Menschen mit kantigen Gelenken, die sich in ihrer unschuldigen natürlichen Nacktheit bewegen, auf das Interesse einer Käuferklientel trifft, dass er sich in seinen Studien der Darstellung dieser subliminalen Erotik verstärkt widmen sollte.

Als ihn Loos in seine gesellschaftliche und intellektuelle Kreise einführt, erweitert Kokoschka sein Angebotssegment. Dabei nutzt Loos die ausgeprägten Verbindungen seines großen Freundeskreises und seine vertrauensvollen Kontakte zu seinen Auftraggebern, um im Sinne eines Netzwerk-Marketings seinen Protegé als Porträtisten zu avisieren, nachdem er von Kokoschka das Porträtfragment von *Mädchen, Hände vor der Brust (Apollogirl)* (Abb. 1907/2) und die Porträtbilder des *Trancespielers* Ernst Reinhold (Abb. 1909/1) oder des *Vaters Hirsch* (Abb. 1909/4) gesehen hat. Um seinen Eleven adäquat einzukleiden lässt der Architekt 1909 bei seinem Herrenschnneider, der auch für den kaiserlichen Hof arbeitet, angemessene Kleidung für ihn schneiden. Als Bezahlung porträtiert Kokoschka den 66-jährigen Ernest Eben-

stein¹³ (Abb. 1909/6) in einer der zeitgenössischen Modernität angepassten Weise, die der Typologie der naturalistischen Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts entspricht, um dem Bildnis den distinguierten Ausdruck der Seriosität des Porträtierten zu verleihen. »Die vergleichsweise konventionelle Haltung [...] ist freilich nicht nur ein Zugeständnis des jungen Künstlers an das Repräsentationsbedürfnis seines Modells; sie charakterisiert dieses zugleich.«¹⁴ Der gegenstandsgebundene Farbauftrag und die effektiv kontrastierenden »schwefelig aufleuchtenden Farben hinter der Silhouette des Mannes«¹⁵ wie auch die auf der Stuhllehne ruhenden feingliedrigen Hände verleihen dem Bild eine beruhigende Dimension. Im folgenden halben Jahr, bis Kokoschka nach Berlin reisen wird, entstehen in rascher Folge 32 Porträtarbeiten¹⁶ von Kunden oder Freunden von Loos und Kraus.

Kokoschka folgt seinem väterlichen Förderer Loos. Er kann sich aus der Schar der jungen Maler nur dann abheben, wenn es ihm gelingt, eine Eigenständigkeit des Ausdrucks zu erlangen, die seinen Werken einen Alleinstellungscharakter verleiht. So wie auch die fotografische Wiedergabe lediglich eine situative Darstellung des zu Porträtierenden sein kann. Sie erfasst zwar die Physiognomie, die Mimik und die Gestik unter variierendem Einfluss von Licht, aber die Persönlichkeit und die sich in ihr ablagernden und sie prägenden Erfahrungen und Empfindungen, die hinter dem Antlitz einer Maske gleich sich verbergende Menschlichkeit vermag sie nur unzureichend einzufangen. Kokoschkas Bestreben ist es »die Gesichte« [sic!] der Gesichter, den Visionen und der Psyche des Porträtierten Ausdruck zu verleihen und sich nicht veristischer Wiedergabetreue zu verschreiben. Bei dieser Vorgehensweise, bei der er sein Vis-à-Vis nicht lediglich visuell fest hält, sondern durchforscht und damit bloßstellt, muss er damit rechnen, dass die von ihm Porträtierten sich nicht zu erkennen vermögen oder nicht so wiedergegeben werden wollen. Er wird somit – analog zu Loos – eine distinguierte, aber kleine Interessentengruppe vorfinden, die sich von dieser psychologisierenden Darstellung ihrer Selbst besonders angesprochen fühlen.

Da Loos um diese Voreingenommenheit weiß, führt er seinen Protégé bewusst seinem

13 Ebenstein gehört zu den Kunden von Loos, der 1897 dessen vornehmes Geschäft am Wiener Kohlmarkt Nr. 5 umbaute.

14 WINGLER 1956. S. 294.

15 NATTER 2002. S. 102.

16 Die Darstellung der freundschaftlichen bzw. verwandtschaftlichen Verbindungen zwischen den Kunden von Loos und Kraus und sich der daraus ergebenden Porträtaufträge für Kokoschka untermauert die Annahme von gezieltem Netzwerk- bzw. Empfehlungs-Marketing. Auf eine detaillierte Darstellung muss aus Platzgründen im Rahmen dieser Untersuchung verzichtet werden.

Freundes- und Kundenkreis zu, da er hier davon ausgehen kann, dass die Bereitschaft, sich Neuartigem zu öffnen, größer ist. Damit entzieht er den »Oberwildling« der öffentlichen Kritik nach den Kunstschauen und schafft ihm einen Freiraum um einen eigenen Interessenten- und Sammlerkreis aufzubauen. Dabei ist dem jungen Maler jedoch noch nicht klar, dass er die als Unfreiheit empfundene Tätigkeit für die Wiener Werkstätten nicht gegen die von ihm ersehnte künstlerische Freiheit, sondern gegen die Abhängigkeiten des Kunstmarktes, denen ein Auftragsporträtist unterliegt, eintauscht. Ein Tausch, den er in einem Brief aus Berlin vom 23. Dezember 1910 an Adolf Loos erkennt und aufgrund der zunehmenden Anerkennung seines Genies zu akzeptieren lernt. »Lieber Loos, ich kann, leider, aus Berlin nicht weg [...] Ich habe in den letzten Tagen 4 Bilder gemacht und werde jetzt von grinsenden Menschenköpfen schon fast verfolgt, so dass mir die ganze Portraitmalerei in den Hals zuwider ist. Meine herzlichsten freundschaftlichen Grüße Ihnen und K. K. [Karl Kraus] Ihr O Kokoschka.«¹⁷

Auch bei Adolf Loos haben neben dem Glauben an die Genialität des jungen Talentes ökonomische Gründe eine Rolle gespielt, da er die meisten der von Kokoschka gemalten Porträts, die von den von ihm vermittelnden Auftraggebern nicht akzeptiert wurden, aufkauft. In einem Gespräch mit der *Neuen Freien Presse*, Wien, im September 1928 meint er zu Kokoschka: »[...] Ich habe ihm die ersten Aufträge verschafft, immer unter der Garantie, sie selbst zu übernehmen, wenn der Besteller anderen Sinnes wird [...] So habe ich damals viele Bilder erworben, die ich heute an Galerien verkaufe.«¹⁸ Ein Scheitern von Kokoschkas künstlerischer Entwicklung oder Kokoschkas Entscheidung, eigene Wege zu gehen, hätten für Loos erhebliche finanzielle Risiken zur Folge gehabt. Nach Winkler¹⁹ dürfte Loos an rund 38 Ölgemälden²⁰ direkt durch Aufkauf oder indirekt durch Vermittlung an der erfolgreichen Fortführung der künstlerischen Laufbahn partizipiert haben. Allein in der zweiten Hälfte des Jahres 1909 vermittelt Loos Kokoschka 17 Porträtaufträge, wovon fünf Werke direkt an Loos gehen. Loos

17 KOKOSCHKA 1984. S. 14/15. Brief von Kokoschka an Loos vom 23. Dezember 1910 aus Berlin.

18 SCHWEIGER 1983. S. 117. Zitiert nach einem Gespräch mit Loos über seine Einstellung zu Künstlern und Kindern. In: *Neue Freie Presse*, Wien, Nr. 22984 vom 9. September 1928, S. 10.

19 WINKLER 1995. Die Anzahl ist aus den Hinweisen und der Erstprovenienz ermittelt worden.

20 Nach SCHWEIGER 1983. S. 117, waren es lediglich 29 Werke. »Davon waren 26 Bilder Portraits, von denen 18 Arbeiten innerhalb eines halben Jahres entstanden waren, nämlich zwischen Sommer 1909 und Jänner 1910.« Bei diesen Angaben bezieht sich Schweiger auf Wingler, Hans Maria: *Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers*. Salzburg 1956. Diese Publikation wird in dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da sie von der aktuelleren Veröffentlichung von WINKLER 1995 als überholt gelten darf. Dies besonders aufgrund geänderter Fertigstellungstermine und Angaben zur Erst-Provenienz. Die Aufstellung der Werke (Abb. 49) berücksichtigt gleichwohl die Werkangaben beider Autoren mit Vorbehaltsvermerk.

rekrutiert für Kokoschka Auftraggeber in seinem Freundeskreis und unter seinen Kunden, für die er Wohnungen oder Ladenlokale einrichtet.

Daneben ist Loos ein umtriebiger Promoter für Kokoschkas Ausstellungen der folgenden Jahre, die ohne Leihgaben aus dem Fundus von Loos nicht zu realisieren gewesen wären. Wie eindrucksvoll dieses Engagement ist, zeigt eine summarische Aufstellung, Ausstellungsvermittlung bzw. -beschickung für: *Sturm-Ausstellung* Kunstsalon Cassirer Berlin, 1910; Museums-Ausstellung im Folkwang Museum Hagen, 1910; Sonderausstellung *Malerei und Plastik im Hagenbund* Wien, 1911; *Kokoschka-Ausstellung* Karlsbad, 1911; *Neukunst-Ausstellung* Budapest, 1912; Ausstellung *Der Sturm* Berlin, März/April 1912; *Futuristen-Ausstellung* in der Galerie *Der Sturm* Berlin, Mai 1912; Grafik-Ausstellung in *Der Sturm Galerie* Berlin, Mai 1912; *Große Kunstausstellung* Dresden, Mai-Okt. 1912; *Internationale Ausstellung des Sonderbundes* Köln, Mai-Sept. 1912; u. v. m.

Dass Loos hierbei aus lediglich altruistischen Beweggründen für seinen Schützling handelt, muss angezweifelt werden, denn »feststeht, dass Loos bei einer Reihe von Bildern nur Zwischenbesitzer war und sie dann an Sammler, Händler oder Museen weitervermittelte oder verkaufte. Loos hatte dabei über die Jahrzehnte sehr genaue und feste Preisvorstellungen, von denen er auch in (gar nicht so seltenen) Zeiten finanzieller Bedrängnis nicht abging.«²¹ Das pekuniäre Interesse Loos' an Kokoschka und seinen Werken dürfte durch den Tatbestand bekräftigt werden, dass in der Wohnung von Loos keine Werke Kokoschkas aufgestellt bzw. -gehängt waren, mit Ausnahme der Porträtbüste (Abb. WW D6), des Aquarells *The lunatic girl* von 1909 (Abb. WS 255) und der Kohlezeichnung seiner Frau *Elsie Altmann-Loos* (Abb. 84). Hieraus könnte auf ein eher nachrangiges künstlerisches Interesse oder ausschließlich mätzenatische Intentionen geschlossen werden. Sicherlich ausgeprägt war seine Leidenschaft für die Skizzen und Studien nackter bzw. halb nackter androgyner Jugendlicher, die seinen pädophilen Neigungen wie auch seinen und den in seinem Freundeskreis²² verankerten misogynen Einstellungen entgegenkamen. Adolf Loos wird 1928 wegen »Verführung zur Unzucht mit Mädchen unter vierzehn Jahren«²³ verurteilt. »Bei der vorangegangenen Hausdurchsuchung fand die Polizei 2271 ›Photografien im Stereoskopformat‹, die durchweg nackte Mädchen zeigten und ein Skizzenbuch mit Aktzeichnungen, in denen es Loos offenkundig um die Darstellung

21 SCHWEIGER 1983, S. 118. Unter Bezug auf RUKSCHCIO 1987, S. 307.

22 »Der Frauenverehrer stimmt den Argumenten Ihrer Frauenverachtung mit Begeisterung zu, hat Kraus Weininger brieflich versichert.« ROTHE 2004, S. 184. Zitiert nach *Die Fackel*, Nr. 229, S. 14.

23 RIGELE 2012, S. 86. Gemäß Gerichtsurteil Adolf Loos / 7 Vr 5707/28/71) vom 01. Dezember 1928.

der Geschlechtsteile der jungen Mädchen gegangen war.«²⁴ Der Kreis seiner Freunde stilisiert Loos zu einem verfolgten Weggefährten, zum Opfer. Die auf vier Monate angesetzte Haftstrafe wurde am 4. Dezember 1928 durch eine Bewährungszeit ersetzt. Lediglich Kraus scheint sich 1930 aus Anlass des 60. Geburtstages von Loos in *Die Fackel*, Dezember 1930, zu wundern: »Adolf Loos zum 60. Geburtstag. Dass dieser Staat diesen Mann feiern werde, war nicht zu erwarten.«²⁵

7.2. KOKOSCHKAS ERSTE REISE IN DIE SCHWEIZ 1910

Die Scheidung von Lina und Adolf Loos erfolgt 1905, nachdem Lina am 9. Juni 1905 »aus der väterlichen Gewalt entlassen«²⁶ wird. In Österreich wird bis 1919 die Volljährigkeit erst mit dem 24. Lebensjahr erreicht. Am 19. Juni 1905 folgt die einvernehmliche Trennung der Eheleute ohne Anspruch auf Alimentation. In der Wohnung im fünften Stock des Hauses in der Giselastraße 3 (heute Bösendorferstraße 3), die Lina in die Ehe mit einbrachte und die sie ihm auf Mietbasis überlässt, lebt Loos bis zu seinem Tod 1933. Ende 1905 lernen Altenberg und Loos auf ihren Streifzügen durch das nächtliche Wien im *Casino de Paris*²⁷ seine neue Lebensgefährtin, die 19-jährige Tänzerin Bessie Bruce kennen.

Im Spätherbst 1909 schlägt Loos Kokoschka vor, Bessie Bruce, die im September an Tuberkulose erkrankte, im Sanatorium für Lungenheilkunde in Leysin oberhalb des Genfer Sees aufzusuchen und zu malen. Er wird bei Kokoschkas Mutter vorstellig und erwirkt für Oskar,

24 IMORDE 2006. S. 44. Siehe auch ALTMANN-LOOS 1984. S. 216 f. Die als verschollen gegoltenen Prozessakten, die ein ebenfalls pädophiler Mitarbeiter des Gerichtsarchivs entwendet haben soll, sind 2015 bei einer Wohnungsenträmpelung wieder aufgetaucht.

25 *Die Fackel*. 32. Jahrg. Nr. 845/846. S. 21. Ganzseitige Anzeige mit den Fotos von drei Regierungsmitgliedern und von Adolf Loos sowie des o. a. kurzen Textes.

26 FISCHER 1994. S. 101. »Die Sicherheit einer eigenen Wohnung hatte Loos seiner Frau zu verdanken, sehr wohl auf ihre Kosten. Loos selbst wäre wahrscheinlich wegen seiner ständigen Finanznöte und seiner organisatorischen Unfähigkeit ohne Lina ein Architekt ohne Wohnung geblieben.«

27 Im Gegensatz zu Bock 2009, S. 16, behauptet NATTER 2002, S. 124, das Bessie Bruce im Wiener *Cabaret Tabarin* ihre Furore machenden »Cakewalk«-Tanz 1905 aufgeführt habe und sowohl in Loos als auch in Altenberg zwei Bewunderer gefunden habe, »die sie glühend verehrten und darüber fast in Streit gerieten. In seiner Eifersucht drohte Altenberg sogar, Loos erschießen zu wollen.« Unter Bezug auf einen Brief von Loos vom 27. Januar 1905, siehe RUKSCHCIO 1982. S. 105.

der noch nicht volljährig ist, die Erlaubnis für dessen erste Auslandsreise, zu der sie dann unmittelbar nach der Jahreswende 1909/1910 aufbrechen.²⁸

Kokoschka wird von Loos in einem Mansardenzimmer des Grand Hotel in Les Avant untergebracht, von dem aus er zum gegenüberliegenden Gramont blicken kann. Er hält die Szenerie, die später unter dem Titel *Dent du Midi* (Abb. 1909/27) berühmt werden sollte, von erhöhtem Blickwinkel fest – in der Art, wie er ab 1923 nahezu alle Landschafts- und Städteansichten malen wird.²⁹ Das Porträt von *Bessie Bruce* (Abb. 1910/1) und die Porträtskizze von *Bertha Eckstein-Diener* (Abb. 1910/2), der Partnerin des Arztes und Naturforschers Dr. Theodor Beer,³⁰ für den Loos die Villa Karma in Clarens am Genfer See entworfen hat, bringen die Unsicherheit, mit der Kokoschka beiden Damen begegnet, zum Ausdruck. Die fragile Schönheit von Bessie, »eine Inkarnation des Englischen«,³¹ verwirrt den jungen Künstler. Er deutet durch den diagonalen Hell-Dunkel-Kontrast den Übergang von Lebenslust zu Krankheit an.³² Bessies linke, auf dem Schoss ruhende Hand weist auf den grünlichen Hintergrund, mit Rot von ihrem hochgeschlossenen Kleid kontrastiert, als Zeichen ihres Optimismus. »Trotz des roten Mundes und des vollen dunklen(!) Haares sind die Vorboten der Krankheit spürbar. Blick und Haltung scheinen sich wissend einer gruftartigen, riesigen Schattenzone zuzuneigen.«³³ Die Porträtskizze von *Bertha Eckstein-Diener* bleibt unvollendet, da Kokoschka, der ein Zimmer in der Villa Karma bezogen hat, aufgrund der sexuellen Avancen der späteren Ehefrau

28 Entgegen der Annahme von WINGLER 1956 S. 296, entsteht das Landschaftsgemälde *Der Blick auf den Dent du Midi* nicht kurz vor Weihnachten 1909, sondern im Januar 1910 und zeigt die Abreise von Loos mit der Fahrt im Schlitten zum Bahnhof. Aus einer Postkarte von Karl Kraus an Herwarth Walden vom 08. Januar 1910 geht hervor, dass entgegen der Schilderung von Kokoschka in seiner Biografie, KOKOSCHKA 1971, S. 94/95, die beiden nicht zusammen gereist sind, sondern der Künstler am 08. Januar 1910 seinem Förderer folgt. AVERY 2002. Brief Nr. 201: »Loos ist in der Schweiz, sandte eine unverständliche Depesche. Heute ist Kokoschka zu ihm gefahren. Es ist nicht ausgeschlossen, dass beide kommen.«

29 SPIELMANN 2003. S. 174. Spielmann irrt oder ist gar einem »Geschichterl« von Kokoschka aufgesessen, wenn er behauptet: »Das Bild von Stockholm wurde zum Beweis dafür. Als Kokoschka in den Schützengraben und Unterständen lag, hatte er, so versicherte er mehrmals, den Entschluss gefasst, nach dem Krieg Europa nur noch von den höchsten erreichbaren Standorten zu malen«. Kokoschka kann sich hierbei lediglich auf die Erlebnisse an der Isonzo-Front beziehen.

30 In Wien wird Theodor Beer während des Aufenthaltes seiner Partnerin in Clarens mit dem Vorwurf der Pädophilie konfrontiert. Die Causa Beer wird von seinem Freund Karl Kraus aufgegriffen und die Justiz heftig kritisiert; in: KRAUS 1908. Kapitel 25. Nachträgliches zum Prozess Beer; KRAUS 1905. S. 1-28.

31 KOKOSCHKA 1971. S. 96.

32 Kokoschka möchte damit andeuten, dass Bessie Bruce nachts häufig das Sanatorium verließ, um mit anderen Patienten tanzen zu gehen und um Gedanken an ihre Krankheit zu verdrängen. KOKOSCHKA 1971. S. 95.

33 NATTER 2002. S. 124.

Theodor Beers³⁴ nächstens die Flucht ergriff und sich bei Bettie Bruce einquartiert, die aus Kostengründen in eine Pension in Les Avants bei Montreux umgezogen war.³⁵

Der junge Kokoschka sieht in den meisten Frauen die vereinnahmenden Verführerinnen und attribuiert sie mit sexuellen Verlangen, um sie zu einer Bedrohung des Mannes zu stilisieren. So nimmt er auch Reißaus, als er auf Vermittlung von Loos und Kraus in Wien eine kanadische Schlangentänzerin porträtieren soll, die sich als Prostituierte entpuppt.³⁶ Auch das Porträt von *Tilla Durieux* (Abb. 1910/16), der Schauspielerin und Verlobten von Paul Cassirer, bleibt unvollendet, da er, zumindest wenn man Kokoschkas eigenen Angaben folgt, ihrer Verführungskunst in Anwesenheit ihres Zukünftigen zu erliegen droht, als sie ihn bei der Porträtsitzung bittet, ihr beim Schließen des Mieders behilflich zu sein.³⁷

Karl Hauer stellt recht treffend fest, dass »die Fantasie des Keuschen [...], fortwährend erfüllt [ist] von Bildern der Sünde. Je strenger die Tugend geübt wird, desto mehr wachsen die Begierden.«³⁸ So sucht der junge Künstler seine eigene sexuelle Unerfahrenheit künstlerisch in der Darstellung des nackten Körpers zu kompensieren. Da die reife Frau ihm Angst macht, wendet Kokoschka sein Interesse adoleszenten Mädchen zu, die nach seinem Empfinden das sexuelle Aggressionspotential noch nicht entwickelt haben. »Kokoschka sah im Kind nicht das über alles geliebte Idealgeschöpf, sondern erkannte in ihm das Unfertige und in Entwicklung Begriffene.«³⁹ Er folgt damit aber nicht dem bekennenden Pädophilen Peter Altenberg: »Künstler, Dichter, ahnt ihr noch nicht, dass das werdende Weib euch näher steht als das gewordene? [...] Die Welt der Fertigen ist nützlich! Die Welt der Unfertigen jedoch ist schön!«⁴⁰

Während des Aufenthaltes am Genfer See entstehen in den Januarwochen bis Mitte Februar 1910 in dem vornehmen Lungensanatorium die Porträts der *Herzogin Victoire de Rohan-Montesquieu-Fezensac* (Abb. 1910/5) und des *Marquis Joseph de Montesquieu-Fezensac* (Abb. 1910/6) sowie des tuberkulösen italienischen Aristokraten *Conte Verona* (Abb. 1910/4),

34 RUKSCHCIO 1982. S. 145. Rukschcio verwechselt Bertha Eckstein-Diener mit Mathilde von Helmburg-Zidlicky, mit der Beer zwar ein Kind hatte, die er aber mit einer reichen Mitgift versehen mit einem verarmten Adligen verheiratete. Mathilde lebte 1909 mit Beer nur für kurze Zeit in dessen Villa am Genfer See.

35 KOKOSCHKA 1971 S. 99.

36 Ebenda S. 101-102.

37 Ebenda S. 115-116.

38 HAUER 1906. S. 10.

39 WEIDINGER 2008. S. 63

40 MAYER 2015. S. 231; zitiert nach Altenberg, Peter: Der Zeichner Fidus. In: *Wiener Rundschau*. Heft 3. 15. Dezember 1898. S. 68.

die Kokoschka »als symbolische Spielfiguren, [...] ins Grotesk-Degenerierte gesteigert, [...] wie Gespensterpuppen agieren lässt«. ⁴¹

Zu Beginn von Kokoschkas Aufenthalt in der französischen Schweiz gelingt ihm wohl sein eindrucksvollstes Porträtgemälde dieser Schaffensperiode, das Bildnis des Schweizer Naturforschers und Psychiaters *Auguste Forel* (Abb. 1910/3). ⁴² »Der scharf charakterisierte Kopf des alten Gelehrten und die als Ausdrucksträger akzentuierten Hände sind wie auf einer unterbelichteten fotografischen Platte gegen die nebligen, mit grauen Farbwischern gehöhten Umrisse des Rockes gesetzt. Grüne, blaue und rostbraune Farbreflekte tanzen irrlichtartig über die Leinwand.« ⁴³ Strahlenbündel von links streuen großflächige Lichtfelder über den Körper, lassen ihn durchsichtig erscheinen und das Geistige hervortreten. Der Blick geht starr am Betrachter vorbei, die linke erhobene knochige Hand wird scheinbar von der rechten gestützt, die sich in den Ärmelaufschlag des Jackets zu verkrampfen scheint. Die Familie Forel lehnt die Annahme des Bildes ab, »es sähe aus, als ob er schon einen Schlag erlitten hätte.« ⁴⁴

Für den jungen Künstler stellen die Bedingungen, die Forel, der zu dieser Zeit an seinem siebenbändigen Werk über die Ameise arbeitet und keine Unterbrechung seiner Forschungstätigkeit duldet, eine Herausforderung dar. Nach Auskunft Dr. Arthur Brauns, dem Schwiegersohn von Forel, habe Kokoschka das Bild fast in einem Zug gemalt – dies dürfte zwischen dem 15. und 18. Januar 1910 gewesen sein. »Forel erklärte, er muss mich aus dem Gedächtnis und dem Gefühl heraus gemalt haben, denn er konnte mein Gesicht nicht sehen.« ⁴⁵ Die Familienmitglieder Forels lehnen es ab, das Bild für noch so geringes Geld zu übernehmen, da es aufgrund des starren rechten Auges und der verkrampft wirkenden Haltung der Hände nicht die Vitalität des 66-Jährigen wiedergebe.

Nachdem Forel vier Monate später tatsächlich einen Schlaganfall mit einer Lähmung des rechten Augenlides und der rechten Hand erleidet, scheint sich das Schlagwort von Kokoschkas »Röntgenblick« zu rechtfertigen. Wenn es tatsächlich zuträfe, dass der 24-jährige Künstler die Auswirkungen der Krankheit Forels visionär gemalt hätte, würde dies halluzinatorische Fä-

41 FISCHER 1986. S. 63.

42 Seit 2017 in hervorragend gereinigtem und renovierten Zustand in der Städtischen Kunsthalle in Mannheim ausgestellt, die das Werk bereits 1913 von Loos über die Galerie Goldschmidt in Frankfurt/M. erwarb. Am 28. August 1937 wird es beschlagnahmt und nach Zwischenlagerung im Schloss Schwetzingen ab 1944 in einem Salzbergwerk bei Heilbronn ausgelagert. WINKLER 1995. S.22/23.

43 FISCHER 1986. S. 56, zitiert nach Schmalenbach, Fritz: Oskar Kokoschka. In: Die blauen Bücher. Königstein 1967. S 6 ff.

44 KOKOSCHKA 1971. S. 98.

45 GRUBER 1951. S. 61.

higkeiten verraten, die sich einer exakten Beurteilung entziehen. Eine Eigenschaft, die sich zur Mythenbildung und Selbstinszenierung bestens eignet, und die Kokoschka und seine Biografen als Erbgut seiner Großmutter und Mutter hinreichend herauszustellen wissen. Es erscheint jedoch viel näher zu sein, dass Kokoschkas Beobachtungsgabe und seine Fähigkeit, sich in sein Gegenüber hineinzusetzen, so ausgeprägt sind, dass er einem Mediziner gleich das Auftreten von Krankheitssymptomen, die einen Hirnschlag ankündigen, intuitiv registriert und in die Charakteristik des zu Porträtierenden zu übernehmen versteht.⁴⁶

Da keines seiner Bilder von den Porträtierten übernommen wird, ist Kokoschka verärgert. Er gibt seiner Enttäuschung deutlich Ausdruck in einem undatierten Brief an Loos aus dem Hotel Mont Blanc in Leysin. »Wenn Sie in Wien für zwei Sachen je 200 Kr. auftreiben, gebe ich sie hier nicht her [...] aber ich kann nicht auf die Ausstellung warten [Ausstellung bei Casirer in Berlin], da ich für größere Rechnungen aufkommen muss (Zahndoktor [...] Schwester aus Bureau nehmen usw.) [...] Forel war nichts und jetzt auch hier nichts, und dabei mein Guthaben bei Tietze fast aufgebraucht. [...] Meine Nerven sind in einem Zustand, durch die ewigen Sorgen von Kindheit an und durch meine verfluchte sexuelle Zermarterung, dass mir alles wehtut was ich sehe und denken will oder anpacken soll. Mit Luft und Milch geht es nicht. Bitte schreiben Sie bald mir (meinen Eltern nicht.) Ihr OK.«⁴⁷

Aufgrund der unzureichenden Quellenlage lässt sich nicht abschließend klären, wie lange Kokoschka sich 1910 in Leysin aufhält und ob er die Schweizreise durch einen kurzen Aufenthalt in Wien Mitte bis Ende Februar unterbrochen hat. Verlässlich scheint lediglich der Terminus ante der Reise und seine Rückkehr nach Wien zu sein, aufgrund eines Schreibens von Kraus an Walden vom 27. April 1910 mit dem Hinweis: »[...] Kokoschka ist in Wien.«⁴⁸

46 HUF 2005. S. 2037–2040. »[...]a combination of the artist's acute perception and the presence of subclinical signs of stroke disease. [...] Subclinical forms of stroke disease are increasingly recognized, such as vascular higher-level gait disorders or vascular dementia, which may not be appreciated as such by those affected. In his [Forel's] biography, he notes the onset of the stigmata of atherosclerosis from his early 50s, mentioning that he had acquired this trait from his mother.« S. 2039.

47 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 182. Leider verursacht die Datierung des Briefes von Kokoschka an Loos mehr Verwirrung als Klarheit, da er bereits 1909 geschrieben worden sein soll – also zu einem Zeitpunkt, an welchen Kokoschka noch nicht am Genfer See weilt. Zitiert nach: Brief von Kokoschka an Loos, München 1909. Adolf-Loos-Archiv der Albertina, Wien. Auch der Brief von Kokoschka an Loos vom 2. März 1910. Adolf-Loos-Archiv Albertina, Wien, in welchem er Loos seine Arbeit am Landschaftsbild und dem Porträt der der 22-jährigen Gräfin Montesquiou-Fezensac mitteilt, »Gräfin heute angefangen, eines der windischen Weibchen, wie sie Klimt nie unter seinen anämischen trägen Jüdinnen findet,« ist nicht in der Briefsammlung von Spielmann und Olda Kokoschka, KOKOSCHKA 1984, enthalten. Die unzureichende Dokumentation des Zeitraumes von Oktober 1909 bis Mai 1910 wirft Fragen auf, deren Gründe zu Spekulationen Anlass geben, die in diesem Zusammenhang hier nicht erörtert werden sollen.

48 AVERY 2002. Brief Nr. 318. Brief von Kraus an Walden vom 27. April 1910.

Kurz zuvor lässt Loos Walden wissen, dass er den April in Leysin verbringt und erst am 01. Mai nach Berlin zu reisen gedenkt. Zwischenzeitlich würde Kokoschka nach Berlin aufbrechen und auf seine Kosten Quartier beziehen.⁴⁹ Wann Kokoschka dann tatsächlich nach Berlin reist, kann nur gemutmaßt werden. Als gesichert kann lediglich gelten, dass er vor seiner Abreise das in Leysin begonnene »Kirchenbild« *Veronika mit dem Schweifstuch* (Abb. 1909/3) fertigstellt.⁵⁰

7.3. MALSTIL 1909/10

Die Gravuren und Ritzungen, die Kratzungen mit dem Pinselende oder den Fingernägeln in die pastosen, mit Fingern oder Handballen aufgetragenen Farbflächen, rüde sich absetzend von dem die Leinwandstruktur freigebenden Farbauftrag des Inkarnats, kennzeichnen die frühen Porträts. Parallelschraffuren strahlen z. B. von den Körpern von *Hans und Erica Tietze* (Abb. 1909/25) und korrespondieren mit denen der Sonnengravur und der angedeuteten Landschaft mit Regenbogen. Es herrscht eine subtile Spannung zwischen dem im Profil gezeigten Mann und der sich frontal mit starrem traurigen Blick präsentierenden Frau. Die Hände der beiden scheinen sich berühren zu wollen, ihre linke bleiche Hand kommt den energischen Bewegungen seiner in Rot getauchten übergroßen Fingern entgegen. Annäherung und Zurückhaltung evozieren Körperhaltung und Farbgebung – »ein Nachhall der symbolischen Farbinterpretation von Rot und Weiß, der wir bereits im Bühnenstück [*Mörder Hoffnung der Frauen*] begegnet sind. Dieses Gefühl eines einsetzenden Konflikts wird noch durch Kokoschkas Farbwahl unterstrichen: Rot, Gelb und zornige Orangetöne hinter dunkel gewandeten Figuren, als Anspielung auf die feurige Leidenschaft, die dem sexuellen Konflikt innewohnt.«⁵¹

Die Werke von Edvard Munch und Vincent van Gogh auf der Internationalen Kunstschau 1909 (Mai bis September 1909) in Wien bestärken Kokoschka in seiner Überzeugung, »dass nur das Erlebnis des Einzelnen und der Reflex dieses Erlebnisses im Bild oder im Wort ein Kunstwerk entstehen lasse«.⁵² Diese Eindrücke bestimmen auch die Porträts der Jahre 1909

49 HUSSELEIN-ARCO 2008. S. 190. Brief von Loos an Walden vom 27. März oder 3. April 1910 (Sonntag). Sturm-Archiv in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

50 Entgegen der Datierung dieses Bildes im Werkkatalog der Fondation Oskar Kokoschka sind stilkritische Einwendungen vorzubringen, die eine Terminierung auf das Frühjahr 1910 durchaus zulassen. Das Bild wurde im Juni 1910 in Berlin bei Cassirer ausgestellt. Zum Vergleich: ERLING 2017. Werkkatalog, und HUSSELEIN-ARCO 2003. S. 192.

51 SCHVEY 1986. S. 111.

52 SPIELMANN 1987. S. 123.

und 1910. Während er »bei seinen Zeichnungen Rufer, Bekenner, Neuschöpfer ist, zeigt er sich in seinen Porträts als Forscher und Analytiker der menschlichen Existenz.«⁵³ Spielt er anfangs noch mit expressionistischen Ausdrucksmitteln (die Betonung der Hände, Hell-Dunkel-Kontraste), so überwiegen später die malerischen Gestaltungselemente wie Farbauftrag und in Analogie zu seinen Zeichnungen grafische Linien, mit dem verkehrten Pinsel in die Farbschicht getrieben. Dieses Einkratzen, dieses Schaben, Kritzeln, das Eingraben von graphischer Elemente mit dem Fingernagel oder der Spitze des Pinselstiels, dieses Aufreißen der teils dünn aufgetragenen Farbe des Hintergrundes und Freilegen der Grundierung der Leinwand evoziert das »Nervenirrsinnige«,⁵⁴ das Freilegen innerster Empfindungen und das Entblößen der Seele des Porträtierten.

Kokoschkas Umgang mit Farbe, Malgrund und der Technik des Farbauftrages und dessen Bearbeitung durch den Künstler erinnert an die Arbeitsweise der Rembrandtisten, der Schüler und Nachfolger Rembrandts, und an den Handauftrag sowie die Kratztechnik als »ein zentrales Merkmal der Kunst de Gelders. Es handelt sich um eine Nass-in-nass-Technik, bei der der Künstler mit der Griffelspitze seines Pinsels, einem Hölzchen, Spachtel oder einem Paletmesser in die nasse Farbe ritzte.«⁵⁵ Durch das Entfernen der Farbe legt er den Bildgrund und den Farbauftrag der Grundierung frei; er modelliert einerseits die pastos aufgetragene Farbe, lässt sie plastisch werden und spielt andererseits mit dünn ineinander fließenden Farben, die die Struktur der Leinwand aufnehmen und in die Stofflichkeit übergehen oder dem Inkarnat der Haut eine spezifische Leuchtkraft verleihen und einen nonfiniten Eindruck vermitteln.

Arent de Gelders Stil soll hier lediglich beispielhaft herangezogen werden, da bereits in der Antike das sogenannte Handeling⁵⁶ als handwerkliche Kunst, mit Händen, Fingern und Nägeln die Farbe aufzutragen und zu bearbeiten, üblich war, um eine besondere Natürlichkeit der Darstellung zu erwirken. Ob nun Kokoschka diese Technik von Rembrandt oder den Rembrandtisten übernimmt oder Arent de Gelders *Judah und Tamar* von 1680 (Abb. 85) in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien oder Christopher Paudiß *Ein Heyduckenkopf* um 1660-69 (Abb. 86) in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden den Künst-

53 GIESE 1985. S. 71.

54 STAMM 2010.

55 HADJINICOLAOU 2016. S. 59.

56 »Das niederländische Handeling, das im Deutschen mit »Handlung« in Sinne von »Handhabung« bzw. »Behandlung« übersetzt werden kann, bedeutet auch »Pinselführung« oder »Manier« und beinhaltet einen performativen Aspekt, da es einen »Mal-« beziehungsweise »Formakt« bezeichnet.« BECKMANN 2017. S. 305.

ler dazu veranlassten, durch diese Technik seinen Werken eine dynamisierende und expressive Qualität zu verleihen, kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht beantwortet werden. Auffallend dominieren anfänglich bei Kokoschka wie bei den Rembrandtisten erdige Farben, und zeichnerische Elemente determinieren die Farbkomposition; erst in Kokoschkas Dresdner Phase bestimmen flächig aufgetragene Lokalfarben den Bildaufbau. »Dadurch, dass die Farbe nicht in einer mimetischen Funktion aufgeht, sondern in ihrer Ausbreitung ein starker Eigenwert zum Tragen kommt, drückt sich auch hier eine Substantialität der Dinge innerhalb des Bildes aus, die dem Betrachter entgegenstrahlt.«⁵⁷

57 BECKMANN 2017, S. 252. Dieses Zitat, das sich auf die Malerei Vermeers bezieht, lässt sich auf Kokoschka Dresdner Werke übertragen und findet insbesondere in der Lebendigkeit von Farben und Licht ihren Niederschlag in den Werken der Dresdner Periode.

8. BERLINER EXIL

8.1. HERWARTH WALDEN

Georg Lewin (Levin), wie Herwarth Walden mit bürgerlichem Namen heißt, wird am 16. September 1878 als ältestes von drei Kindern des Sanitätsrats Dr. Viktor Lewin und seiner Frau Emma in Berlin geboren. Nach dem Abitur verweigert er eine kaufmännische Ausbildung, folgt seiner musischen Neigung und erhält Unterricht bei dem Pianisten Conrad Ansoerge, bevor er mit einem Stipendium der Franz-Liszt-Stiftung 1897 bis Ende 1898 zum Studium der Musik nach Florenz geht. Zurück in Berlin gibt er ab 1899 Musikunterricht und Konzerte, bei denen er die knapp zehn Jahre ältere Dichterin Else Lasker-Schüler (1869-1927) kennenlernt, die für ihn den Namen Herwarth Walden findet. Das Paar heiratet 1901, hält aber die Vermählung bis 1903 vertraulich.

»Walden mit seinem Spürtalent hatte die große Begabung der jungen Frau erkannt, aber ihr Temperament, wie mir scheint, nicht mit derselben Sicherheit. Ich wohnte heftigen Szenen zwischen den beiden bei. Sie war leidenschaftlich und unbändig.«¹ Walden wie Else Lasker-Schüler sind aufbrausende Naturen und so wundert es nicht, dass Herwarth Walden 1911 auf einer Reise in Schweden Nelly Anna Charlotta Roslund kennen und lieben lernt. Nach der Scheidung von Lasker-Schüler heiraten Nell und Herwarth 1912 in London. Aufgrund ihrer guten deutschen und skandinavischen Sprachkenntnisse sichert Nell nach Kriegsausbruch die finanzielle Basis mit dem Nachrichtenbüro *Der Sturm*, das für deutsche Nachrichtendienste in Skandinavien und Holland tätig ist.² Die Einnahmen fließen in die diversen *Sturm*-Aktivitäten, was ein Grund dafür sein dürfte, dass Walden 1919 seiner Frau die gemeinsam aufgebaute Kunstsammlung Walden übereignet. Als sich Walden in den 20er Jahren der kommunistischen Ideologie zuwendet, kündigt Nell Walden ihre Mitarbeit im *Der Sturm* auf und reicht 1923 die Scheidung ein.

Walden gründet 1904 den *Verein für Kunst*, um die kulturreformerischen Tendenzen der Berliner Bohème öffentlich zu machen. »Der Verein gewinnt binnen kürzester Zeit in Avantgardekreisen den Ruf, eines der konsequentesten künstlerischen Unternehmen zu sein.«³ Von Januar 1908 bis Januar 1910 ist Walden als Redakteur und Schriftleiter bei den Publikationen

1 BRÜHL 1983. S. 18. Zitiert nach Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen – Erinnerungen. Berlin 1966. S. 204.

2 Nell Walden übernimmt 1914 das Lektorat Skandinavien für das Kriegspressequartier und ist insbesondere für Übersetzungen zuständig. Biografie Nell Walden. In: 100. Herwarth Walden Der Sturm. AusstKat. Kunstmuseum Olten 2010. www.kunstmuseumolten.ch. Kokoschka scheint nicht zu ahnen, »dass Walden und seine Frau den rasanten Aufschwung ihres *Sturm*-Unternehmens im Ersten Weltkrieg ihren geheimdienstlichen Schattengeschäften mit dem deutschen Kriegspresseamt verdanken.« BONNEFOIT 2012. S. 279.

3 MÜHLHAUPT 1991. S. 8.

Das Magazin, Der Morgen, Der Neue Weg und *Das Theater* meist nur für wenige Monate tätig, um dann wegen Differenzen mit den Verlegern entlassen zu werden. Waldens fristlose Kündigung bei der Zeitschrift der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger *Der neue Weg* mündet in eine Verleumdungskampagne, bei der Karl Kraus für Walden Partei ergreift. Der Kontakt der beiden besteht seit Juli 1909.⁴

Ende 1909 beginnt Walden über eine im Selbstverlag erscheinende Zeitschrift mit Kraus und Loos zu reflektieren. Er sucht über seine Verbindungen zum literarischen *Neuen Club* (später *Neupathetisches Cabarett*) Literaten wie Alfred Döblin, Salomo Friedländer (Mynona) um sich zu scharen, die neben Theodor Däubler, Paul Scheerbart und Kraus, Loos und Koschka die ersten Mitarbeiter der Zeitschrift *Der Sturm* werden.⁵ Auf dem Titel der ersten Ausgabe am 3. März 1909 schreibt Walden unter der Überschrift »Zwei Worte: Zum vierten Male treten wir mit einer neuen Zeitschrift in die Öffentlichkeit. Dreimal versuchte man, mit größtem Vertragsbrüchen unsere Tätigkeit zu verhindern, die von den Vielzuvielen peinlich empfunden wird. Wir haben uns entschlossen, unsere eigenen Verleger zu sein. Denn wir sind noch immer so glücklich, glauben zu können, dass an die Stelle des Journalismus und des Feuilletonismus wieder Kultur und die Künste treten können. Die Schriftleitung der Wochenschrift *der Sturm*. Berlin im Februar 1910.«⁶

Die Zusammenarbeit mit Kraus ist ab Mitte 1912 durch die Hinwendung Waldens zu futuristischen Manifesten und Beiträgen zum französischen Kubismus belastet und Kraus distanziert sich trotz der Vermittlungsversuche von Lasker-Schüler von Walden in der *Fackel* vom 21. Juni 1912: »Ich halte das Manifest der Futuristen für den Protest einer rabiaten Geistesarmut, die tief unter dem Philister steht, der die Kunst mit dem Verstand beschmutzt.«⁷ Der Bruch zwischen Walden und Kraus ist unüberwindbar und führt dazu, dass Walden das Konterfei von Karl Kraus (Abb. WS 306) in dem im *Sturm*-Verlag im Sommer 1913 erschei-

4 *Die Fackel*. 11. Jahrg. Nr. 290 vom 11. November 1909. S. 24-29. Unter der Überschrift »Berechtigte Interessen« druckt Kraus die Erklärung Waldens zu seiner Entlassung ab und kommentiert den Sachverhalt mit dem ihm eigenen Sarkasmus.

5 MÜHLHAUPT 1991. S. 8.

6 *Der Sturm*. 1. Jahrg. Nr. 1. S. 1 Titel. Berlin, Donnerstag, den 3. März 1910, Wien.

7 *Die Fackel*. 14. Jahrg. Nr. 351/352. S. 53. Rubrik: Notizen, Erklärung.

nenden Mappenwerk *Zwanzig Zeichnungen von Oskar Kokoschka* trotz dessen Intervention⁸ nicht drucken lässt.

8.2. DER STURM

Im März 1909, kurz vor dem 10-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Die Fackel*, erhält Karl Kraus die lange ersehnte Bestätigung als Sprachkünstler und wird nicht mehr nur als wortgewaltiger, zynischer Satiriker mit Unterhaltungswert gesehen. Dass diese Anerkennung aus Berlin und nicht aus Wien kommt, wiegt umso schwerer. Franz Pfemfert rezensiert die *Chinesische Mauer* euphorisch: »Kraus' Kunst hat in Deutschland nicht ihresgleichen. Dieser Schriftsteller, der seine Stoffe dem flüchtigen Tage abringt und ihnen Ewigkeitswerte gibt, steht allein auf der steilen Höhe seiner Kunst. Er hat uns die tiefsten Schönheiten und den unerschöpflichen Reichtum der deutschen Sprache enthüllt. Er hat den Nimbus des Holzpapiers, das ihn zu begraben drohte, vernichtet. Er ist uns ein glückliches nationales Ereignis geworden, dieser Karl Kraus.«⁹ Auch Herwarth Walden, dem Kraus den Aphorismenband *Sprüche und Widersprüche* geschickt hat, schreibt in einem Brief an Kraus vom 2. Juli 1909: »Lieber Herr Kraus. Ich halte Sie nun definitiv für den besten deutschen Schriftsteller. Weil Sie aus einem dichterischen Vermögen heraus gestalten. Mit metaphysischem Intellektualismus.«¹⁰

Der Buchautor Karl Kraus ist in Berlin mit seinem Aphorismenband und der Abhandlung *Sittlichkeit und Kriminalität* sowie seinen Lesungen im Kunstsalon Cassirer auf einen Schlag berühmt, seine Zeitschrift *Die Fackel* ist jedoch unbekannt. Nach Vertriebsgesprächen zwischen Kraus und Walden weist bereits die Ausgabe Nr. 287, der 11. Jahrgang vom 16. September 1909 der *Fackel*, mit einem von Loos gestaltetem Umschlagsblatt, auf dem Titel ein eigenes Berliner Korrespondenten-Büro aus.

Am 3. März 1910 erscheint die Erstausgabe der von Herwarth Walden gegründeten Zeit-

8 Кокосчка 1984. S. 131/132. Brief von Kokoschka an Walden vom Sommer 1913 mit der Bitte »folgende Blätter [...] zu ersetzen: 1. *Ausruhende Tänzerin*, 2. *Mann mit Goldstück*, *Lilith mit den Haaren*, zu ersetzen durch 1. *Karl Kraus* (der für sein wirklich braves Einsetzen unverdient gekränkt wäre, nachdem Sie, wie ich hoffe, nur vorübergehend auseinander sind, und der als Zeichnung gut ist)«.

9 *Die Fackel*. Nr. 307-308. S. 51. Franz Pfemfert: Ein neues Buch von Karl Kraus.

10 AVERY 2002. S. 15. Brief von Walden an Kraus vom 02. Juli 1909.

schrift für Kultur und Künste *Der Sturm*,¹¹ die sich rasch zur Zeitschrift des Expressionismus entwickeln und ab 1912 um die *Sturm*-Galerie ergänzt werden sollte.¹² Kraus, der das Potential der Zeitschrift erkennt, unterstützt Walden großzügig mit Ideen, redaktionellen Beiträgen und Geldmitteln. Er hofft mit der »Revue [...], wie sie Deutschland noch nicht hatte«, das Dahindarbeiten *Der Fackel* aufzufangen und diese im Falle des Erfolges von Waldens *Der Sturm* günstig abstoßen zu können. Im Frühjahr 1910, wahrscheinlich am 17. Januar 1910,¹³ treffen sich Kraus und Loos mit Walden in Berlin, um die Modalitäten der zukünftigen Zusammenarbeit zu konkretisieren und um für ihren Protegé Kokoschka eine Ausstellung und eine Mitarbeit in der Redaktion des *Sturm* in Berlin zu arrangieren. Kraus' und Loos' Intentionen für die Vermittlung ihres jungen Freundes dürften nicht ausschließlich altruistischer Natur gewesen sein, um dessen Kunst zu germanisieren und neue Marktpotentiale zu erschließen, sondern sie erhoffen sich auch eine gewisse Kontrolle ihres neuen Geschäftspartners und eine Assimilation von Kokoschkas expressionistischen Porträtkompositionen mit den expressionistischen Strömungen der *Brücke* und des *Blauen Reiters*, die bisher besonders Waldens Aufmerksamkeit genießen. Das von Kokoschka für eine der Startausgaben des *Sturm* eingereichte Drama *Ich bin der Voyeur am Notbett der europäischen Isolde* wird nicht gedruckt, nachdem es Kraus als »kaum eines Fußtritts würdig« und »gewiss nicht debutfähig«¹⁴ abkanzelt.

8.3. DIE ZEIT IN BERLIN

Kokoschka ist mit seinem Hang zur bewussten Legendenbildung sicherlich keine Ausnahme unter Künstlern, bei ihm jedoch setzt diese Selbststilisierung schon sehr früh ein. Die ersten Monografien zu Kokoschka, seiner Entwicklung und seinen Werken von Paul Stefan¹⁵ im Jahr 1913 und Paul Westheim¹⁶ von 1918, die im Wesentlichen auf den Aussagen des Künstlers aufbauen, sind voller Ungenauigkeiten, falscher Datierungen und nicht belegbarer Anekdo-

11 Waldens Zeitschrift sollte eigentlich bis kurz vor der Erstveröffentlichung *Komet* heißen. Er musste aber den Titel ändern, da bereits eine Zeitschrift gleichen Namens existierte.

12 KOKOSCHKA 1956-1. S. 9. Kokoschka bezeichnet sich hier anmaßend als Mitbegründer von *Der Sturm*.

13 AVERY 2002. S. 146. Telegramm aus München von Kraus an Walden vom 11. Januar 1910 »trotz wiener schwierigkeiten einverstanden mit 17. morgen mittag kaisercaffee oder halbwoelf hotel muss vorher schlafen. herzlichst +«

14 Ebenda. S. 157. Aus einem Telegramm von Kraus an Walden vom 10. Februar 1910.

15 STEFAN 1913.

16 WESTHEIM 1925. Es handelt sich hier um die zweite erweiterte Auflage der im Text erwähnten Monografie.

ten. Dies wiegt umso schwerer, da in den folgenden Jahrzehnten die meisten der Kokoschka-Biografen, bis hin zu Joseph P. Hodin¹⁷ (1968), »beinahe ausschließlich auf Aussagen und Schriften des Malers«¹⁸ beruhen.

Kokoschka dürfte bereits im Vorfeld der Internationalen Kunstschau Wien von 1909 die Bedeutung der Rezeption seiner Kunstwerke beim Publikum, den Kunstkritikern, den Sammlern und den öffentlichen Institutionen und insbesondere bei den Medien erkannt haben, »von der Empörung zu den frühesten Werken Kokoschkas 1908 über die Anerkennung durch Museumskäufe zunächst in Deutschland 1919.«¹⁹ In Wien als »Oberwildling« gescholten und als »aufkeimendes Talent und Edelgärung«²⁰ titulierte, ist der talentierte Maler, nachdem er sich selbst zum Verbrecher stilisiert und mit dem Ankündigungsplakat und der Aufführung seines Dramas einen medienrelevanten Skandal provoziert hat, nur zu gerne bereit, unterstützt durch seinen Freundeskreis (insbesondere Adolf Loos und Karl Kraus), nach Berlin zu Herwarth Walden zu »fliehen« und mit seinen expressionistischen Texten und Illustrationen zu *Mörder Hoffnung der Frauen* und seiner spezifischen Porträttechnik mit dazu beizutragen, den *Sturm* als die kritische Kulturzeitschrift der Avantgarde zu etablieren.

Kokoschka reist wahrscheinlich Ende Mai 1910 nach Berlin, um mit Walden zusammenzuarbeiten, um die Ausstellung in den Räumen des Kunstsalon Cassirer mit vorzubereiten und im Dialog mit Walden die Bilder für die Präsentation auszuwählen, die zum Großteil aus den Beständen von Loos kommen. Die Ausstellung, die zusammen mit Werken des aus Paris kommenden Malers Hans Hofmann Ende Juni 1910 in den Räumlichkeiten des renommierten Kunstsalons Cassirer stattfindet, umfasst 26 Werke von Kokoschka und das unmittelbar vor der Eröffnung fertiggestellte Porträt *Herwarth Waldens*²¹ (Abb. 1910/11). »Wie eine Bildbeschreibung liest sich die Charakterisierung von Waldens zweiter Frau Nell [...] : »Ich war von seiner Erscheinung betroffen. Eine blonde Musiker-Mähne, weißes Gesicht mit blauen, kurzsichtigen, bebrillten Augen, sehr gute Musikerhände, schwächig von Gestalt, wohl an sich hässlich, strömt von ihm eine ungeheure Vitalität und Intensität aus.«²²

17 HODIN 1968.

18 SCHWEIGER 1986. S. 114.

19 DALBAJEW 1999. S. 8.

20 Ebenda S. 31, unter Bezug auf Kuzmany, Karl M.: Kunstschau Wien 1908. In: Die Kunst. Bd. 18. München 1908. S. 521.

21 Neben den Gemälden, allein 24 Porträts, stellt Kokoschka noch acht Grafiken zum *Weißem Tiertöter* und einige kolorierte Aktzeichnungen aus.

22 NATTER 2003. S. 276. Nell Walden zitiert nach WINGLER 1955. S. 7.

Nach Spielmann liest sich das Ausstellungsverzeichnis »wie ein Kompendium von Kokoschkas Malerei aus gut einem Jahr«²³ und liefert einen »Terminus ante« für die Datierung der von ihm ausgestellten Werke. Neben acht Grafiken zu seinem Drama *Der Weiße Tiertöter* und einige kolorierte Aktzeichnungen ist auch das von ihm bereits während seiner Schweizreise in Leysin entworfene Werbeplakat für *Der Sturm* (Abb. WS 311),²⁴ auf welchem er sich selbst mit entblößtem Oberkörper darstellt, die linke Hand auf eine Wunde in seiner rechten Brust weisend, Bestandteil der Ausstellung.²⁵ Die Wunde ruft eine Assoziation an die Verletzung Christi am Kreuz durch den Lanzenstich eines römischen Soldaten wach – doch will Kokoschka mit dem Wundmal zum einen auf die Verletzung verweisen, die die Anführerin der Frauen dem Mann in seinem Drama *Mörder Hoffnung der Frauen* beibringt – und soll zum anderen die Schmach symbolisieren, die ihm durch die Ablehnung der Wiener Gesellschaft zuteilgeworden war. Der Zeigegestus hebt zudem hervor, dass die Redakteure der neuen Zeitschrift *Der Sturm* mit ihren Artikeln den Finger auf die Wunde legen, mit ihren kunst- und zeitkritischen Beiträgen Missstände offenlegen werden. Die Selbstinszenierung als Ausgestoßener mit kahlerasiertem Kopf evoziert Schmerz und Hoffnung zugleich, wie ihn Kokoschka in Edvard Munchs Holzschnitt *Schmerzensblume* (Abb. 39)²⁶ von 1897 vorgefunden haben dürfte.²⁷ Durch Verwendung der christlichen Typologie der Figur des Ecce homo thematisiert Kokoschka zugleich die Herausforderungen und die zu überwindende Ignoranz der Gesellschaft gegenüber den Kunststilen der Avantgarde.

Wie beim *Pietà*-Plakat verwendet Kokoschka das Motiv des Verstoßenen bewusst als skandalträchtige Werbeikone für die Ankündigung der neuen Zeitschrift *Der Sturm*, denn ihm dürfte noch aus Wien Felix Saltens Broschüre *Gustav Klimt. Gelegentliche Anmerkungen* von 1903 nicht unbekannt gewesen sein, in welcher dieser aufgrund seiner Erfahrungen als Jour-

23 SPIELMANN 2003. S. 100.

24 AVERY 2002. S. 153. Brief von Walden an Kraus vom 8. Februar 1910. Walden fragt: »Wie steht es mit Zeichnungen von Kokoschka für den »Kometen?« Daraus ist auch zu schließen, dass Kokoschka seinen Plakatentwurf überarbeiten muss, denn erst nach einem Brief von Walden an Kraus vom 23. Februar 1909, Avery 2002. S. 164, teilt dieser mit: »Die Zeitschrift heißt nun *Der Sturm*. Finden Sie es gut? Meine Frau noch immer sehr aufgeregt.« Letzteres soll andeuten, das der neue Name von Frau Lasker-Schüler stammt.

25 Kokoschka verwendet das Motiv mit anderem Text noch einmal für seinen Wiener Vortrag 1912.

26 Ob Kokoschka den Holzschnitt *Blume des Schmerzes* oder *Blume der Qual* kannte, ist nicht nachzuweisen (erschien auch als Buntstiftzeichnung für den Titel *Quickborn*), aber er dürfte die Werke von Munch studiert haben, dem er 1952 einen Aufsatz widmet. Kokoschka, Oskar: Der Expressionismus Edvard Munchs. In: SPIELMANN 1975. S. 162-180.

27 HOFFMANN 1986. S. 75. Wenngleich bei Munch die linke Hand zur linken Brustseite an die Stelle geht, an der sich das Herz befindet, und der entrinnende Blutfluss die Blume der Hoffnung zu nähren scheint, so vermittelt die Darstellung unzweifelhaft einen »Hinweis auf die eigene Person oder auf den leidenden Menschen« im Allgemeinen.

nalist auf die Relevanz »einer funktionierenden Vernetzung von Künstlern und Meinungsbildnern«²⁸ verweist: »Freilich gibt es manche Künstler, die ganz verwirrt davon werden, die das Schimpfen und Schreien nicht vertragen und alle Sicherheit verlieren. Freilich gibt es Manche, die sich schließlich selbst für Verbrecher halten, weil man sie wie Verbrecher behandelt.«²⁹ Indem Kokoschka die ihm von der Gesellschaft zugewiesene Rolle annimmt, belässt er es aber nicht bei der Funktion des Skandalisierten, sondern inszeniert sich durch Profanisierung des Christusbildes zur Kunstfigur und wechselt so vom Subjekt zum Objekt, vom Opfer zum Täter, vom Skandalisierten zum Skandalierer. »Mehr als jeder andere Vertreter des österreichischen Frühexpressionismus – Egon Schiele eingeschlossen – agierte Kokoschka konsequent im magischen Spannungsfeld von Nacktheit, Öffentlichkeit und Selbstdarstellung.«³⁰

Im Oktober 1909 bereits regt Loos eine Ausstellung von Werken Kokoschkas aus seinen Beständen in den Räumlichkeiten von Paul Cassirer an. »Loos würde ›für einen sensationellen Erfolg‹ bürgen und stellte ihm ›circa 15 Brustbilder‹ in Aussicht, darunter Karl Kraus, Richard Dehmel und Adolf Loos.«³¹ In den folgenden Monaten versucht Loos Walden zu einem Besuch in Wien zu animieren, der zwar in der einschlägigen Literatur für Februar 1910 beschrieben wird, wegen der Vorbereitungen für das Erscheinen von *Der Sturm* und aufgrund der Abwesenheit von Kokoschka aber nicht stattgefunden hat. Es ist deshalb naheliegend, dass Kokoschka die Tuschzeichnung von Herwarth Walden (Abb. WS 313) nach einer Fotografie angefertigt hat, »wofür die Verwendung karierten Papiers ein Indiz wäre.«³²

Die Ausstellung wird kein sensationeller Erfolg, die Berliner Feuilletonisten schweigen sich aus, außer Waldes *Sturm* nimmt kein publizistisches Organ Notiz von der Veranstaltung. Lediglich eine kleine Notiz von Franz Servas in der in Berlin erscheinenden Zeitschrift *Kunst und Künstler* unter dem Titel *Streifzug durch die Wiener Malerei* wird vermerkt: »Als Kuriosum endlich sei der blutjunge Oskar Kokoschka genannt, ein noch arg verwildertes Talent, das auf den Bahnen van Goghs und Gauguins sich weitertastet und von einem Extrem ins andere taumelt. Hier wird alles auf Gewinnung von Selbstzucht ankommen. Kokoschka ist der Einzi-

28 NATTER 2005. S. 25.

29 Ebenda, S. 25. Zitiert nach Salten, Felix: Gustav Klimt. Gelegentliche Anmerkungen. Wien 1903. S. 11.

30 NATTER 2005. S. 27. »Den Entitäten Körper und Nacktheit kam dabei eine zentrale Rolle zu, was in vielerlei Hinsicht als Vorwegnahme des Wiener Aktionismus der 1960er Jahre gewertet werden kann.«

31 WEIDINGER 2008. S. 223. Zitiert nach einem Brief von Loos an Walden vom 04. Oktober 1909. Sturm-Archiv. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

32 Ebenda S. 224.

ge, dem man redlich wünschen möchte, dass es ihm gelänge, Klimt zu finden: auf dass er aus seinem barbarischen Hässlichkeitstaumel zu einem gereinigten Formgefühl erwache.«³³

Am 08. Juli 1910 erreicht Kokoschka eine Anfrage zur Übernahme der Berliner Präsentation durch das von Ernst Karl Osthaus, geleitete Folkwang-Museum, der damals wichtigsten öffentlich zugänglichen Sammlung zeitgenössischer Kunst. Walden und Kokoschka greifen die Gelegenheit auf und besuchen Osthaus, um den Kontakt auszubauen, der zumindest für Kokoschka zum Ankauf der *Herzogin Victoire Montesquieu* (Abb. 1910/5) für netto 800 Mark führt.³⁴ Von dem Erlös verbleibt nach Verrechnung der vom Künstler zu tragenden Transportkosten nur ein unerheblicher Betrag. Kokoschkas finanzielle Probleme, die durch die Alimentierung seiner Familie mit verursacht sind, werden auch nicht durch die Veröffentlichung seines Dramas *Mörder Hoffnung der Frauen* und der dazugehörigen Federzeichnungen sowie die regelmäßig erscheinenden Porträts und Zirkusszenen im *Sturm* behoben.

So liefert Kokoschka für den ersten Jahrgang *Der Sturm* neben vier Zeichnungen zu *Mörder Hoffnung der Frauen* weitere 24 Illustrationen, darunter unter dem Titel *Menschenköpfe* sieben Porträtzeichnungen von Loos, Kraus, Walden, Paul Scheerbart, Alfred Kerr, Richard Dehmel und *Karin Michaelis* (Abb. WS 343).³⁵ Kokoschka hat sich nun vollständig entfernt von »dem jünglinghaft-melancholischen und verträumten, noch vom Jugendstil und Secessionismus beeinflussten farbigen Illustrationsstil der *träumenden Knaben* und seiner Robinsonade *Der weiße Tiertöter*.«³⁶ Dieser nervige, in den Porträts betont expressiv geführte Strich überzieht, Tätowierungen gleich, die Gesichter und die Körper seiner Figuren. Nervenbahnen evolverende Schraffuren, parallel, kreuzförmig oder in Wellen sich vereinigende Linienführungen steigern die emotionale Spannung und die teilweise rücksichtslose Gewalt seiner erzählenden Darstellungen. »Was die Leute besonders irritiert hat, war, dass bei den Figuren die Nerven draußen, auf der Haut, gezeichnet waren, so als ob man das auch in der Wirklichkeit so sehen könnte.«³⁷

Aus Kokoschkas Briefen geht hervor, dass er nicht ununterbrochen bis zu seiner endgült-

33 SCHWEIGER 1983. S. 128. Zitiert nach *Kunst und Künstler*. 9. Jahrg. 1910/11. S. 593.

34 Ebenda S. 143.

35 Eine der gefühlvollsten Federzeichnungen von 1911. Die 39-jährige dänische Autorin war Gast im Hause Dr. Schwarzwald, wollte eigentlich nicht von Kokoschka porträtiert werden und war über das Ergebnis sehr enttäuscht: »Drei Monate Gefängnis wäre nicht zu viel gewesen an Schädigung an gutem Namen und Ruf, die er mir dadurch verursachte. Die Zeichnung wurde nämlich im *Sturm* publiziert.« Zitiert nach Michaelis, Karin: *Der tolle Kokoschka*. In: *Das Kunstblatt*. 2. Jahrg. 1918. S. 361-366. Zitat S. 361-362.

36 SCHWEIGER 1983. S. 130.

37 GOLDSCHIEDER 1975. S. 15.

tigen Abreise im Januar 1911 in Berlin arbeitet. Noch vor seiner Anreise nach Berlin ist das Porträt *Emma Veronika Sanders* (1910/10) im April 1910 in Wien entstanden. Die in Berlin fertiggestellten Porträtmalereien von *Paul Scheerbart* (Abb. 1910/14), *Rudolf Blümner* (Abb. 1910/13), *William Wauer* (Abb. 1910/12), *Hugo Caro* (1910/18), *Hans Schlieper* (1910/19)³⁸ und *Peter Baum* (1910/15) unterscheiden sich von den wenige Monate zuvor in der Schweiz gemalten durch die Darstellung zwar vergeistigter, aber lebensbejahender und willensstarker Persönlichkeiten. *Paul Scheerbart* hebt sich aus der tonigen Farbigkeit des spärlichen Farbauftrages mit dominanter Präsenz skizzenhaft ab, der konzentrierte, fixierende Blick und die gestikulierende rechte Hand weisen *Rudolf Blümner* als Rezitator expressionistischer Dichtungen aus, und die sitzende Halbfigur des Regisseurs *William Wauer* »verharrt in einer Pose, während gleichzeitig durch das Sitzmotiv und die genau definierte Bekleidung das Situative und Alltägliche betont wird.«³⁹ Kokoschka hat in Walden einen Kunstenthusiasten gefunden, der nicht nur Kunsthändler ist, sondern Promoter, Vermittler, Förderer und Wegbereiter mit Verbindungen in ganz Deutschland und ins Ausland. Durch ihn kommt der Maler in Berlin in Kontakt mit den wichtigsten Vertretern und Richtungen der Avantgarde, mit Mitgliedern der Brücke und des Blauen Reiters, mit Futuristen und Dadaisten und Repräsentanten des Fauvismus.

Kokoschkas unvollendetes Porträt von *Tilla Durieux* (Abb. 1910/16), welches wahrscheinlich kurz vor ihrer Hochzeit mit Paul Cassirer im Dezember 1910 entsteht, wirkt rätselhaft, »mit wenigen, gebrochenen Farben gemalt löst sich der Farbkörper auf, [...] erscheint wie eine Epidermis, unter der die Nervenbahnen spürbar werden.«⁴⁰ Hinter der linken Schulter der Schauspielerin scheint sich ein Gesicht, leicht konturiert aus den braunen, ins Blau überlaufenden Schattierung des Hintergrundes herauszuschälen. Glaubt man den Aussagen von Kokoschka, so wollte Cassirer, der bei der Porträtsitzung anwesend ist, gerne ein Doppelbildnis, was der Künstler aber ablehnt. Dass das Infinito des Bildes der Flucht des jungen Malers vor den Verführungskünsten der Schauspielerin geschuldet ist, muss wohl der Selbststilisierung Kokoschkas zugeschrieben werden.⁴¹ Tilla Durieux hat das Porträt und die 1920 entstandene

38 KOKOSCHKA 1984. S. 14. Brief von Kokoschka an Loos vom 23. Dezember 1910. »Lieber Loos, ich kann, leider, aus Berlin nicht weg. Schlieper reichte für Miete und 1 Woche [...] Ich habe in den letzten Tagen 4 Bilder gemacht und werde jetzt von grinsenden Menschenköpfen schon fast verfolgt, so dass mir die ganze Porträtmalerei in den Hals zuwider ist.«

39 BRUGGER 1991-2. Tafel 12.

40 NATTER 2002. S. 146.

41 KOKOSCHKA 1971. S. 116. »So konnte ich sie nicht malen, denn das hatte Manet bereits zu gut gemacht. Ich malte sie anders. Ihre Verführungskunst war groß, und ich glaube, ich habe das Bild nicht vollendet und es samt dem Farbenkasten bei ihr liegengelassen.«

Kreidelithografie (Abb. WW139) nie sehr geschätzt und so wird auch bereits 1918 Alfred Flechtheim als Besitzer ausgewiesen. Ob Flechtheim, der eine persönliche Beziehung zu Paul Cassirer und der Schauspielerin hat, das Bild als Sammler oder aus kunsthändlerischen Interessen kauft oder in Kommission übernimmt, kann nicht geklärt werden.⁴²

Anfang 1911 endet das »Berliner Exil«, in welchem er sich einerseits bewusst der Obhut seines Mentors Loos zu entziehen versucht und mit Walden seinen expressionistischen Zeichenstil intensiviert, andererseits die Erbärmlichkeit und den Hunger in Waldens Dachkammer zu ertragen lernt. Er geht Ende Januar 1911 nach Wien zurück und wohnt bei seinen Eltern in der Breitenfelder Gasse 18.

42 BAMBİ 2015. S. 218. Flechtheim wird auch als letzter Eigentümer anerkannt, bevor er das Bild wegen seiner Emigration vor den Nationalsozialisten verpfänden muss. Das Bild wurde 2013 auf Empfehlung der Limbach-Kommission restituiert.

9. RÜCKKEHR NACH WIEN

Zur Skizzierung seines malerischen Stils, der sich bis 1912 nur in Nuancen abweichend nachverfolgen lässt, können in diesem Rahmen lediglich wenige ausgesuchte Werke vorgestellt werden. Abgesehen von dem Stilleben mit *Hammel und Hyazinthe* (Abb. 1910/8) und dessen Paraphrase *Katze, Hammel und Fisch, Ende* 1911, (1911/19), *Katze* (1910/17), *Stilleben mit Ananas* (1909/5) und den religiösen Motiven: *Ritter, Tod und Engel I und II*, *Heiliger Sebastian, Flucht nach Ägypten, Kreuzigung* (1911/6, 1911/15, 1911/5, Abb. 1911/16, 1911/17) und *Veronika mit dem Schweißtuch* (Abb. 1909/3) sowie, angeregt durch eine Inszenierung von Shakespeares *Kaufmann in Venedig*, das Szenengemälde *Venezianische Szene* (1911/18), malt Kokoschka bis zum Ende 1911 ausschließlich Porträts, insgesamt 56 in zweieinhalb Jahren.¹

Carl E. Schorske beschreibt, unter Bezug auf Kokoschkas theoretische Anmerkungen in dessen Vortrag vom 26. Januar 1912 *Die Natur der Gesichte* im Akademischen Verband für Literatur und Musik, die Malweise des Künstlers: Sein Bewusstsein der Gesichte »bildet die Wirklichkeit des Menschen und der Natur nicht nach, wie die Maler es bisher getan hatten, sondern es bildet sie als gewollte Schöpfung eines zur Form gebrachten Bewusstseins.«² Kokoschka transformiert den menschlichen Körper vom Objekt zum Subjekt, von der Hülle der Seele des Dargestellten zu deren Stimme. Die Umgebung wird aus dem Bild verbannt bzw. mutiert ins Schattenhafte.

9.1. DIE ERSTEN SAMMLER

Nach seiner Rückkehr nach Wien im Februar 1910 erhält Kokoschka von dem Internisten und Kunstsammler Dr. Oskar Reichel den Auftrag, dessen Sohn Hans (Abb. 1910/7) zu porträtieren, was er im Zusammenhang mit den Arbeiten an dem *Stilleben mit Hammel und Hyazinthe* (Abb. 1910/8) im Hause Reichel aufgreift. Oskar Reichel stammt aus einer vermögenden jüdischen Familie und sammelt Werke des Malers Anton Romako. Durch seine Freundschaft mit Dr. Alfred Kraus, dem Bruder von Karl Kraus, wird er auf Kokoschka aufmerksam und erwirbt bis 1914 neben 41 Arbeiten von Romako auch sieben Gemälde (insgesamt zählte seine Sammlung mindestens neun Werke) und eine unbekannt Anzahl von Aktzeichnungen von Kokoschka. Er dürfte neben den Lehrern der Kunstgewerbeschule, dem Direktor der Wiener Werkstätten, Fritz Waerndorfer, und seinem Vorbild Gustav Klimt der erste wirkliche Samm-

1 Ermittelt nach dem Werkverzeichnis Winkler/Erling, ab *Trancespieler* bis *Stilleben mit Katze, Hammel und Fisch*. Winkler 1995. S. 5-45.

2 SCHORSKE 1982. S. 322.

ler der Werke des jungen Wilden gewesen sein. Im Katalog zur Ausstellung seiner Privatsammlung im Februar 1913 in der Galerie Miethke³ schreibt er im Vorwort: »Der Weg von Romako führte zu Kokoschka, dem Visionär unter den jungen Künstlern.«⁴ In seinem Besitz befanden sich neben dem *Hammelstillleben* (Abb. 1910/8) und dem *Porträt seines Sohnes* (Abb. 1910/7) mindestens weitere sieben Werke, *Blinde Mutter mit Kind* (1914/2), *Der irrende Ritter* (Abb. 1915/2), *Susanne* (Abb. 1916/6), *Helene Kann* (1909/23), *Frau Karpeles* (1911/7), *Doppelakt Liebespaar* (Abb. 1913/2) und *Herr E. Löwenbach* (1914/7).⁵

Neben Oskar Reichel sind aber besonders der Hannoveraner Kunstsammler Herbert Garvens-Garvensburg – er erwirbt 1913 das *Doppelbildnis Oskar und Alma* (Abb. 1912/12) und 1915-16 das *Porträt Dr. Schwarzwald II* (Abb. 1916/2), beide von der Galerie Caspari München – der Mannheimer Kaufmann Sally Falk zu nennen, dessen Sammlung von El Greco bis Munch und Kandinsky reicht und die neben dem *Trancespieler* (Abb. 1909/1) die *Porträts Else Kupfer* (1911/1), *Dr. Schwarzwald I* (Abb. 1911/2)⁶ und die beim Brand des Münchner Glaspalastes 1931 zerstörte Landschaft *Neapel bei Sturm* (Abb. 1913/3) enthält.

Zu den bedeutenden Wiener Sammlern zählt Franz Hauer, der Fleischer und Gastronom des Reichenberger *Griechenbeisel* in der Wiener Innenstadt. Er kauft – gegen die Ratschläge des Malers Albin Egger-Lienz – ab 1913 mindestens sechs Bilder von Kokoschka, darunter auch das Auftragswerk von Carl Moll (Galerie Miethke) für die Internationale Ausstellung in Dresden 1913 *Heimsuchung* (Abb. 1912/1). Hinzu kommen aus der Zeit 1912 *Doppelakt: zwei Frauen* (Abb. 1912/4), *Alpenlandschaft bei Mürren* (Abb. 1912/10) und *Stilleben mit Katze, Hammel und Fisch* (1911/19) sowie die zwei *Porträts von Albert Ehrenstein* (Abb. 1914/3) und *Franz Hauer* (1913/9) aus den Jahren 1913 /14. »Nach der Erwerbung des Bildes ›Empfängnis‹ [*Heimsuchung*] lässt Hauer sich von Kokoschka malen. Das Bildnis zeigt den ersten

3 Zum Zeitpunkt der Ausstellung ist Carl Moll Leiter der Galerie Miethke in Wien.

4 SCHWEIGER 1983. S. 149, zitiert nach Reichel, Oskar: Über meine Bilder. In: AusstKat. Galerie Miethke Wien 1913.

5 Oskar Reichel verkaufte im Jahre 1922 aus seiner Sammlung lediglich das *Hammelstillleben* an die Österreichische Galerie und *Blinde Mutter mit Kind*, *Der irrende Ritter* und *Susanne* an die Galerie Caspari. Kokoschka hatte ihn bereits 1917 unter Einschaltung von Cassirer erfolglos zu einer Veräußerung zu drängen versucht. SCHWEIGER 1983. S. 152. Nach einem Dossier Dr. Oskar Reichel, WLADÍKA 2009. S. 9, veräußert Reichel alle Kokoschka-Bilder vor seiner Emigration; *Frau Karpeles* 1918 an das Nassauische Landesmuseum Wiesbaden, *Hammelstillleben* 1922 an die Österreichische Galerie Belvedere Wien. Ab 1924 bietet er seine restlichen Kokoschka Bilder mit Ausnahme Hans Reichel an und verkauft *Irrender Ritter* 1934 an Otto Kallir-Nirenstein. Abweichend davon SCHWEIGER 2002, nachdem *Blinde Mutter*, *Irrender Ritter* und *Susanne* an die Münchner Galerie Caspari gehen.

6 Das *Porträt von Dr. Hermann Schwarzwald*, in dessen Haus Kokoschka seit Frühjahr 1910 verkehrt, dürfte aus Anlass von dessen vierzigstem Geburtstag am 12. Januar 1911 gemalt worden sein. Auf einer Quittung vom 5. März 1911 bestätigt Kokoschka den Empfang des Honorars für die Portraittierung in Höhe von 400 Kr. ZBZ Zentralbibliothek Zürich. Nachl. OK 465.14.

der hastigen Sprünge in des Künstlers Entwicklung; er war ein ganz anderer geworden, im Wesen aber geblieben.«⁷ Kokoschka verortet den Porträtierten erstmals in einem konkreten Raum und deutet im Hintergrund ein Fenster und in hastigen Pinselstrichen eine Landschaft an. Eine Andeutung von Räumlichkeit findet sich auch in dem Porträt von *Carl Moll* (Abb. 1913/17), in welchem die Staffelei im Hintergrund nicht auf Molls Profession als Maler verweisen soll, sondern lediglich andeutet, dass es in Kokoschkas Atelier am Stubenring entstand. Die Schaffung von Raumtiefe und die modellierenden, langgezogenen Pinselschwünge kennzeichnen auch *Der Gefängene* (Abb. 1914/14), ursprünglich als *Männerporträt mit Landschaft* bezeichnet.

Zu den weiteren Sammlern von Werken des »Oberwildlings« gehören aus dem Freundeskreis um Karl Kraus der Kunst- und Buchhändler Richard Lányi und der Wiener Zahnarzt Dr. Heinrich Rieger. Beiden wirft der Autor Emil Szitty⁸ 1923 vor, Klimts, Kokoschkas und Schieles Werke den Künstlern »abgelauert«⁹ zu haben, als diese dringend Geld benötigten.

9.2. DIE HAGENBUND-AUSSTELLUNG

Die Ignoranz des Berliner Publikums scheint vergessen, als Kokoschka als Nichtmitglied, auf Vermittlung von Loos und Tietze, mit 25 Gemälden und 10 Aktzeichnungen prominent an der Sonderausstellung *Malerei und Plastik* im Februar 1911, veranstaltet durch den Künstlerbund Hagen, Neukunstgruppe, teilnimmt. »Das Medienecho auf diese Sonderausstellung war enorm und polarisierte die Kritikerschar.¹⁰ Im Mittelpunkt der Kritik steht Kokoschka. Mit Ausnahme von Tietze und Peter Altenberg, dessen Porträt auch ausgestellt ist, gießen die Kritiker ihre Häme über den jungen Künstler aus. Sie wundern sich, dass es »so viele gutmütige Leute gibt, die«¹¹ es sich gefallen lassen in »einem Farbensumpf«¹² »aus einer Brühe von

7 SCHWEIGER 1983. S. 154, zitiert nach Moll, Carl: Aus den hinterlassenen Schriften des Wiener Malers. In: *Die Schönen Künste*. Heft 1. Wien 1947. S. 43-48; Zitat S. 48.

8 Nach SCHWEIGER 1983. S. 145, zitiert nach Szitta, Emil: Das Kuriositätenkabinett. Konstanz 1923. S. 286.

9 »Abgelauert« bedeutet, dass die wirtschaftliche Notsituation ausgenutzt wird und die Werke gegen Sach- oder Dienstleistungen oder weit unter Marktpreisen erstanden werden.

10 GAMPER 2014. S. 156.

11 Ebenda S. 156, zitiert nach Pötzel, Edmund: Jüngste Kunst. In: *Neues Wiener Tagblatt* NWT. 19. Februar 1911.

12 Ebenda S. 156, zitiert nach Anonym: Wiener Kunstausstellungen. Sturm und Drang. In: *Österreichische Volks-Zeitung* ÖVZ. Nr. 44. 13.02.1911. S. 1.

molkigem Eiter, Blutgerinnsel und salbig verdicktem Schweiß«¹³ sich »bis zur äußersten Hässlichkeit porträtieren zu lassen«.¹⁴ Auch wenn die meisten negativen Stimmen für Kokoschka enttäuschend sind, so ist er doch wieder im Gespräch und wahrt sein Image als *Enfant terrible*. Somit weckt er das Interesse der ihm aufgeschlossen gegenüberstehenden Kunstsammler, was sich bis Mitte 1912 in einer regen Nachfrage nach Porträts widerspiegelt. Somit bestätigt sich für Kokoschka erneut, dass die Verunglimpfung durch die Presse auch oder gerade deswegen positive Impulse auszulösen vermag, besonders wenn sich der Skandalisierte als Opfer der Empörung stilisieren kann.

9.3. DIE ERSTE PERSONALE

Mit dem Ineinanderfließen von Formen und Linien strebt Kokoschka, gleich dem Strichgeflecht in den Zeichnungen, eine ästhetische Dynamisierung seiner Gemälde an. Er rhythmisiert »mit linearen, in diagonalem aber unregelmäßigem Raster ausgeführten Aufhellungen« die Bildkomposition und verleiht so seinen Werken eine sphärische Expressivität, »eine temporale Simultaneität als gleichzeitige Darstellung von Vergangenenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem.«¹⁵ Ihren Niederschlag findet diese Malweise beginnend mit seinem Selbstbildnis als *heiliger Sebastian* (1911 /5) im Frühjahr 1911 über das Porträt von *Egon Wellesz* (1911/8), die *Verkündigung* (Abb. 1911/11) und das von Carl Moll in Auftrag gegebene Bildnis *Heimsuchung* (Abb. 1912/1) bis zu ihrem Höhepunkt im Sommer 1912 im *Doppelakt: zwei Frauen* (Abb. 1912/4), *Sposalizio* (Abb. 1912/3) und dem Porträt von *Alfred von Sommaruga* (1912/5).

Molls Auftragsbild *Heimsuchung*, das bei Westheim irrtümlich als *Verkündigung* geführt wird,¹⁶ scheint die Haltung des Engels in Dürers *Melancholie* (1514, Abb. 40) aufzugreifen und dürfte im April 1912 fertiggestellt worden sein. Es nimmt nach Husslein-Arco ikonografisch das Motiv der Büberin Maria von Ägypten als Einsiedlerin in der Wüste auf, nachdem diese

13 GAMPER 2014. S. 156, zitiert nach Roessler, Artur: Hagenbund. In: *Arbeiter-Zeitung* AZ. Nr. 35. 04.02.1911. S. 1.

14 Ebenda S. 156, wie Anm. 14.

15 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 212. »Unbewusst verursachte Kokoschka damit eine zeitliche Entrückung des Porträts, indem er, wie der mit Walden bekannte Schriftsteller Guillaume Apollinaire bereits 1908 forderte, »eine temporale Simultaneität als gleichzeitige Darstellung von Vergangenenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem« erreichte, was ihm schließlich auch den Titel eines »Seelenmalers« bescherte.«

16 WESTHEIM 1925. Abb. 15.

bekehrt wurde und den Sinnesfreuden und der Prostitution entsagte.¹⁷ Dass ihre Gesichtszüge denen von Alma Mahler zu ähneln scheinen muss Spekulation bleiben, darf aber im zeitlichen Kontext nicht ausgeschlossen werden, da es Kokoschka erst kurz nach dem Kennenlernen von Alma vollendet hat.

Nach der ersten Personale im Folkwang-Museum in Hagen¹⁸ veranstaltet Walter Serner – der später zu einem wichtigen Dadaisten und Schriftsteller reift – als ein in der Praxis der Organisation von Ausstellungen noch unerfahrener Jurastudent, der Kokoschka über den Akademischen Verband kennengelernt haben dürfte, am 01. Juli 1911 eine zweite Einzelpräsentation in Karlsbad in zwei Räumen des Café *Park Schönbrunn*. Bei den 29 ausgestellten Werken handelt es sich im Wesentlichen um Leihgaben von Loos (22 Gemälde). Vertreten ist auch das Bildnis *Karl Etlinger* (Abb. 1911/9), welches typisch für Kokoschkas Malstil ist mit kantigen Linien, die in ihren Überschneidungen eine Räumlichkeit vorzugeben versuchen und einen möglichen kubofuturistischen Einfluss andeuten, den der Künstler während seines Berliner Aufenthaltes im Umfeld von Walden kennengelernt hat. Dominant heben sich Etlingers Hände vom verwaschenen Vordergrund ab und polarisieren den Bildaufbau mit dem streng en face auf den Betrachter gerichteten Blick des Schauspielers. Zu der Entstehung des Werkes hält der Schauspielkollege Jens H. Friedrich in seinen Erinnerungen folgende Anekdote fest, die Kokoschkas zeitgenössische Arbeitsweise veranschaulicht. Als er zu Kokoschka kommt, um Etlinger krankheitsbedingt bei einer Modellsitzung zu entschuldigen, erwidert Kokoschka: »Das schad' gar nix [...] der Kopf ist eh fertig. Ich wollt' nur noch seine Händ' vollenden [...] Weist' – ich mal ja nur die Seel'. Und des is die Seel' vom Etlax wie er leibt und lebt. – Du, wennst Zeit hättest könntst' ma an Gefallen tun und mir für seine Händ' sitzen [...] Ich brauch nur eine menschliche Hand um Licht und Schatten drauf zu sehen' [...] Seine linke Handfläche benützte er als Palette, um die Farben zu mischen. Mit den Fingern der Rechten malte er. Wollte er ein hohes Licht aufsetzen, so kratzte er mit dem Nagel des kleinen Fingers die Farbe weg, so dass die weiße Grundierung der Leinwand zu Vorschein kam.«¹⁹

Serner will das Publikum nicht unvorbereitet mit Kokoschka konfrontieren und gibt vor der Eröffnung eine Presseverlautbarung mit besonders wohlwollenden Zitaten aus Rezensi-

17 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 214.

18 Die Ausstellung bei Cassirer in Berlin war eine Gemeinschaftsschau mit Werken des in Paris lebenden Hans Hofmann und kann damit nicht zu den Einzelausstellungen gerechnet werden. Die Ausstellung in Hagen ist Kokoschkas erste Einzel- und erste Museumsausstellung.

19 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 292. Zitiert nach Friedrich, Jens H.: Ein Vagabundenleben. Erinnerungen von Jens H. Friedrich. Unveröffentlichtes Typoskript. New York 1944. S. 121/122. Siehe auch Natter 2002. S. 152.

onen von Richard Muther, Max Mell, Ludwig E. Tesar und Begleitworten von Hans Tietze und Paul Cassirer heraus. Das publizistische Echo ist durchgängig positiv – was nicht verwunderlich ist, da Serner der Sohn des Verlegers und Herausgebers der *Karlsbader Zeitung* ist. Negative Äußerungen des Publikums karikiert Senner in einer launigen Nachbetrachtung der Ausstellung unter dem Titel *Kokoschka und das Publikum*.²⁰

9.4. LEHRTÄTIGKEIT IN WIEN

Loos ermöglicht Kokoschka das Entrée in den Salon von Dr. Eugenie Schwarzwald, die ihn im Oktober 1911 als Zeichenlehrer mit drei Wochenstunden in ihrer Privatschule für höhere Töchter engagiert. Leider ist dieses Unterfangen nur von kurzer Dauer, denn er missachtet »nicht nur den Lehrplan, er scheint auch keinerlei Methodik in seinem Unterricht zur Anwendung gebracht zu haben (oder gebracht haben zu können?)«. ²¹ Auf Intervention des k. u. k. niederösterreichischen Landesschulrates wird er Ende Februar 1912 unter Berücksichtigung des Umstandes entlassen, dass es bei einem kunstphilosophischen Vortrag von Kokoschka am 29. Januar 1912 im Akademischen Verband für Literatur und Musik nach Zeitungsberichten zu lautstarken Tumulten gekommen sei. Eine Intervention von Genia Schwarzwald gegen die Entlassung beim zuständigen Minister sei von diesem, so wird kolportiert, mit dem Ausspruch abgeschmettert worden: »Genies sind im Lehrkörper der österreichischen Mittelschulen nicht vorgesehen«. ²²

Als Oskar Beyer 1909 die Leitung der Kunstgewerbeschule Wien an Alfred Roller übergibt, bemüht sich dieser, verstärkt Firmen und Privatpersonen an den Entwürfen der Studierenden zu interessieren. Er richtet Assistentenstellen für die Professoren ein, die er in der Regel mit Absolventen besetzt. Kokoschka macht sich aus finanziellen Gründen schon im Herbst 1909 Hoffnung auf eine Professur an der Kunstgewerbeschule. ²³ In einem Brief von Waerndorfer

20 SCHWEIGER 1983. S. 199-200. Anm. 5, zitiert nach Serner, Walter: Kokoschka und das Publikum. In: *Karlsbader Zeitung*. 25. Jahrg. Nr. 30. 1911. 23.07.1911. S. 12-14. Zitat S. 13.

21 SCHWEIGER 1983. S. 243.

22 Ebenda. S. 247. Siehe auch Faksimile des Schreibens des Landesschulrates vom 12. Februar 1912 bezüglich der Lehrtätigkeit von Oskar Kokoschka an der Schwarzwald-Schule. Ebenda. S. 246.

23 Ebenda. S. 250, Schweiger geht davon aus, dass Kokoschka durch die Porträtarbeiten auf Vermittlung von Loos und Kraus keine Einnahmen erzielte, und so auf sein Staatsstipendium angewiesen sei. Diese Annahme ist nicht unbedingt schlüssig, da Loos sicherlich die Garantieabnahme gegenüber Kokoschka entlohnt, wenngleich nicht zu den am Markt zu erzielenden Preis.

an Czeschka vom 14. September 1909 stellt dieser klar: »Mit dem armen Kokoschka hatte ich einen Mordskrach [...] Ich schmiss ihn, was am Schluss – wörtlich – hinaus, was mir heute leid tut, aber er ist jetzt wirklich nicht mehr zum aushalten. [...] Jetzt wird er sich vielleicht etwas beruhigen, und dann wiederkommen.«²⁴ Die Chance auf eine Lehrtätigkeit eröffnet sich für den »Oberwildling« drei Jahre später am 1. Oktober 1912 – er wird für eine Entschädigung (Remuneration) von 1 800 Kr. jährlich für zehn Wochenstunden als Assistent von Professor Anton Ritter von Kenner für freies Aktzeichnen beschäftigt. Die Lehrtätigkeit ist auf ein Jahr befristet.²⁵

Über den Werdegang von Kokoschkas Schülern ist wenig bekannt und aufgrund der kurzen Lehrtätigkeit findet sich auch kein Niederschlag in deren Arbeiten. Einer seiner Schüler, Fritz Weninger, skizziert ihn: »Kokoschka war ein lebfrischer einmalig gutgewachsener junger Mann, [mit] blauem Anzug, gelben Schuhen und machte auf unsere jungen schönen Künstlerinnen einen Eindruck.«²⁶

9.5. KOKOSCHKAS VERKAUFSPREISE 1910-1915

Visionär sind nicht nur Kokoschkas Bildinhalte, sondern auch seine Preisvorstellungen, wenngleich sie nicht mit den Preisen für OK-Arbeiten in den 20er Jahren verglichen werden dürfen. So ist das Forel-Bildnis 1910 für 200 Kronen nicht zu verkaufen. Bereits ein halbes Jahr später kauft Karl Ernst Osthaus für sein Folkwang-Museum in Hagen die *Herzogin von Rohan*²⁷ [Porträt der *Herzogin von Montesquiou-Fezensac*] direkt beim Künstler für 1 000 Mark, nach Abzug der 20%igen Kunsthändlerprovision rund 780 Kronen, was etwa dem Gegenwert von vier Monatslöhnen eines Arbeiters entspricht. Nach Kokoschkas Karlsbader Ausstellung im August

24 Ebenda. S. 250. Zitiert nach einem Brief von Waerndorfer an Czeschka vom 14. September 1909 (Privatbesitz Hamburg).

25 Alfred Roller stellt Kokoschka in seiner Anfrage an das k. u. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten vor, »als geeignete Persönlichkeit für diesen Unterricht am Abend [...] für das Schuljahr 1912/13, von dem sie überzeugt ist, dass er zufolge seiner künstlerischen und persönlichen Eigenschaften insbesondere infolge seiner pädagogischen Erfahrungen* für den gedachten Zweck vorzüglich geeignet ist. Der Unterricht durch diesen zweifellos besten Zeichner unter allen jüngeren künstlerischen Kräften, über welche Österreich verfügt und die vorläufige vielfache Umstrittenheit seiner Person könne nur aufmunternd auf den Ehrgeiz der Schülerschaft wirken«. WEIDINGER 2008. S. 302, zitiert nach Akt.-Nr. 119 K.G.S. vom 28. Juli 1912, Archiv der Universität für angewandte Kunst, Wien. *Kokoschka wird mit 4-jähriger Lehrerfahrung angekündigt, welche sich nicht nachweisen lässt.

26 SCHWEIGER 1983. S. 254, nach einem handschriftlichen Manuskript von Fritz Weninger von 1979/80.

27 Ebenda S. 143.

1911 bietet er die *Verkündigung* (Abb. 1911/11) für 2 000 Mark an, und 1914 offeriert er dem Verleger Kurt Wolff²⁸ in einem Brief vom Oktober²⁹ sein *Selbstbildnis mit emporgehaltenem Pinsel* (Abb. 1913/1) zu einem Sonderpreis von 1500 Mark: »Der Preis ist im Vergleich zum Kunsthändlerpreis noch ein Drittel, und ich stecke sehr in Nöten, so dass die paar hundert Mark mehr für mich sehr viel bedeuten.«³⁰ Im selben Schreiben deutet Kokoschka an, dass er die *Windsbraut* (Abb. 1913/10) »wegen des großen ungünstigen Formates für nur 5000 Mark«³¹ zu veräußern gedenkt.

Die Preise für seine Zeichnungen liegen 1910 bei durchschnittlich 20 bis 30 Kronen, steigern sich bis 1912 auf etwa 80 Mark und erreichen 1915 Preise zwischen 100 und 250 Mark.³² Die relative Konstanz der Preise macht der Ausstellungskatalog³³ einer Präsentation grafischer Arbeit von Kokoschka bei Cassirer im Jahre 1917 deutlich, bei welcher die Passions-Blätter zu 80-100 Mark und Porträts je nach Papierqualität zwischen 100 und 150 Mark angeboten werden

28 Der Kurt-Wolff-Verlag in Berlin ist es auch, der die Restauflage *Die träumenden Knaben* von den Wiener Werkstätten aufgekauft hat und die Kokoschka-Monografie von Paul Stefan 1913 verlegt.

29 KOKOSCHKA 1984. S. 183. Die Datierung des Briefes von Kokoschka an Kurt Wolff auf Oktober 1914 beruht wahrscheinlich auf einem Irrtum und sollte auf Ende Juni oder Anfang Juli terminiert werden, also unmittelbar vor der Kriegserklärung Österreich-Ungarns vom 28. Juli 1914.

30 KOKOSCHKA 1984. S. 183.

31 Ebenda S. 183.

32 Ungeprüfte Angaben unter Bezug auf SCHWEIGER 1983. S. 145.

33 Katalog Verlag Paul Cassirer, Berlin, 1917. Archiv Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

10. CHRONOLOGIE DER AMOUR FOU

10.1. DER FÄCHER – LIEBESBRIEF IN BILDSPRACHE

Bereits seit dem 18. Jahrhundert haben viele Maler mit der Bemalung von Fächern ihr künstlerisches Schaffen in einer sehr persönlichen und intimen Weise komprimiert. Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert lebt die Begeisterung für Fächer erneut auf. Sie geht einher mit der durch die Impressionisten und Jugendstilkünstler geweckte Sympathie für die fernöstliche Kunst. »Thema und Komposition gerade der französischen Fächer spiegeln die unmittelbare Einwirkung von japanischen Vorbildern.«¹ Hier zeichnen sich Künstler wie Watteau, Pissarro, Gauguin, Degas und Toulouse-Lautrec aus.

Der Fächer als Trägermedium für künstlerische Kreativität und kompositorische Raffinessen lässt sich in seinem szenischen Aufbau und seiner Individualität mit den fernöstlichen Rollenbildern vergleichen. Beiden ist gemein, dass sie zunächst für den Gebrauch im privaten Bereich und nicht so sehr für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Die Bilder oder die Zeichnungen auf der Fächerinnenseite wenden sich, wenn sie entrollt bzw. geöffnet werden, ihren Besitzern oder ihrer Besitzerin zu. Um die Jahrhundertwende werden Fächer als schmückende Elemente und repräsentative Accessoires bei den Damen der Wiener Gesellschaft sehr beliebt. Die Trägerin lenkt umso mehr Aufmerksamkeit auf sich, wenn die eigentlich nur ihr zuge dachte, intime Zeichnung von einem berühmten Maler stammt und dies als Wertschätzung des Künstlers oder als Zuneigung des Malers zur Besitzerin des Fächers zur Schau gestellt wird. »Die Fächer des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts waren intime Kunstwerke, die einen Platz in der Öffentlichkeit einnehmen.«²

Bei Carl Otto Czeschka lernt Kokoschka für die Wiener Werkstätten die Fertigung von Fächern aus dünnem Pergament, sogenannter Schwanenhaut, die auf Ebenholzstäbchen aufgezogen wird. Von Kokoschka sind heute lediglich zwei Fächer aus den Jahren 1908 und 1909 erhalten geblieben, die sich mit ihren figürlichen Motiven und ihrem Bildaufbau an *Die träumenden Knaben* bzw. an *Der weiße Tiertöter* anlehnen und die Räume zwischen den Bildflächen mit floraler Ornamentik auflockern, bei denen der Einfluss von Czeschka zu erkennen ist.

Wird im Mittelteil des ersten Faltfächers (Abb. WS 287) die Szene des Urteils des Paris aufgegriffen und die Seitenteile mit Blumenarrangements in tulpenförmigen Kelchvasen geschmückt, so deutet die Bilderfolge des zweiten (Abb. WS 288) das vorsichtige Annähern der

1 SPIELMANN 1969. S. 13.

2 SPIELMANN 1985. S. 11.

Geschlechter an.³ Man erkennt Kokoschkas Gesichtszüge und den markanten kahlgeschorenen Kopf – sein damaliges Markenzeichen – sowohl in der ein Lamm darbietenden Figur im linken Fächerausschnitt als auch in dem des auf dem Rücken eines Pferdes davonpreschenden Reiters im rechten Seitenteil.⁴ Er verlässt das in einer Art Gloriole neben einem Vogelkäfig und vor einer Etagere mit Früchten posierende Mädchen im mittleren Segment, nachdem er die Blume ihrer Unschuld gepflückt hat. »Der seitlich im Hintergrund wiedergegebene fahle Engel deutet eine von Kokoschka mit persönlich-weltlichen Symbolen (Alligator, Vogelkäfig, Rotfisch, etc.) ins Profane übersetzte Verkündigung an.«⁵

Kokoschka hat in dieser Bilderfolge (Abb. WS 288) sein eigenes ambivalentes Verhältnis zur Weiblichkeit und die in der geschlechtlichen Vereinigung sich erfüllende Eruption der jugendlichen Sexualität seines Pubertäts-Bilderbuchs *Die träumenden Knaben* allegorisch mit Elementen der christlichen Ikonografie umgesetzt – der Verkündigung Mariens, der Darreichung des Lamm Gottes durch Johannes der Täufer und dem Apostel, der die frohe Botschaft von der unbefleckten Empfängnis Mariens in die Welt hinausträgt. Die eingestreuten Symbole, wie das rote Fischlein, dass in *Die träumenden Knaben* den Raub der Jungfräulichkeit wiedergibt,⁶ und die Früchte-Etagere, die die Bereitschaft zu den Genüssen der Liebe signalisiert, verlegen den sakralen Handlungsrahmen auf die profane Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen – das Begehren des in Liebe entflammten Herzens mit der verweisenden Geste auf den aufsteigenden Vogel für die anschwellende Manneskraft, der Sichel des zunehmenden Mondes als Zeichen der wachsenden Kräfte des weiblichen Triebes gegenübergestellt.

Im rechten Bildfenster galoppiert der Galan, befriedigt einen Blick zurückwerfend, die Blüte der Jungfräulichkeit in der Linken, den Strahlen der Sonne als Ausdruck männlicher Stärke entgegen. Die Sonne- und Mond-Metaphorik, die auch in das Plakat zu der Aufführung

3 Dieser Fächer war bis 1945 im Besitz von Clara Schlesinger, einer Schwarzwaldschülerin, die ihn von Kokoschka als Geschenk erhielt. WEIDINGER 2008. S. 195. Clara Schlesinger-Trčka ist von 1918-1928 mit dem Wiener Fotografen, Maler und Schriftsteller Anton Josef Trčka (1893-1940) verheiratet, der durch seine Aufnahmen von Gustav Klimt und Egon Schiele 1914 bekannt wurde.

4 WEIDINGER 2008. S. 195/196. Weidinger glaubt in der Bilderfolge eine Verkündigungs-Szene zu erkennen und deutet die Figur als eine Darstellung Johannes des Täufers mit dem Lamm Gottes, der nach östlicher Tradition mit Flügeln als Engel gemäß der »Legenda Aurea« dargestellt wird. Kokoschka dürfte sich bei der Darstellung des Heiligen in manieristischer Überlängung von der 1908 in Wien »grassierenden Greco-Epidemie« (nach dem Kunstkritiker Adalbert F. Seligmann der *Neue Freie Presse Morgenblatt* vom 07. November 1908. S. 3.) inspirieren lassen. SPIELMANN 1985. S. 15 dagegen, der in den männlichen Figuren zwar auch Kokoschka zu erkennen vermag, interpretiert ihn aber als Zauberer oder Mönch bzw. als Ritter und das Mädchen als eine Fee in einem Zauberwald umgeben von allerlei Getier.

5 WEIDINGER 2008. S. 196.

6 Siehe hierzu Der sechste Traum – *Die Erwachenden*, Kapitel 5.5.9, S. 91.

Mörder Hoffnung der Frauen anlässlich der Kunstschau 1909 in Wien einfließt, und die in den Illustrationen des Dramas in *Der Sturm* 1910 wiedergegebenen variierenden Kräfteverhältnisse des Geschlechterkampfes stärken die Vermutung, dass der Fächer in der zweiten Jahreshälfte 1909 entstanden sein dürfte.⁷ Die Leuchtkraft des Hortus conclusus, die das Mädchen umfängt, findet sich in dem Porträt *Lotte Franzos* (Abb. 1909/24) wieder, »auf den odpolaren Gegensatz von Mann und Frau«⁸ verweisend.

Für Lotte Franzos (1881-1957) fertigt Kokoschka 1911⁹ einen Fächer (Abb. WS 309), der durch seine symmetrische Anordnung und Strenge überrascht. Das linke Bildsegment füllt ein blumentrankter nackter Gott der Fruchtbarkeit aus, dessen Haupt ein umgekehrter Blütenkelch ziert. Er weist Ähnlichkeiten auf mit Caravaggios jugendlichem, mit Weinlaub bekränzten Bacchus (Abb. 41) oder mit Rubens dicklichem Dionysos (Abb. 42),¹⁰ seitenverkehrt dargestellt und ohne Gefolge. Flankiert wird die nackte Gottheit, lediglich durch eine Weintraubenrispe das Geschlecht bedeckend, durch zwei phallusartige Erhebungen.

Im Mittelteil tritt Semele, eine Erdgöttin von einer Schlange begleitet, mit in Ergebenheit geneigtem Haupt, ehrfurchtsvoll Zeus gegenüber. Zu ihren Füßen ruht ein in Tücher geschlagenes Kleinkind, über dem sich aphroditische Tauben erheben, was die Szene als die Geburt des Dionysos ausweist. »Auch hier findet sich die von Bachofen abgeleitete Inbeziehungsetzung des Mannes mit der Sonne und der Frau mit dem Mond, dessen Durchkreuzung mit Strichen sich auf Semelens Ableben beziehen könnte.«¹¹

Im rechten Fächerteil thront auf einer Wildkatze der Weingott Dionysos als Kind mit

7 Kokoschka verwendet die Bipolarität der Sonne- und Mond-Metaphorik in seinen Illustrationen zum Geschlechterkampf beginnend mit dem Plakat *Pietà* im Frühjahr 1909 bis zu den Ex-Libris-Entwürfen für Lotte Franzos u. a. 1911.

8 LOWITZER-HÖNIG 2008. S. 58. »Die beiden Hände des Menschen ›leuchten nicht gleich: während die linke Hand heller deutlicher und rötlicher erscheint, leuchtet die rechte Hand matter, schwächer und bläulicher«. Diese Farbdeutung hat OK bei Lotte Franzos umgekehrt angeführt, auf den ›odpolaren Gegensatz‹ von Mann und Frau hinweisend.«

9 WEIDINGER 2008. S. 217-218. Weidinger setzt die Entstehung auf Ende 1909 an, da es Adolf Loos war, der Kokoschka »ermutigt hatte, keine kunstgewerblichen Arbeiten zu machen«. Es erscheint jedoch die Datierung auf 1911 bei SPIELMANN 1985. S. 16-17 realistisch, aufgrund der Ähnlichkeit der großflächigen Darstellungen und der schmalen Trennfelder, die auch die Fächer für Alma Mahler aufweisen. Außerdem kündigt Kokoschka im März 1911 in einem Brief an Lotte Franzos den baldigen Versand des Fächers an. KOKOSCHKA 1984. S. 16. Brief von Kokoschka aus München an Lotte Franzos vom März 1911. »Sehr geehrte gnädige Frau, Ihr Fächer ist heute abgegangen; er war schon länger fertig, aber Verpackung und Aufgabe sind schwere Sachen, die ich noch nicht gut gelernt habe.«

10 WEIDINGER 2008. S. 217.

11 WEIDINGER 2008. S. 218. Zeus erschien Semele als Sterblicher, um die Tochter von Harmonia, der Göttin der Eintracht, und König Kadmos, dem Gründer von Theben, zu verführen. Die Frucht dieser Beziehung ist Dionysos, der nach dem Ableben seiner im sechsten Monat schwangeren Mutter von Zeus in dessen Oberschenkel implantiert und bis zur Geburt ausgetragen wurde.

dem Thyrsosstab. Da Zeus die Gesichtszüge des Künstlers zu tragen scheint, dürfte dies als Anspielung auf eine persönliche Beziehung Kokoschkas zu seiner Auftraggeberin zu werten sein. Aus der Handlung der Bilderfolge auf eine Liaison mit der jungen Kunsthistorikerin, seit 1904 Ehefrau des anerkannten Wiener Rechtsanwalts Dr. Emil Franzos und Förderin junger Talente, zu schließen, würde die Verehrung, die ihr Kokoschka entgegenbringt, gründlich missdeuten. Lotte Franzos dürfte zu den ersten Förderern Kokoschkas gehören und ist nach seinen Aussagen die erste Frau, »die ich porträtiert hab und die erste, die mich geliebt hat. Geliebt, nicht nur meine Malerei, sondern eben mich, sie wollte mir in allem helfen. Sie war die große Sanfte, Gütige, Verständnisvolle.«¹²

Die Intention, Gefühle und Empfindungen in Liebesbriefe in Fächerform zu kleiden, dürfte der junge Kokoschka von seinem Vorbild Gustav Klimt übernommen haben. Dieser hat 1895 als Ausdruck seiner Leidenschaft für die 1873 geborene Sophie Amalie Maria Freifrau Potier des Echelles am Ende einer 7-jährigen Liebesbeziehung einen Fächer (Abb. 43) bemalt, der ihr als eine Art Poesiealbum dienen soll. Tobias G. Natter bestreitet diese Liaison, da es sich nicht verifizieren ließe, »ob zwischen Klimt und Sonja Knips [wie die Freifrau Potier des Echelles nach ihrer Hochzeit im Jahre 1896 heißt] ein intimes Verhältnis bestand.«¹³ Unter Berufung auf die mündliche Auskunft eines Mitgliedes der Familie Knips behauptet Manu von Miller dagegen, bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber Aussagen von Angehörigen, dass der Fächer Klimts Abschiedsgeschenk gewesen sei, da er nicht bereit war, eine Ehe einzugehen, weil ihn eine Familie bei der Entfaltung seiner künstlerischen Kreativität behindere.

Für Klimt ist es durchaus nicht ungewöhnlich, mit unkonventionellen Kommunikationsmitteln seine Liebesbeziehungen zu beenden. Da es aber nicht Klimts Gewohnheit ist, umfangliche Abschiedsbriefe zu formulieren, stellt der Faltfächer für Sonja Knips eine Rarität dar. Er ist sowohl eine Liebeserklärung als auch ein Abschiedsbrief. In einem goldgrundigen Rechteck zitiert er ein Liebesgedicht von Hafiz.¹⁴ Es handelt von einer Fischerin, deren Schönheit als Köder für den Fang von Herzen dient. Darunter ist Sonja Knips dargestellt, mit

12 GOLDSCHIEDER 1975. S. 14-15.

13 NATTER 2017. S. 505.

14 Hafez (Hafis, um 1320-1388), Hage Šams ad-Dīn Mohammad Hāfez-e Šīrāzī, auch Šams o'din Mohammad, »der den Koran auswendig kennt«, persischer mystischer Lyriker. »Die Freiheit ist ein Meer und seine Fische Herzen. Sie schwimmen ohne Schmerzen, behaglich hin und her, [...] , ist von geringer Dauer, es wohnt am Gestade, es steht auf der Lauer. LIEBE die Fischerin, sie fischt mit ihren Angeln, sie fischt mit Ambralocken, die purpurroten Fischchen, sie kommen unerschrocken, sie lassen von der argen sich gar zu gerne locken und eines um das andre ist ihrer List Gewinn.« Zitiert nach Daumer, Georg Friedrich. Hamburg 1846.

weißem Kleid und Hut, wie sie ihre Angel ausgeworfen hat, um im durch Wellenlinien angedeuteten Gewässer Herzen zu anglen. Über ihr schweben drei Putti mit Kindergesichtern und von Amors Pfeilen durchbohrte geflügelte purpurfarbene Herzen. Der von Klimt unter dem Datum 03. Januar 1895 hinzugefügte Widmungstext ist einem Brief Goethes an Charlotte Stein entlehnt: »Liebe schwärmt auf allen Wegen; Treue wohnt für sich allein, Liebe kommt uns rasch entgegen; aufgesucht will Treue sein.«¹⁵

Nach dem Ende der Beziehung zu Klimt heiratet Sonja ein Jahr später den Wiener Großindustriellen Anton Knips, um wiederum nach Jahresfrist ihrem ehemaligen Geliebten Porträt zu sitzen¹⁶ für die 1898 vollendete »Symphonie in Rosa«,¹⁷ Klimts Porträtgemälde *Sonja Knips* (Abb. 44).

10.2. ALMA OMNIPRÄSENT

So dürften der Fächer für Lotte Franzos und die Gewohnheit seines verehrten Künstlerkollegen Klimt neben den finanziellen Schwierigkeiten, die der Spagat zwischen eigenem Auskommen und finanziellen Zuwendungen an seine Familie verursacht, für Kokoschka ein Anlass gewesen sein, seiner über alles geliebten Alma Mahler ein intimes und seinen Gefühlen entsprechendes Geschenk zu machen. Diese »Liebesbriefe in Bildsprache«¹⁸ sind ein einmaliges illustriertes Diarium von Kokoschkas Liebesdrama mit der Witwe von Gustav Mahler¹⁹

15 MILLER 2007. S. 193. Aus Goethes Brief an Charlotte von Lengefeld vom 28. Dezember 1787. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe an Charlotte Stein*. Band 1. 1907. www.gutenberg.spiegel.de.

16 Ebenda. S. 194. Die Autorin will von Bekannten von Sonja Knips erfahren haben, dass deren Augen aufleuchteten, wenn sie in späteren Jahren von der Entstehung des Gemäldes berichtete.

17 Ebenda. S. 194. »Symphony in pink: The Portrait of Sonja Knips«. Das Gemälde zierte das Esszimmer der vom Architekten Josef Hoffmann entworfenen Villa Knips. Der Ankauf von *Sonja Knips* durch die Österreichische Galerie Belvedere erfolgte 1950, neun Jahre vor ihrem Tod.

18 JUNG-KAISER 2003. S. 311.

19 SPIELMANN 1985. S. 24. Da lediglich der dritte und der letzte Fächer datiert sind, hat Spielmann auf der Grundlage von Dokumenten und Briefen und durch Vergleich mit Gemälden und Zeichnungen sowie »aus der Erinnerung des Künstlers selbst« eine Chronologie erstellt und die Datierungen der einzelnen Fächer abgeleitet.

10.2.1. KOINZIDENZ DER EREIGNISSE

Der 14. April 1912 wird zum Schicksalstag der internationalen Seefahrt – das als »unsinkbar« geltende Passagierschiff *RMS Titanic* kollidiert auf seiner Jungfernfahrt im Nordatlantik mit einem Eisberg und reißt bei seinem Untergang um die 1500 Menschen in den Tod. Am Tag darauf erfährt die Welt von der Katastrophe. Auch für den 26-jährigen Oskar Kokoschka soll der 14. April 1912 zum Beginn eines persönlichen Beziehungsdesasters, einer Katastrophe werden.

Carl Moll, selbst Maler, ist 1897 Mitbegründer der Wiener Secession und deren Präsident von 1900-1901 sowie Mitinitiator der Abspaltung von Klimt, Wagner, Hoffmann, Moser u. a. von der Secession im Juni 1905. Die »Affäre Moll« ist der Höhepunkt eines längst schwellenden Secessions-internen Richtungsstreites, der neben den unversöhnlichen künstlerischen Fronten von Impressionisten versus Raumkünstlern, maßgeblich aufgrund der begrenzten Raum- und Ausstellungsmöglichkeiten eskaliert. Gustav Klimt schlägt unter Hinweis auf die Zusammenarbeit der Berliner Sezession mit dem Kunstsalon Cassirer eine Kooperation mit der von Paul Bacher zum Jahresbeginn 1905 erworbenen Galerie Miethke in der Dorotheergasse vor,²⁰ in welcher der 43-jährige Maler Carl Moll seit 1. November 1904 künstlerischer Leiter ist. Auf der Generalversammlung der Secession am 10. Juni 1905 unterlagen die Projektbefürworter um Klimt und Moll nach heftig geführten Diskussionen um eine Stimme – ausschlaggebend war die Doppelfunktion Molls als Secessionsmitglied und Galerieleiter. Klimt und Moll erklären daraufhin den Austritt aus der Secession, gefolgt von ihren Parteigängern. James Shedel beschreibt 1997 im Ausstellungskatalog *Secession. Permanenz einer Idee* die Spaltung der Secession, »Obgleich die Secession philosophisch gesehen nach der Teilung in einer moralisch-korrekten Position war, die mit den ursprünglichen Absichten der Gruppe übereinstimmte, waren in der Vereinigung jetzt die stilistisch weniger bedeutenden und weniger kreativen Mitglieder zurückgeblieben. Nach 1905 gab es zwei Secessionen, eine, die den Namen trug, und eine, die die Idee verkörperte.«²¹

Carl Moll baut die Aktivitäten der Galerie Miethke zielstrebig aus und unterstreicht bereits im Dezember 1905 mit der Eröffnung einer Dependence an Wiens vornehmster Ge-

20 NATTER 2003. S. 68. In der Anmerkung 68 geht NATTER davon aus, dass die Idee zur Kooperation von Carl Moll stammen dürfte und bezieht sich dabei auf Carl Molls Biografie *Mein Leben*.

21 NATTER 2003. S. 68. Zitiert nach Shedel, James: *Kunst und Identität. Die Wiener Secession 1897-1938*. In: *Secession. Permanenz einer Idee. AusstKat Wiener Secession 1997*. Ostfildern-Ruit 1997. S. 25.

schäfts- und Flaniermeile, Der Graben, die »Marktführerschaft als auch räumlich größte Kunsthandlung«²² in dem sich in Wien gerade erst entwickelnden modernen Kunsthandel und Galeriewesen. Im Frühjahr 1907 tritt der promovierte Kunstschriftsteller Hugo Haberfeld nach publizistischer Tätigkeit für Paul Cassirers *Kunst und Künstler* und der Wiener Zeitung *Die Zeit* als gleichrangig neben Moll agierender Galeriedirektor ein. Auch wenn die Zeitungen in den folgenden Jahren die rührigen artistischen Leiter im Plural für ihre Ausstellungen mit Werken von Édouard Manet und Claude Monet lobten, wachsen die internen Spannungen im Führungs-Duo, was schließlich im Juli 1912 zu Carl Molls Ausscheiden führt.

Die Galerie Miethke entwickelt sich unter Haberfelds Leitung durch die Präsentation einer gelungenen Mischung avantgardistischer und arrivierter Künstler und von Privatsammlungen, wie die des Mediziners Dr. Oskar Reichel, sowie nicht zuletzt durch die sensationellen Ausstellungen zu Pablo Picasso und André Derain vor Kriegsbeginn 1914 zum erfolgreichsten Schausaal der »gemalten Fin-de-Siècle-Blüten«.²³

Carl Moll, der Kokoschka von den Kunstschauen 1908 und 1909 kennt und ihm im Anschluss ein 2-jähriges Stipendium verschafft, lädt den jungen Künstler am 12. April 1912 zum Abendessen mit anschließendem Kammerkonzert ein. Die späteren Schilderungen, wie sich der Abend des 12. April 1912 entwickelt, bei dem Kokoschka die sieben Jahre ältere Stieftochter und Witwe des vor Jahresfrist verstorbenen Komponisten und Dirigenten Gustav Mahler, Alma Mahler, zum ersten Mal trifft, weichen bei beiden Protagonisten sowie deren Biografen teilweise diametral voneinander ab.

Nach der Erinnerung von Kokoschka ist er von Carl Moll beauftragt worden, ein Porträt von ihm zu erstellen, was jedoch erst nach Jahresfrist geschehen sollte. Gleichzeitig behauptet der »junge hübsche Mann und begabter Schwärmenöter«²⁴: »Nach dem Essen nahm sie [Alma Mahler] mich mit ins Nebenzimmer zum Klavier und spielte und sang nur für mich, wie sie sagte, mit großem Ausdruck *Isoldes Liebestod*. Ich war fasziniert von ihrer Erscheinung, jung, in Trauer, ergreifend, weil sie schön und so einsam war. Als sie mir den Vorschlag machte, sie nun in ihrer Wohnung zu malen, war ich beglückt und bedrückt zugleich.«²⁵ Und gegenüber

22 Ebenda. S. 71.

23 HAIDER 2003. NATTER 2003. S. 62-81.

24 HEVESI 1909. S. 313. Diese Charakterisierung Kokoschkas schreibt ihm der Kunstschriftsteller Ludwig Hevesi in seinem Artikel zur Kunstschau 1908 vom 31. Mai 1908 zu, als er ihm auch das Prädikat des »Oberwildlings« im »wilden Kabinett«, Kokoschkas Markenzeichen der folgenden Dekaden verpasst. Siehe hierzu auch Kap. 6.2. S. 101/102.

25 KOKOSCHKA 1971. S. 128-129.

dem Fotografen Brassai fährt er fort, »Wie schön sie war, wie verführerisch hinter ihrem Trauerschleier! Ich war verzaubert von ihr! Und ich hatte den Eindruck, dass ich ihr auch nicht ganz einerlei war.«²⁶

Nach Almas Darstellung verlief der Abend der ersten Begegnung mit dem als exzentrisch geltenden Künstler wesentlich impulsiver. »Im Winter 1912 sagte Carl Moll einmal zu mir. »Da ist ein junger, genialer Kerl, ich würde mich an deiner Stelle von ihm malen lassen.«²⁷ »Er hatte rauhes Papier mitgebracht und wollte zeichnen. Ich aber sagte nach kurzer Weile, ich könne mich nicht anstarren lassen, und bat ihn, ob ich währenddessen Klavierspielen könne. [...] Wir sprachen kaum, und er konnte trotzdem nicht zeichnen. Wir standen auf – und er umarmte mich plötzlich stürmisch.«²⁸

Zwei Tage später ist er bei ihr. Er kann sie aber erst zeichnen, als sie sich ans Klavier setzt und zu spielen beginnt. »Als Alma Mahler vom Klavier aufstand, umarmte Kokoschka sie plötzlich, sie wehrte sich mit Worten, die er mehr als Zuneigung denn als Ablehnung verstand, er riss sich los und schrieb tags darauf den ersten von vielen hundert Briefen.«²⁹ Ob ihn die erfahrene Frau gar ein paar Tage später verführt,³⁰ was aus Kokoschkas Briefen aus dem April 1912 indirekt geschlossen werden könnte,³¹ oder ob sie seinem stürmischen Drängen und seiner eruptiven Leidenschaft erlegen ist, lässt sich aus den divergierenden Lebensbeschreibungen nicht klären.

Sollte jedoch Kokoschka, trotz seiner Unerfahrenheit und seiner Zurückhaltung gegenüber Frauen, die Initiative bei Alma Mahler ergriffen haben, würde dies die Argumentation stützen, dass er die Akt- und Halbaktzeichnungen von adoleszenten Jungen und Mädchen nicht aus einer Neigung zu pädophil-voyeuristischen Verhalten aufgrund des ihm unterstellten

26 BRASSAI 1982. S. 73. »Ah, Alma!« and Kokoschka's eyes sparkled, »she was the great passion of my youth. Such a violent love affair had to have been ephemeral or it would have led to tragedy.«

27 MAHLER-WERFEL 1960. S. 56. Im Datum der Begegnung irrt sich Alma Mahler, es war nicht im Winter, sondern exakt der 12. April 1912, als sich Kokoschka und Alma Mahler zum ersten Mal persönlich begegneten.

28 Ebenda. S. 56; analog HILMES 2004. S. 132. WEIDINGER 1996. S.8.

29 SPIELMANN 2003. S. 137.

30 BERGER 1999. S. 43.

31 KOKOSCHKA 1984. S. 29-30. S. 30: Brief von Kokoschka an Alma Mahler aus der 2. Hälfte April 1912: »[...] Verzeihe mir morgen, dass ich zu Dir komme, nur dann, wenn Du siehst, dass ich besser als gestern und vorher wurde durch Dich«. HODIN 1968. S. 193. »Kokoschka war der gefesselte Kolumbus, der das Neuland, das Weib entdeckt. Das Weib, das ihn verlockte wie die Circe den Ulysses und ihn zum Tier erniedrigen wollte.« Hodin geht sogar so weit, dass er den Namen Alma Mahlers in seiner Schilderung der Beziehung und der sich daraus ergebenden Illustrationen und Gemälden in Kokoschkas Lebensbeschreibung konsequent ausspart (siehe hierzu HODIN 1968, Kapitel: Die Hölle des Herzens. S. 188-214).

ambivalenten Verhältnisses zum weiblichen Geschlecht, sondern primär aus kommerziellen Gründen für seine Freunde und Förderer zeichnete.

Carl Moll ist es, der dem von ihm geschätzten unkonventionellen Stipendiaten auf Empfehlung von Gustav Klimt bereits vor der Einladung den Auftrag zu einem sitzenden weiblichen Akt in einer Landschaft (*Heimsuchung*, Abb. 1912/1) erteilt. Die Galerie Miethke beteiligt sich an der *Großen Kunstausstellung* im Städtischen Ausstellungspalast in Dresden vom 01. Mai bis 15. Oktober 1912, auf welcher von Kokoschka neben *Flucht aus Ägypten* (Abb. 1911/16) auch der weibliche Akt *Heimsuchung* (Abb. 1912/1) präsentiert werden. Inwieweit es Kokoschka gelungen ist, in den verbleibenden Mai-Tagen bis zur Abgabe des Gemäldes *Heimsuchung* die Gesichtszüge seiner Angebeteten in das Bildnis der kauernenden nackten Frau einzufügen, kann lediglich spekuliert werden. Unstrittig dürfte eine gewisse Ähnlichkeit zu der »offensichtlich auch aus Zeitmangel, sehr knapp formulierten«³² Porträtzeichnung von Alma (Abb. WS 385) sein, die bei dem angekündigten Treffen in deren Wohnung entstanden ist. Folgt man den Aussagen Spielmanns, der sich auf ein Gespräch mit Kokoschka bezieht, so ordnet der Künstler das Bild der melancholisch in einer Berglandschaft, mit einem kleinen Dorf auf einem Bergkamm im Hintergrund kauernenden Nackten in die Reihe seiner religiösen Bilder in dieser Schaffensphase ein.³³

Um den Einfluss dieser obsessiven Beziehung auf das expressionistische Schaffen Kokoschkas beurteilen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass Almas Gesichtszüge in nahezu allen Abbildungen der Frau über gut drei Jahre hinweg omnipräsent werden. Alma Mahler repräsentiert zusehends den Topos der alles verzehrenden Weiblichkeit, der sich der Genius des Mannes nach Weininger nur durch Askese zu entziehen vermag.

Alma Mahler hat ein sehr diffiziles Verhältnis zu ihrem Stiefvater und muss lernen, sich nach der Ehe mit einem nahezu 20 Jahre älteren Mann, dessen Leidenschaft zur Musik ihre gemeinsame Basis war, zu behaupten und ihre Unabhängigkeit zu bewahren. Aus dieser Einstellung heraus erscheint es verständlich, dass sie Kokoschkas besitzergreifende Art und seine Eifersucht³⁴ als Einengung ihrer Freiheit und ihrer Persönlichkeitsentfaltung empfindet. Es entgeht jedoch dem jungen Verliebten, dass Alma schon kurz nach ihrem Kennenlernen immer wieder die Distanz zu ihm sucht, durch Reisen z. B. kurz nach ihrem Kennenlernen nach Paris

32 WEIDINGER 1996, S. 8.

33 SPIELMANN 2003, S. 140.

34 KOKOSCHKA steht des Nachts vor ihrer Wohnung, um zu beobachten, von wem Alma besucht wird oder wen sie trifft. KOKOSCHKA 1984, S. 41. Brief an Alma vom Mai 1912: »Ich dulde keine fremden Götter neben mir.«

(25.-30. April 1912) und anschließend nach Scheveningen mit ihrer gleichgeschlechtlichen Beziehungen nicht abgeneigten Freundin Lili Lieser,³⁵ oder aufgrund gesellschaftlicher Verpflichtungen, von denen sie ihn ausschließt. Die Briefe, die Alma schreibt, sind nicht mehr umfassend erhalten, und Kokoschkas Briefe, teilweise bis zu drei an einem Tag, gehen oft nur sehr unzureichend auf ihre gemeinsame Korrespondenz ein. Daher muss es spekulativ bleiben, Mahlers Reaktionen auf seine Eifersuchtsausbrüche, sein Bitten und Flehen und seine Liebeschwüre einzuordnen.³⁶ Die Tatsache, dass Alma ihre Korrespondenz 1915 aus Kokoschkas Atelier holt, legt zumindest die Vermutung nahe, dass deren Inhalt für die liebeserfahrene Gesellschaftsdame durchaus kompromittierend hätte werden können.

Dagegen geben die sieben Fächer,³⁷ die der Künstler seiner Geliebten ab ihrem 33. Geburtstag am 31. August 1912 bis zum Frühjahr 1915 schenkt, nicht nur beredt Auskunft über das Mäandern seiner Gefühle, sondern illustrieren auch Kokoschkas zeichnerische und malerische Entwicklung während der gemeinsamen Liebesbeziehung.

Allen Fächern Kokoschkas für Alma Mahler ist die Wiedergabe von Feuer und Flammen gemeinsam – vom Entzünden der Kerzen im ersten Fächer über den Feuer speienden Vesuv oder den sich aus den Flammen erhebenden Phönix bis zu brennenden Häusern und dem Mündungsfeuer der Geschütze im siebten Fächer. Das Feuer der Liebe, die Glut der Eifersucht und die alles verzehrenden Flammen der Trennung führen als Kontinuum durch die Darstellung von Ereignissen, Träumen und Hoffnungen sowie deren symbolische Deutungen. Das Rot des Feuers ist dem Künstler Synonym für die Liebe und das Leben. Die mit der Abfolge der Fächer abnehmende Ornamentik der die einzelnen Bildfelder trennenden Streifen weist

35 WEIDINGER 1996-1. S. 9.

36 KOKOSCHKA 1984. S. 384-385. »In der Zeit von April 1912 bis zu Kokoschkas Einrücken in den Krieg erhielt Alma Mahler fast 400 Briefe Kokoschkas, die zu seinen unmittelbarsten Mitteilungen im Bereich des geschriebenen Wortes gehören. Die dichte Folge der Briefe endete kurze Zeit später, nachdem Alma Mahler Walter Gropius kennengelernt hatte.« Mit der Formulierung »kennengelernt« kaschieren Spielmann und Olda Kokoschka die Tatsache, dass Alma Mahler bereits während ihrer Ehe mit Gustav Mahler eine Liaison mit Gropius hatte. WEIDINGER 1996-1. S. 119, verweist darauf, dass Alma ihre Briefe 1915 an sich genommen hatte, »nachdem fälschlich bekannt wurde, dass er seinen Kriegsverletzungen erlegen sei.« Siehe auch KOKOSCHKA 1971. S. 130. Diese Feststellung ist offenkundig falsch, da Alma nach der von ihr vollzogenen Trennung Kokoschka im Frühjahr 1915 um die Schlüssel zu seinem Atelier bittet, diese auch erhält und, wie aus einem Brief von dem Künstler ersichtlich ist, auch wieder zurückreicht, nachdem sie sein Studio besucht und Briefe und Zeichnungen an sich genommen hat. Siehe hierzu KOKOSCHKA 1984. S. 207. Brief von Kokoschka an Alma Mahler von Ende Februar 1915. Die Korrespondenz der Dresdner Zeit retournierte Kokoschka am 20. Juni 1919 an Alma Mahler. KOKOSCHKA 1984. S. 315.

37 SPIELMANN 1985. S. 63+Anm. 47. S. 111. »Brief von Walter Gropius an Heinz Spielmann vom 13. Mai 1969.« WEIDINGER 1996. S. 55. Walter Gropius hat einen Fächer in einem Zornausbruch ins Feuer geworfen. Der Bildinhalt kann lediglich aus einer Briefstelle gemutmaßt werden. KOKOSCHKA 1984. S. 123. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom Juli 1913.

auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hin: von Ranken mit Knospen, über verstreute Blüten und die Pracht des Straußes bis zum toten Gestrüpp und die überganglose Aneinanderreihung der einzelnen Bildsegmente.

»Mit Gemälden, Zeichnungen und Lithografien sind die einzelnen Bildfelder auf den Fächern vielfach verbunden.«³⁸ Es bietet sich somit an, den Bildergeschichten der Fächer folgend, den in dieser Schaffensperiode alles überlagernden Einfluss von Alma Mahler auf den Künstler zu veranschaulichen. Gleichzeitig lässt sich bei allen Unterschieden im farbigen Aufbau und hinsichtlich des Pinselduktus zwischen den Bildwerken der Fächer und den Gemälden Kokoschkas ausgeprägter Drang zur Selbstinszenierung in seinen Werken offenlegen.³⁹ Der Maler differenziert sehr wohl zwischen den intimen Darstellungen auf den Fächerinnenseiten und der für die Öffentlichkeit bestimmten Demonstration der Beziehung der Gesellschaftsdame mit dem jungen Talent in seinem malerischen und zeichnerischen Werk. Dies spiegelt sich nicht so sehr in der Anzahl von Kokoschkas Gemälden der Jahre 1912 bis 1914 mit dem Abbild von Alma Mahler wider, sondern findet seinen Niederschlag in seinen Mappenwerken und Buchillustrationen, in welchem das Antlitz von Alma omnipräsent ist.

Was sich bereits bei seinem Traumbuch *Die träumenden Knaben* abzuzeichnen begann, manifestiert sich im Zusammensein mit Alma; Kokoschka benötigt für seine künstlerische Umsetzung des anderen Geschlechtes eine innere Beziehung. So löst die fleischgewordene Liebe zu Alma die mystische Anbetung und pubertäre Liebelei zu Lilith Lang ab. Die Dominanz der Visualisierung von Alma als Synonym für die Weiblichkeit *sui generis* wird dadurch aber nur unzulänglich erklärt. Sehr früh muss Kokoschka die Bedeutung der unterschiedlichen gesellschaftlichen Rollen seiner Geliebten und seiner selbst erkennen: die Salon-Dame und der Bohémien. Alma vermeidet es geschickt, den stürmischen und mitunter impulsiven Oskar in ihren Wiener Gesellschaftskreisen zu präsentieren oder mit ihm bei gesellschaftlichen Anlässen aufzutreten. Er spielt die Rolle des inoffiziellen Liebhabers, der des Abends zu Alma kommt und sie in der Nacht wieder verlässt, der mit ihr Reisen unternimmt und sie mit Hunderten von Liebesbriefen überschüttet.

So erscheint es nur verständlich zu sein, dass der in Sehnsucht nach der erfahrenen Frau sich Verzehrende von Eifersucht auf die in Almas Salon verkehrenden Intellektuellen, Künst-

38 SPIELMANN 1985, S. 23.

39 Es bietet sich an, der sinnfälligen Vorgehensweise von SPIELMANN 1985 und WEIDINGER 1996 zu folgen, um anhand der Bildsprache der Fächer für Alma Mahler Kokoschkas Leben und Werk von 1912 bis zum Frühjahr 1915 aufzuzeigen.

ler, Komponisten und Musiker, von denen einige nur zu gerne der eleganten Witwe den Hof machen, gepeinigt wird. Seine mehr als 400 Briefe, Karten und Telegramme sind beredtes Zeugnis der im Verlauf der leidenschaftlichen Beziehung anschwellenden Wellen von Liebeschwüren, Verlustängsten, Beschwörungen und Eifersuchtsausbrüchen.

Für Kokoschka scheint Mitte August 1912 festzustehen,⁴⁰ dass sich lediglich durch eine Heirat mit Alma die Standesunterschiede nivellieren lassen und er sie nur durch die sichtbare Legitimation ihrer Verbindung aus den Strudeln und Wogen der Wiener Gesellschaft, die sie ihm zu entreißen drohen, zu beschützen vermag. Kokoschka beginnt Alma, die während des Monats August auf dem Semmering weilt, auf eine baldige Hochzeit zu drängen, nachdem diese andeutet von ihm schwanger zu sein.⁴¹

10.2.2. DER ERSTE FÄCHER

Am 31. August 1912 schenkt Kokoschka während eines gemeinsamen Aufenthaltes im schweizerischen Mürren Alma den ersten Fächer (Abb. WS 416), eine Chronologie ihrer viereinhalb Monate währenden Liebe. Wie alle folgenden gliedert sich der Fächer in drei Bildfelder, die von Blumenranken voneinander getrennt sind. Links treiben in unruhigem Wasser ein Mann

40 KOKOSCHKA 1984. S. 61/62. Brief von Kokoschka, Absender Hotel Oberland, Lauterbrunnen, an Romana Kokoschka von Ende August 1912. Er bittet um Übersendung von »Taufschein, Heimatschein und Militärpass« unter dem Vorwand, diese Papiere für eine Ausstellung zu benötigen. Spielmann schließt nach einer Kartennotiz vom 15. September 1912 an seine Mutter, in welcher er den Besuch der »ganzen wichtigen Städte in Westdeutschland« ankündigt (Ebenda. S. 62), dass es sich bei der o. a. Ausstellung um die Sonderbundaussstellung in Köln gehandelt haben müsste. Das vermuten auch WINKLER/ERLING (ERLING 1995. S. 205) und SMOLA 2012. S. 179. Diese Annahme erscheint aber nicht sehr plausibel, da die Ausstellung, auf der Kokoschka mit sechs Gemälden vertreten ist, bereits vom 25. Mai bis zum 30. September 1912 lief und die angeforderten Papiere somit in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit der Ausstellung oder einer möglichen Beschickung mit Werken stehen. Auch hinsichtlich einer Einreise nach Deutschland erklären sich die angeforderten Nachweise nicht, da bereits für den Grenzwechsel von Österreich nach der Schweiz Legitimationspapiere vorzuweisen waren. Daher dürfte Kokoschka die Papiere mit großer Wahrscheinlichkeit für die Bestellung des Aufgebotes für eine geplante Eheschließung mit Alma, die von Kokoschka ein Kind erwartet, angefordert und erhalten haben. In der o. a. Kartennotiz, die in Baden-Baden aufgegeben wurde, bittet Kokoschka um Nachsendung der Post an das Hotel Frankfurter Hof in Frankfurt/Main, so dass ein Besuch der Sonderbundaussstellung Ende September 1912 in Köln durchaus möglich ist, wenngleich kein Hinweis von ihm selbst dazu vorliegt. Auch diese Tatsache ist ungewöhnlich, da erstens Kokoschka unter den ausgestellten österreichischen Künstler eine Vorrangstellung hinsichtlich der Anzahl der gezeigten Werke einnahm und zweitens Kokoschkas Werke im Gegensatz zu den anderen österreichischen Vertretern eingehend und überwiegend positiv von der Kunstkritik aufgenommen werden: »Vielleicht ist seit Grünewalds Tod in Deutschland noch nichts so Wildes und Fantasievolles mit Farbe ausgedrückt worden«. Schmidt, Paul Ferdinand: Die Internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. 23. Jahrg. Leipzig 1912. S. 234-236. Zitiert nach SMOLA 2012. S. 180.

41 KOKOSCHKA 1984. S. 59. Brief an Alma Mahler vom 27. Juli 1912: »Wir finden jetzt das Heilige der Familie. Du wirst Mutter werden.«

und eine Frau in zwei Booten, einander den Rücken zuwendend, umgeben von Fischen und Schlangen, die Blicke in den Himmel gerichtet. Sie tragen die Gesichtszüge Almas und des Künstlers. Im Mittelfeld kniet dieser und wirbt mit der linken Hand an der Brust und in der rechten eine brennende Kerze haltend um die Gunst seiner Angebeteten. Alma neigt sich ihm hoheitsvoll zu. Ihr rechter Arm ruht auf seiner Schulter, in der linken hält auch sie eine brennende Kerze, als Symbol ihrer entflammten Liebe. Im rechten Teil des Fächers sitzt das Paar auf einem sich aufbäumenden Rotfuchs vor einer skizzenhaft angedeuteten Gebirgslandschaft. »In der Zeichenweise dieses Fächers ist ein Ausklingen der *Sturm*-Zeichnungen sowie der Illustrationen für Ehrensteins *Tubutsch* festzustellen.«⁴²

Unter ikonografischen Aspekten erzählt Kokoschka von einem Paar, welches sich gerade kennenlernt. Es »ist durch die nach ihm schnappende Gesellschaft gefährdet und nur durch seine Boote geschützt. Es flieht nach dem durch brennende Kerzen bestärkten Gelöbnis auf einem Pferd in ein fremdes Land, dessen Kuppeln und Berge in der Ferne auftauchen.«⁴³ Wie bereits bei den *träumenden Knaben* symbolisieren die zähnefletschenden roten Fische die Wiener Gesellschaft,⁴⁴ repräsentiert durch den Freundes- und Bekanntenkreis von Alma, die aus den Wellen hervorschießen und die die in zwei Booten voneinander Wegtreibenden an einem Zusammensein zu hindern versuchen. Kokoschkas Gesicht ist von Trauer durch die Trennung gezeichnet, da Alma schon kurz nach dem Aufkeimen ihrer Liebe Anfang Mai 1912 nach Paris reist, was im Hintergrund auf Kokoschkas Seite durch eine Berglandschaft mit Verweis auf den Semmering und gegenüberliegend durch die Stadtsilhouette, die Paris darstellen dürfte und der entgegen Almas Nachen driftet, visualisiert wird. Im Mittelteil entzündet der in einen roten Mantel gehüllte Künstler mit der Flamme seiner in der rechten Hand gehaltenen Kerze den auflodernden Docht der ihm von Alma gereichten Kerze. Der Künstler legt die Linke auf sein Herz zum Treueschwur, während Almas Rechte huldvoll auf seiner Schulter ruht. Beleuchtet wird die Szenerie durch das fahle Licht des durchs Fenster scheinenden zunehmenden Mondes – in Anlehnung an die Sonne-Mond-Metaphorik der *Sturm*-Darstellungen zu *Mörder Hoffnung der Frauen* die erstarkende Kraft des weiblichen Triebes evozierend.⁴⁵ Der rechte Fächerabschnitt zeigt das Paar auf einem auffahrenden Pferd. Das Gelöbnis ist vollzogen und

42 WEIDINGER 2008, S. 300.

43 SPIELMANN 1985, S. 32.

44 Siehe hierzu Kap. 5.3.3, S. 80/81. In *Die träumenden Knaben* symbolisieren die roten Fische die Gefahr des Verlustes der Jungfräulichkeit; hier verkörpern sie die Gefahr der Verführung durch die Wiener Männerwelt.

45 siehe hierzu Kap. 6.9.2, S. 126/127.

die Eheleute entfliehen, um Tratsch und Klatsch und den Missverständnissen der Wiener Gesellschaft zu entkommen, die Stadt hinter sich lassend einer gemeinsamen sonnenbestrahlten Zukunft entgegen. Tatsächlich will Kokoschka seine Alma der Wiener Gesellschaft und ihren Konventionen entreißen und plant, sie in Interlaken zu heiraten.⁴⁶

Mit diesem Fächer verweist Kokoschka zugleich auf ihre gemeinsame Reise in die Schweiz, während derer die Landschaftsbilder *Alpenlandschaft bei Mürren* (Abb. 1912/10) und Blick auf die Jungfrau von Mürren⁴⁷ entstehen. Stilistisch orientieren sich beide Darstellungen aufgrund ihrer stark facettierten Struktur an dem im Frühsommer 1912 gemalten *Doppelakt. Zwei Frauen* (Abb. 1912/4), wobei der Farbauftrag aus Öl und Pastell bereits etwas kräftiger wirkt.

Noch vor ihrer Abreise in die Schweiz muss Alma Mahler, die sich auf der Rückreise von Scheveningen über München befindet, dem 26-Jährigen mitgeteilt haben, dass sie ein Kind von ihm erwartet. Kokoschka schreibt ihr am 27. Juli 1912 übergücklich: »[...] Sollst Du ein liebes Kind haben von mir, so ist die große gute Natur barmherzig und löscht alles Schreckliche aus und reißt uns nie mehr auseinander, da wir aufeinander ruhen und gestützt sind [...] Wir finden jetzt das Heilige der Familie, Du wirst Mutter werden.«⁴⁸ Noch am selben Tag bricht Kokoschka auf und reist Alma nach München entgegen, um von dort gemeinsam nach Mürren weiterzufahren, wo das Paar im Grand Hotel logiert. Seiner Mutter teilt er zu deren Beruhigung Mitte August mit, dass er »sehr einfach und billig in einem Holzhaus wie in der Schweiz [üblich]«⁴⁹ lebe und er noch bis Monatsende einen Kontrakt mit einem Kunsthändler erwarte, der es ihm ermögliche, ihr monatlich 400 Kr. und die Miete anzuweisen. Kokoschka ist sich anscheinend durchaus bewusst, dass die bisherige Auftragsmalerei sich mit seiner Auffassung von künstlerischer Freiheit nur schwerlich vereinbart und er loskommen muss von den »[...] so viel Energie fressenden Geschäftsverbindungen mit Caféhausfreunden und Privatleu-

46 KOKOSCHKA 1984. S. 61+62. Brief von Kokoschka an seine Mutter von Ende August 1912. Kokoschka äußert sein Unverständnis darüber, dass seine Mutter das Mietverhältnis für sein Atelier im Gartenhaus bei der Wohnung seiner Eltern in der Breitenfeldergasse 18 kündigen will. Es ist zu vermuten, dass Romana Kokoschka mit dieser Maßnahme den Künstler dazu veranlassen will, nach Wien zurückzukehren.

47 Dieses Bild, welches stilistisch und zeitlich in einem unmittelbaren Zusammenhang mit *Alpenlandschaft bei Mürren* (Abb. 1912/10) steht wird im Werkverzeichnis der Fondation Oskar Kokoschka von 2017 nicht mehr geführt. In WINKLER 1995. S. 50 wird bereits darauf verwiesen, dass die Maltechnik, Öl und Pastell gemischt, ungewöhnlich sei und Kokoschka das Bild als nicht eigenhändig ablehnt. Katharina Erling hebt die Authentizität des Werkes hervor und verweist darauf, dass es in Westheims Monografie von 1918 erwähnt und im Katalog der Ausstellung des Leipziger Kunstvereins von 1922 mit Abbildungsgenehmigung »Paul Cassirer, Berlin«, abgebildet ist.

48 KOKOSCHKA 1984. S. 59. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 27. Juli 1912.

49 Ebenda. S. 60. Brief von Kokoschka an Romana Kokoschka von Mitte August 1912 (Grand Hotel und Kurhaus, Mürren).

ten in Wien, denen man immer wieder verpflichtet ist [...] Ich muss jetzt unbedingt einige Zeit ohne Sorgen arbeiten können, damit ich meine Möglichkeiten ausnütze und nicht stehen bleibe durch Geschäftsmalerei [...] Ich muss jetzt im Ausland voll zur Geltung kommen.«⁵⁰ Bereits zwei Wochen später verkündet er seiner Mutter stolz, dass der Galerie-Vertrag, welcher ihm ein regelmäßiges Einkommen sichere, »perfekt« sei,⁵¹ und sie dürfe bereits am 1. September ihre monatliche Zuwendung erwarten. Bei dem von Kokoschka angesprochenen Kunsthändler-Vertrag dürfte es sich um eine Vereinbarung mit dem Kunstsalon Paul Cassirer in Berlin handeln.⁵² Diese Vermutung liegt insofern nahe, als dass in der zweiten Hälfte Februar des darauffolgenden Jahres der für Cassirer arbeitende Kunstkritiker Carl Einstein Kokoschka in Wien aufsucht und sich von ihm die zugänglichen Werke des Künstlers zeigen lässt.

Über die Frage, inwieweit es sich bei diesem Kontrakt um einen Exklusivvertrag handelt, was bei monatlichen Pauschalen im Kunsthandel geschäftsblich ist, kann ebenfalls lediglich spekuliert werden. Nach Aussagen des Sohnes von Walter Feilchenfeldt, der mit Grete Ring die Geschäftsleitung des Kunstsalons und Verlages Paul Cassirer nach Cassirers Selbstmord 1926 übernahm, sind alle Geschäftsunterlagen und Verträge kriegsbedingt zerstört worden.⁵³ Hinsichtlich der Exklusivität einer solchen Vertragsbindung bemerkt Herr Feilchenfeldt, dessen Bruder Konrad und er 1952 von Kokoschka als Kinder porträtiert wurden (Abb. 1952/2), dass er den Maler als einen stets politisch korrekten Mann kennengelernt habe, seine Eltern aber hinsichtlich seiner Vertragstreue immer die Ansicht vertraten, dass Kokoschka nur sich selbst treu war. »Denn Kokoschka war von einer sprichwörtlichen Unzuverlässigkeit; beispielsweise verkaufte er Bilder, die längst Feilchen gehörten, ungeniert an Dritte, so dass es häufiger zu Meinungsverschiedenheiten kam.«⁵⁴ Dies tat aber der freundschaftlichen Zuneigung von Kokoschka und seinem »lieben Busenfeilchen«⁵⁵ keinen Abbruch.

Nach Durchsicht der Korrespondenz von Kokoschka an seine Eltern, in der neben der ge-

50 KOKOSCHKA 1984. S. 61.

51 Ebenda. S. 61. Brief von Kokoschka an Romana Kokoschka von Ende August 1912 (Hotel Oberland, Lauterbrunnen).

52 Ebenda. S. 337. Spielmann teilt diese Auffassung. SCHWEIGER 1983. S. 159 geht bis 1916 von einer eher lockeren Verbindung zwischen Kokoschka und Cassirer aus. SCHRÖDER 1991. S. 215 geht aufgrund der pekuniär schwierigen Situation Kokoschkas von einem Vertrag mit »wahrscheinlich Gurlitt« aus, was aber sich bei Durchsicht der Gemäldeverkäufe bis 1916 nicht bestätigt.

53 Walter Feilchenfeldt jun. in einem Gespräch mit dem Autor am 1. Februar 2018 in Zürich.

54 FEILCHENFELDT/BRESLAUER 2010. S. 144.

55 KOKOSCHKA 1985. S. 91. Brief von Kokoschka an Walter Feilchenfeldt vom 28. September 1923 aus Vevey. »Mein lieber Busenfeilchen, stark duftend, ich danke Ihnen allerzärtlichst [...] sind Sie mir immer mehr ein treuer Freund geworden, je weiter ich weg war. Ich vergesse das nie.«

sundheitlichen Disposition Art und Umfang der Geldzuwendungen eine wichtige Rolle spielen, ist eine Exklusivklausel in dem Kontrakt von 1912 wenig realistisch. Der Künstler hätte dies in seiner Euphorie bestimmt den Eltern mitgeteilt – so wie er die in seinem Vertragspoker mit Fritz Gurlitt, Herwarth Walden und Paul Cassirer verhandelten und abgeschlossenen Verträge detailliert seinen Eltern in drei im Abstand von wenigen Wochen aufeinanderfolgenden Briefen begeistert schreibt: »Sie haben sich um mich gestritten wie um eine Primadonna.«⁵⁶ Um wieviel verständlicher wäre es, wenn er als noch junger Maler bei seinem ersten Vertrag mit einem so renommierten Kunstsalon wie dem von Paul Cassirer in der aufstrebenden Kunststadt Berlin eine Exklusivitätsklausel seinen Eltern gegenüber besonders herausgestellt hätte. Deshalb wird auch im Fortgang dieser Untersuchung zwar eine vertragliche Bindung zu Cassirer bis 1916 und damit eine finanzielle Absicherung angenommen, aber von einer Exklusivität abgesehen – was Kokoschkas Bildverkäufe über andere Galeristen und Illustrationsaufträge von anderen Verlagen rechtfertigen würde.

Unter dem Vorwand, ihre Halbschwester in der Nervenklinik in Baden-Baden besuchen zu müssen, reist Alma mit Kokoschka zum 15. September 1912 ab. Während Alma in Baden-Baden bleibt, fährt der Künstler weiter nach Frankfurt/Main, wo er sich mit Franz Marc trifft. Ob er wirklich weiter nach Köln zur Sonderbundausstellung reist, ist nicht zu verifizieren.⁵⁷ Kokoschka ist dort seit Mai 1912 mit den Gemälden *Verkündigung*, *Stilleben mit Hammel und Hyazinthe*, *Dents du Midi*, *Sposalizio*, *Porträt des Schauspielers Karl Etlinger* und einem nicht identifizierbaren Werk *Weibliches Bildnis*⁵⁸ vertreten. »Diese Ausstellung verhilft OK, dem ›ersten Wiener, dem man Genie nachsagen kann‹ (Paul Ferdinand Schmidt), zum

56 KOKOSCHKA 1984. S. 247, 249+255/256. Briefe von Kokoschka an Gustav und Romana Kokoschka aus Berlin vom 9. September 1916 und vom 19. September 1919 sowie an Gustav Kokoschka vom 23. Oktober 1919.

57 Siehe hierzu Anmerk. 8..

58 Die Auswahl für die unter dem Begriff »Weibliches Bildnis« in Frage kommenden Werke Kokoschkas ist sehr überschaubar. In Kokoschkas Schaffensperiode stehen lediglich nachfolgende Gemälde mit Frauenbildnissen zur Diskussion: *Bildnis Emma Veronika Sanders* (1910/10), *Else Kupfer* (1911/1), *Frau Karpeles* (1911/7) und *Dame in Rot* (1911/4). Das Bildnis *Tilla Durieux* (Abb. 1910/16) kann ausgeschlossen werden, da es unfertig ist und sich in Frau Durieuxs persönlichen Besitz befindet. Auszuschließen ist auch das Bildnis *Frau Karpeles*, da diese das Werk zwar kaufte, aber nie ausstellte. Hierzu HODIN 1968. S. 92. Die *Dame in Rot* dürfte nach aktueller Einschätzung erst im Sommer 1912 gemalt worden sein und befand sich im Erstbesitz in der Sammlung Otto Krebs, Weimar. So kommen lediglich die Porträts von Veronica Sanders und Else Kupfer in Betracht. Ersteres war im Besitz von Adolf Loos, der Bilder für Ausstellungen stets freigab, aber dessen Verhältnis zu dem Künstler aufgrund seiner Liaison mit Alma 1912 etwas getrübt war. Das Zweite war bereits in der Ausstellung in Karlsbad 1911 gezeigt worden und dürfte sich 1912 noch im Besitz von Kokoschka befunden haben, der das Bildnis der prominenten Schauspielerin, die 1912 in Inszenierungen von Max Reinhardt am Deutschen Theater und den Kammerspielen in Berlin auftrat, sicherlich gerne eingereicht haben dürfte.

internationalen Durchbruch – und zu stolzen 1800 Goldmark für den Ankauf seiner Ansicht von ›*Les Dents du Midi*‹ (1910) durch den Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln.«⁵⁹

Der Erfolg auf der Sonderbundaussstellung in Köln, und Alma in guter Hoffnung zu wissen, erfüllt Kokoschka mit ungeheurem Glückgefühl. Da eröffnet ihm Alma, dass sie das gemeinsame Kind nicht haben wolle und sich einer eugenischen Indikation unterziehen werde.⁶⁰ Für den jungen Heißsporn wird dies zum traumatischen Ereignis, was er in dem als Fortsetzung von *Die träumenden Knaben* aufbereiteten Geschlechterkampf-Drama *Der Weiße Tiertöter*, personifiziert durch seine Person und Alma, zu verarbeiten sucht.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr Ende September 1912 in Wien beginnt er, von der ersten Kreidezeichnung ausgehend, mit dem Porträt *Alma Mahler* (Abb. 1912/11), das er am 06. Dezember 1912 fertigstellen wird. Das farblich leuchtend helle Ölbild zeigt seine Geliebte in klassischer Komposition als Brustbild vor einer undeutlich sich im Hintergrund abhebenden Gebirgslandschaft. »Die Bildoberfläche wird stumpfer, die Farbigkeit ist von einer raffinierten Delikatesse, kühl-verhalten und dann wieder festlich gesteigert.«⁶¹ Das Verhältnis von Figur und Raum wecken Erinnerungen an Leonardo da Vincis Gemälde *Mona Lisa*⁶² bzw. *La Gioconda*, das zu dieser Zeit aus dem Louvre gestohlen wurde.

Wieder deutet sich eine Veränderung in seinem Stil an. Alma wirkt rätselhaft und der Wirklichkeit entrückt. Die kräftige Konturierung und farbliche Akzentuierung, wie noch beim Bildnis der *Sonia Dundyersky II* (Abb. 1912/9), sind zarter und fließender geworden. »Kokoschka fühlte sich von Almas geradezu ikonischer Distanziertheit angezogen, und es ist kein Zufall, dass sie und ihre Nachfolgerin, die Sopranistin Anna Kallin [Abb. 45], beide in der Welt der Musik zu Hause waren, in einem Bereich der weitgehend wortlosen Kommunikation.«⁶³

Zu dem Bild des sechs Jahre alten Mädchens *Sonia Dundyersky*, auch unter dem Titel *Mädchen mit Pekineser-Hündchen* bekannt, ist Kokoschka Mitte Juli 1912 durch Peter Altenberg gedrängt worden, der Sonia sehr zugeneigt ist. Der dunkle, lavierende Hintergrund und

59 Mück 2003. S. 143.

60 Alma Mahler begründet die Abtreibung damit, dass eine erbliche Geistesstörung, wie sie bei ihrer Schwester diagnostiziert worden sei, den Gesundheitszustand des Ungeborenen belasten könne.

61 WINGLER 1951. S. 40. Für Paul Westheim schwingt eine ungeheure Behutsamkeit und Zärtlichkeit mit, wenn Kokoschka die Frau in »eine Tonlage von irisierenden Nuancierungen, die von dem Inneren der Muschel erborgt scheinen« bettet. WESTHEIM 1925. S. 42.

62 Natter 2002. S. 162.

63 KALLIR 2015. S. 66.

der unruhige helle Untergrund, auf dem das Mädchen umgeben von ihrem Hündchen und einem Ball zu thronen scheint, soll die besondere Lebhaftigkeit des Kindes hervorheben.⁶⁴ Von Sonia soll auch eine Skizze (1912/8) vom Künstler erstellt worden sein, von der aber lediglich eine Fotografie erhalten geblieben und deren Verbleib heute unbekannt ist. Die nachweisbare Provenienz verliert sich von Adolf Loos und Otto Kallir-Nierenstein (1925) über den Kunstsalon Paul Cassirer (um 1931) bei Ernest Rathenau in Berlin.

Zurück in Wien beginnt er am 01. Oktober für zwei Semester seine Arbeit als Lehrer für freies Aktzeichnen als Assistent von Prof. Anton Ritter von Kenner (1871-1951) an der Wiener Kunstgewerbeschule. Aus Arbeiten seiner Schüler und an Hand der Studie *Savoyardenknabe* oder *Auf dem Rücken liegender Knabenakt mit angezogenen Beinen* (Abb. WS 436) erkennt man die Vervollkommnung seines spezifischen Zeichenstils – die Körperkonturen werden deutlicher und die Linienführung verkürzt. Außerdem ist Kokoschka, wie bereits 1907/08, das Erfassen von rhythmischen Posen wichtig.⁶⁵ Auffallend ist die starke Akzentuierung der kantigen Gliedmaßen und die kräftig schwarze Konturierung des hageren Körpers des liegenden Jungen, der mit der linken Hand das angewinkelte Bein stabilisierend umfasst. Augen und Mund sind geschlossen, das Kinn ruht auf der Brust. Das dezente graue Aquarellieren des Inkarnats hebt sich kontrastierend von dem verbräuntem Packpapier ab. Typisch für Kokoschka ist das Aufleben des in der Bildmitte angeordneten Aktes, wie dies bereits bei seinen Studien 1908 erfolgt. Die Reihe der Aktstudien von weiblichen Modellen und Knaben sind in engem Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit zu sehen.

Im Dezember des Jahres beginnt Kokoschka mit dem *Doppelbildnis. Oskar Kokoschka und Alma Mahler* (Abb. 1912/12), in welches sein weiter entwickelter Zeichenstil unmittelbar einfließt. Dieses auch als Verlobungsbild⁶⁶ bezeichnete halbfigürliche Doppelporträt scheint mit den einander zart nähernden Händen eine Zusammengehörigkeit der beiden zu suggerieren, die gleichzeitig durch den ernsten, nachdenklichen Gesichtsausdruck des Künstlers und die

64 NATTER 2003. S. 160; KOKOSCHKA 1984. S. 54. Aus einem Brief von Kokoschka, der mit Altenberg und Loos auf dem Semmering weilte, an Alma Mahler vom 20. Juli 1912: »[...] ich war herausgerissen aus meiner Ruhe und Isolation und musste außerdem um das Geld, das mir fehlte, einen ungarischen Fratzen malen, dessen Umgebung mir zuwider war.« Zudem schien die erste Skizze (Abb. 1912/8) den Ansprüchen nicht zu genügen. Sie gilt heute als verschollen.

65 Vgl. hierzu die Bewegungsstudien WS 451-465 (im Rahmen dieser Untersuchung nicht abgebildet) bei WEIDINGER 2008. S. 318-325.

66 KOKOSCHKA 1984. S. 82. Kokoschkas Brief an Alma Mahler von Ende Februar 1913: »Ist es nicht verwunderlich, dass es mich so lange zu keiner Arbeit kommen ließ und dass es wieder eine ›Verlobung‹ ist, aber diesmal mit uns darauf.« Bei dem Hinweis auf die Verlobung bezieht er sich auf *Sposalizio* (Abb. 1912/3) aus dem Vorjahr.

sich verfehlenden Blicke des Paares ad absurdum geführt wird. Erst bei näherer Betrachtung des Bildes wird deutlich, dass Kokoschka seiner Angebeteten mit der linken Hand einen Ring über ihren Finger streift. Auch die Farbwahl mit Almas rotem Kleid ist nicht zufällig, da für den jungen Künstler rote Farbnuancen der Ausdruck von in Leidenschaft und Zuneigung entflammter Liebe sind, die sein gesamtes Werk durchziehen werden.

In einem Brief an Alma vom April 1913 bezeichnet er es als wie von einem alten Deutschen gemalt, »aber farbiger«,⁶⁷ und bezieht sich auf Rubens *Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geissblattlaube* (Abb. 46), welches er in München gesehen haben dürfte.⁶⁸ Kokoschka wirkt gealtert, dies insbesondere im Vergleich zu dem im gleichen Zeitraum geschaffenen *Selbstbildnis (Hand auf der Brust)* (Abb. 1913/1), wo er in Almas feuerrotem Pyjama mit dem Opfer-Erlöser-Gestus aus der christlichen Ikonografie den Betrachter direkt mit fragenden, weit geöffneten, großen, dunklen Augen anblickt. In beiden Bildern kommt Kokoschkas Unsicherheit deutlich zum Ausdruck.⁶⁹ Auch in diesem Selbstbildnis hebt sich das Rot des Bademantels von der olivfarbenen opaken Fläche des Hintergrundes ab und der Zeigegestus weist auf die Farbe und damit seine Leidenschaft für die Besitzerin des Mantels hin. Der schmale, eng geschlossene Mund und die großen, runden Augen – analog zu dem 1917 gemalten Selbstbildnis (1917/1) – deuten sein gewachsenes Selbstbewusstsein an. »It is a representative example of my work of that period, the student may learn from it to see with his own eyes how the self becomes a constant in a self-portrait, that does not vary even after years when age, life, ambitions changed the person of the creator. All my self-portraits had been painted in the sense of stock-taking, in the view of estimating individuality.«⁷⁰

67 KOKOSCHKA 1984. S. 96. Brief von Kokoschka an Alma Mahler im April 1913.

68 SPIELMANN 1995. S. 89.

69 HERLAND 1971. S. 187. Leo Herland kommt bei seiner physiognomischen Analyse des Bildes womöglich zu einem falschen Schluss, da er die linke mit der rechten Hand verwechselt und damit die Verlagerung bewusster Energie, die von »der gewöhnlich dem Rationalen vorbehaltenen rechten Seite« ausgeht, auf die falsche Körperhälfte projiziert. Die linke Hand ist entgegen Herlands Beschreibung auf dem Bild überhaupt nicht sichtbar. Es sei denn, Herland geht bei der Darstellung davon aus, dass es sich hierbei um eine Wiedergabe des Künstlers im Spiegel handelt, der Körper des Künstlers somit spiegelverkehrt wiedergegeben wird und damit bewusst im Gegensatz zu dem Selbstbildnis des *Sturm*-Plakates (Abb. WS 311) von 1910 steht.

70 NATTER 2002. S. 164. Zitiert nach einem Brief von Kokoschka an Dorothy Miller vom 04. Oktober 1953, The Museum of Modern Art, New York, Department of Registration: *Oskar Kokoschka*.

10.2.3. DER ZWEITE FÄCHER – WERDE MEIN WEIB!

Zu Weihnachten 1912 schenkt Kokoschka seiner Angebeteten das Porträt (Abb. 1912/11) und einen zweiten Fächer (Abb. WS 417), der die Hoffnung auf ein gemeinsames Kind durch züngelnde Flammen symbolisiert.⁷¹ Das nackte, sich eng umschlingende Paar im Mittelteil träumt von einem Knaben. Die züngelnden Flammen weisen auf die Leidenschaft hin, während Kokoschkas rechter Arm alle Bedrohungen des Liebesglückes zu vertreiben scheint. Wie bei *Mörder Hoffnung der Frauen* werden die Figuren von den Symbolen von Sonne und Mond begleitet. »In der Art eines orbis pictus vergegenwärtigt(e) er die Zukunft des ersehnten Knaben«,⁷² der in Almas Haus auf dem Semmering (angedeutet durch das Viadukt der Ghega-Bahn im Hintergrund) aufwachsen soll. Der Knabe mit den Gesichtszügen von Oskar erinnert an die Darstellungen in *Die träumenden Knaben*. Das erste Bildfeld lässt zwei Deutungen zu: Zum einen evoziert der in den Armen der Frau liegende Mann eine Beweinungsszene, die Kokoschka aus Van Goghs *Pietà nach Delacroix* (Abb. 47) übernommen haben könnte. Zum anderen könnte er das Motiv des im Schoße der Venus liegenden toten Adonis aus den Erzählungen Ovids aufgegriffen haben, worauf die entblößte Brust Almas verweisen mag. Näherliegend erscheint aber, dass Kokoschka die Kohle-Kreide-Zeichnung des eng umschlungenen Liebespaares (Abb. WS 467) aufnimmt und mit einem im Flammenmeer tanzenden Paar als Ausdruck ihrer entzündeten Liebe verbindet. Der Doppelakt im Mittelteil ist Ausdruck einer gemeinsamen Zukunft auf dem Semmering mit Viadukt⁷³ und auf gemeinsamen Reisen (Segelschiff). Die Flammen vertreiben die Wölfe und Schlangen, wiederum die von Kokoschka verhasste Wiener Gesellschaft symbolisierend, die seine Alma zu vergiften und zu verschlingen droht.

Der Doppelakt des zweiten Fächers ist als Vorstudie des bis Ende März 1913 entstandenen Gemäldes *Doppelakt Liebespaar* (Abb. 1913/2) zu verstehen, in welchem das Paar in gleicher Pose seitengespiegelt wiedergegeben wird. Die Pastelltöne sind einem pastosen Farbauftrag

71 KOKOSCHKA 1984. S. 67/68. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 23. Dezember 1912. »Geld habe ich keines genommen, weil ich es nicht ertrage, dass Du mir etwas borgen musst, wenn ich arbeitsfähig bin. Ich bin heute seit aller Frühe herumgelaufen, um die zwei Sachen (Fächer und Bild) sicherzustellen und bin jetzt damit fertig.« Im Brief an Alma Mahler vom 06. Dezember hat Kokoschka bereits signalisiert: »Dein Porträt ist heute fertig (ach) und ist meine schönste Arbeit.« KOKOSCHKA 1984. S. 66.

72 WEIDINGER 1996. S. 27+28.

73 WEIDINGER 1996, S. 27. Die brennenden Häuser hinter dem Viadukt sollen die Brandschäden zeigen, die sich damals durch den Funkenflug der Ghega-Bahn häufig ereigneten.

gewichen, der in Blau-Grün-Tönen mit weißen und rosa Blumensprengeln versehene Hintergrund ruft einen paradisischen Zustand hervor. Hingebungsvoll schmiegt die Frau ihre Schläfe an die Wange des Mannes – Zärtlichkeit und Unsicherheit spricht aus ihren Gesichtern.

Mit dem Beginn der Beziehung zu Alma Mahler ändert sich Kokoschkas Darstellungshorizont⁷⁴ und die dramatisch gestalteten Grafik-Zyklen der Jahre 1912 bis 1915 haben nahezu ausschließlich biografischen Bezug. Die Oszillationen von gegenseitigem Begehren und Ablehnung, Versöhnung und Trennung, Liebe und Tod stellen den motivischen Mittelpunkt von *Der gefesselte Kolumbus* dar,⁷⁵ bei welchem Kokoschka von Aischylos' *Gefesseltem Prometheus* ausgegangen sein dürfte. In der Hochstimmung des Frühjahres 1913 beginnt Kokoschka seine Arbeit an den Illustrationen zum *gefesselten Kolumbus*, einer erneuten Überarbeitung des kurzen Prosastückes *Der weiße Tiertöter*, mit der er die Erzählung *Die träumenden Knaben* von 1908, als Paraphrase seiner selbst, fortschreibt. Mit diesen Zeichnungen dürfte der Künstler unmittelbar nach der Rückkehr der gemeinsamen Italienreise begonnen und Ende des Jahres abgeschlossen haben.

Die zwölf Lithografien für *Der gefesselte Kolumbus*, der erst als reduzierte Mappenausgabe mit vier Blättern 1916 und vollständig 1921 erscheinen wird, spiegeln, eingeführt von einer Porträtzeichnung Almas, *Das Gesicht des Weibes* (Abb. WS 527), die irrationalen Momente der seelischen Auseinandersetzung in der Beziehung der ungleichen Charaktere Kokoschka und Alma Mahler wider. Der Geschlechterkampf endet nach *Das Weib triumphiert über den Toten* (Abb. WS 546) mit einem weiteren Porträt von Alma, nachdenklich den Kopf aufgestützt, von einer Glühbirne erleuchtet, *Das reine Gesicht* (Abb. WS 548).

Nach dem Besuch von Carl Einstein vom Kunstsalon Cassirer stellt Kokoschka seiner Braut ein lukratives Angebot des Galeristen in einem Brief von Anfang März 1913 vor,⁷⁶ das neben einer Ausstellung in der Berliner Sezession Veröffentlichungen in *Kunst und Künstler* einen garantierten Preis von 500 Mark pro Blatt für ein großformatiges koloriertes Mappenwerk, ein monatliches Fixum von 1500 Kr., sowie den Verkauf des Verlobungsbildes *Doppelbildnis Oskar Kokoschka und Alma Mahler* (Abb. 1912/12) für 4500 Kr. enthält. Ob dieses Angebot eine Verifizierung des vorjährigen Vertrages darstellt und ob es zu einem Abschluss

74 WEIDINGER 2008. S. V 15; irrtümlich auf April 1913 datiert.

75 SPIELMANN 1985. S. 44. Eine Veröffentlichung des *gefesselten Kolumbus* erfolgt erst 1916 im Verlag Fritz Gurlitt in Berlin. Der Name »Kolumbus« dürfte nach WEIDINGER 2008. S. 356, auf den Film *The Coming of Columbus* zurückgehen, den Oskar und Alma gemeinsam in Mürren gesehen haben.

76 KOKOSCHKA 1984. S. 86/87. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom Anfang März 1913.

kommt, ist nicht nachzuweisen. Kokoschka benötigt zusätzliche Einnahmen, da er bereits mit Jahresanfang beginnt, sich unabhängiger von seiner Familie zu machen, indem er ein Atelier mit Schlafmöglichkeit von Ernst Reinholds Bruder am Wiener Stubenring übernimmt und dessen Wände schwarz streichen lässt.

10.2.4. DER DRITTE FÄCHER – TRISTAN UND ISOLDE

In der zweiten Märzhälfte 1913 reisen Kokoschka und Alma für drei Wochen nach Italien. Ihr Weg führt sie durch die Dolomiten nach Venedig und über Padua und Rom nach Neapel, wo sie im Teatro San Carlo die Oper *Isabeau* besuchen. Angeregt von den Eindrücken auf der Reise und seiner Beschäftigung mit den Werken Tintoretts und Tizians sowie den Fresken Giotto's scheint Kokoschka zu erkennen, dass in seinen Gemälden das Formale, die Manier, zum Selbstzweck zu werden droht.

In Neapel erlebt das Paar vom Balkon seines Zimmers im »nur über einen Lift und eine Privatstraße erreichbare[n] Luxushotel ›Bertolini Palace«, am Corso Vittorio Emanuele«⁷⁷ oberhalb des Stadtteils Santa Lucia einen Sturm, der über die Bucht von Neapel zieht. Kokoschka hält die Eindrücke der aufgewühlten See mit dem Vesuv im Hintergrund in seinem Bild *Neapel bei Sturm* (Abb. 1913/3) fest. Dieses leider nicht mehr erhaltene Landschaftsbild ist der Beginn einer umfangreichen Serie von Städteansichten mit einem Blick des Malers aus erhöhter Position.⁷⁸ Es ist entgegen Kokoschkas eigener Erläuterung sein erstes Städtebild mit einer bipolaren Komposition, die es erlaubt, »einen größeren Wirklichkeitsausschnitt auf der Bildfläche unterzubringen, als er dem natürlichen Gesichtswinkel entspricht.«⁷⁹ Mit der

77 WEIDINGER 1996. S. 31/32. Entgegen den Angaben von Alma Mahler (MAHLER 1960. S. 61), Winkler/Erling (WINKLER 1965, S. 54) oder Spielmann (SPIELMANN 2003, S. 146), dass Kokoschka und Alma in einer Pension an einer höher gelegenen Straße Neapels abgestiegen seien, benennen Weidinger und Strobl (WEIDINGER 2008, S. 346) das exklusive Hotel namentlich. Hodin (HODIN 1968), wie auch zuvor Hoffmann (HOFFMANN 1951, S. 116-118) verschweigen den Namen von Alma – einmal aus Verehrung und das andere Mal aufgrund massiver Intervention des Künstlers – und erwähnen auch nicht die Lokalitäten der Italien-Reise in ihren Monografien. Da selbst Kokoschka in seiner Biografie *Mein Leben* (KOKOSCHKA 1971) diesen Tatbestand, entgegen der sonst zu Detailverliebtheit bei Angaben von Cafés, Straßen usw. neigenden Darstellungsweise, bewusst zu übergehen scheint, muss angenommen werden, dass er damit seine Inszenierung als armer und meist notleidender Künstler nicht ad absurdum führen möchte.

78 Von diesem Werk existiert lediglich eine Fotografie, da es während einer Ausstellung 1931 beim Brand des Glaspalastes in München zerstört wurde. *Der Sturm über dem Golf von Neapel* ist der Beginn von Kokoschkas monumentalem »Zyklus von Städtebildern, der in der Kunst des 20. Jahrhunderts einzigartig dasteht« (LACHNIT 1991. S. 30).

79 LACHNIT 1991. S. 30. Zitiert nach *Oskar Kokoschka. Städteporträts*. AusstKat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien 1986. Wien 1986. S. 24.

Zwei-Fokus-Perspektive, die eine ausgeprägte Aufsicht mit einem weiten Horizont verbindet und somit gleichzeitig eine gesteigerte Breiten- wie Tiefendimension erzeugt, hebt sich der Künstler von der klassischen Linearperspektive ab. Er fühlte sich – wie er später in *Das Auge des Darius* vermerkt – durch Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* (Abb. 48, 1529) motiviert, da sich damit eine »andere Seite der Wirklichkeit bloßlegt, keine transzendente, nur eine, die der Mensch, der nicht auch einsehen gelernt hat, nie sieht.«⁸⁰ Es weist bereits den Vogelschau-Charakter auf, dem Kokoschka, unterstützt durch seine eigene Aussage, erst Jahre später bei der Ansicht des Hafens von Stockholm (Abb. 1917/5) von seinem Hotelfenster aus von Spielmann zugeschrieben wird: »Wenn er je aus dem Krieg herauskomme, dann werde er, so schwor er sich, ›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.«⁸¹

Dieser Blick über den Golf von Neapel mit einem davor in inniger Umarmung ruhenden nackten Paar nimmt das Mittelfeld des dritten Fächers (Abb. WS 525) für Alma Mahler ein, dessen Thema die gemeinsame Italienreise ist, und den Kokoschka unmittelbar nach der Rückkehr der Liebenden Ende April 1913 illustriert haben dürfte. Im linken Bildfeld fahren die Liebenden in offener Kutsche im beginnenden Frühling durch eine Berglandschaft bei einsetzender Schneeschmelze.⁸² Das rechte Bild zeigt das sich zugewandte Paar im Publikum vor der Bühne des Teatro San Carlo während des ersten Teils der Opernaufführung »mit Isabeau im Hintergrund und dem sie beschützenden Ritter Ethel«⁸³ am Bühnenrand.

80 KOKOSCHKA 1975. S. 88/89.

81 NATTER 1996. S. 36. Zitiert nach Spielmann, Heinz: Kokoschkas Bilder der europäischen Städte. In: *Oskar Kokoschka – Städteporträts*. AusstKat. Hochschule für angewandte Kunst Wien 1986. Wien 1986. S. 8. Spielmann irrt, wenn er behauptet: »Als Kokoschka in den Schützengräben und Unterständen lag, hatte er, so versicherte er mehrmals, den Entschluss gefasst, nach dem Krieg Europa nur noch von den höchsten erreichbaren Standorten aus zu malen, den Gegenpolen der Rattenlöcher unter der Erde. [...] Mit der Ansicht Stockholms über den belebten Hafen hinweg löste er erstmals das sich selbst gegebene Versprechen ein.« SPIELMANN 2003. S. 174. Dies dürfte daran gelegen haben, dass Spielmann sich ohne Angabe auf Gregor Paulsson bezieht, aber die redaktionelle Anmerkung des Herausgebers übersieht: Wichtig »für Kokoschkas Entwicklung war, dass er während seines Aufenthaltes in Stockholm eine seiner Stadtansichten malte; seine erste? (Kokoschkas erstes Städte-Bild, 1913 in Neapel gemalt, wurde 1931 beim Brand des Münchner Gaspalastes zerstört. ›Stockholms Hafen‹ aus dem Jahre 1917 ist also das erste der noch existierenden Städte-Bilder des Künstlers. Der Herausgeber)« Paulsson, Gregor: Kokoschka in Schweden. In: HODIN 1963. S. 94.

82 SPIELMANN 1985. S. 51. Oberhalb des Pferderückens ist als Datum »April 1913« vermerkt, was nicht den Beginn der Reise sondern die Entstehung des Fächers terminiert.

83 WEIDINGER 1996. S. 39.

10.2.5. DIE WINDSBRAUT – »NACH LANGER ARBEIT AM ROTEN BILD«

Das ruhende Paar des mittleren Bildes kann als eine Vorstudie für das im Mai von Kokoschka begonnene zentrale Werk dieser Schaffensperiode, *Die Windsbraut* (Abb. 1913/10), gewertet werden. Kokoschka arbeitet nach der Rückkehr aus Italien wieder bis zum Semesterende im August 1913 als Zeichenlehrer⁸⁴ an der Kunstgewerbeschule, und wie aus erhaltenen Skizzen ersichtlich ist, hat er mit seinen Studenten im Aktzeichensaal vorbereitende Skizzen (Abb. WS 486)⁸⁵ für sein kurz nach der Reise begonnenes Gemälde *Die Windsbraut* angefertigt. In diesen Vorstudien folgt Kokoschka kompositorisch dem verschollenen Gemälde von Fidus (eigentlich Hugo Höppener) *Königstraum* von 1899 (Abb. 51). Er variiert besonders das Haltungsmotiv der Hände. Umfassen sie sich noch im Mittelteil des Fächers, so finden sie in der heutigen Version der *Windsbraut* nicht mehr zueinander.

Die Deutung der Farbigkeit des im Strudel der gesellschaftlichen Zudringlichkeiten ruhenden Paares wird in der kunsthistorischen Interpretation immer wieder in Zusammenhang mit den zyklisch verlaufenden Gefühlsschwankungen Kokoschkas gebracht. Die Bedeutung des ursprünglich in einem kräftigen Rot gehaltenen Werkes und dessen Umgestaltung wird insbesondere im Hinblick auf den Zeitpunkt der Fertigstellung und der damit verbundenen Intention des Künstlers sträflich vernachlässigt. Meist wird darauf verwiesen, dass Kokoschka in einem Brief an Alma vom Ende Mai/Anfang Juni 1913 von »langer Arbeit am roten Bild«⁸⁶ schreibt und Kokoschkas Frau Olda »von einem ›roten Bild‹, das die erste Version der *Windsbraut* gewesen sein muss« erzählt.⁸⁷

Der Entstehungsprozess zieht sich über viele Monate hin. Immer wieder werden Teile des Gemäldes überarbeitet, jeweils nach Gemütslage des Künstlers. Im April 1913 schreibt er an Alma: »Meine Arbeit wird sehr gut, ich habe jetzt einen unvergleichlich stärkeren Ausdruck als früher, eine tiefe satte Farbe, Leidenschaft und dabei eine äußerliche Ruhe.«⁸⁸ In aufgepeitschter See treiben die Liebenden in einer Barke. Alma schmiegt sich mit geschlossenen Augen

84 Kokoschka arbeitete von Oktober 1912 bis Ende September 1913 als Assistent für »Allgemeines Aktzeichnen« von Anton von Kenner an der Wiener Kunstgewerbeschule. Diese von Kokoschka ersehnte Anstellung erfolgt auf Betreiben von Alfred Roller gegen eine jährliche Remuneration, eine Entschädigung für zehn Wochenstunden Unterricht bei einer Jahresvergütung von 1800 Kr.

85 WEIDINGER 2008. S. 334-228. Studien zur *Windsbraut* WS 480-WS 488.

86 KOKOSCHKA 1984. S. 96. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom April 1913.

87 STÖBE 1997, S. 107. Ohne Zitationsverweis.

88 STÖBE 1995. S. 96.

vertrauensvoll an Kokoschka, der »energieausstrahlend die Wellen beruhigt«. ⁸⁹ Man glaubt das rote Leuchten des Vesuvs auf der geborstenen Reling des Nachens erkennen zu können. Durch das schichtweise Auftragen der dicken Farbe erhält das Bild einerseits Tiefe, und gibt andererseits den Gefühlsaufruhr wieder, in welchem Kokoschka sich befindet. ⁹⁰

So spiegeln seine Briefe an Alma im April 1913 ⁹¹ Zuversicht auf eine glückliche Zukunft wider, beflügelt durch »die gemeinsame Reise nach Neapel und Venedig. 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.« ⁹²

So dürfte auch die ursprüngliche Farbgebung des eng umschlungenen Paares in kräftigen Rottönen gehalten gewesen sein und erhält erst in seinem Endzustand, den blau-grünen Charakter mit dem dramatischen, kalten Weiß und den rot-violett durchschimmernden Farbelementen. ⁹³ Dieses Doppelporträt sollte das »Probepbild«, ⁹⁴ das Hochzeitsbild werden. Kokoschka ist davon überzeugt, mit diesem Werk seiner Genialität Ausdruck verliehen zu haben und damit die Reputation zu erlangen, die ihn Alma und ihrer gesellschaftlichen Stellung gleichwertig werden lässt. Welche Rot-Töne Tizians es im Einzelnen gewesen sind – war es das Rot von gebranntem Ocker oder das Rot der Purpurschnecke oder mischte sich der Ton von gebranntem Siena oder Auripigment? – lässt sich derzeit nur erahnen. Die Rotfärbungen dürften denen des Mittelteils des dritten Fächers entsprochen haben, wo Kokoschka den Bootsrumpf andeutet und die Szene durch den im Hintergrund sich erhebenden feuerspeienden Vesuv in den Golf von Neapel verortet.

89 MAHLER-WERFEL 1981. S. 110.

90 KANDEL 2014. S. 189.

91 KOKOSCHKA 1984. S. 93-95. In der Anmerk. S. 333 verweisen Olda Kokoschka und Heinz Spielmann darauf, dass der Maler bereits vor der Italien-Reise mit den Arbeiten an der *Windsbraut* begonnen habe. Dies widerlegt SAUERMAN 1987. S. 30 stichhaltig und betont, dass die von Spielmann/Kokoschka vorgenommene Datierung des Briefes auf April 1913 auf ein Datum kurz nach dem 4. Februar 1913 korrigiert werden muss, und es sich somit nicht um *Die Windsbraut* sondern um das »Verlobungsbild« *Doppelakt: Liebespaar* handeln müsse. Diese Auffassung wird auch von Winkler/Erling gestützt. WINKLER 1995. S. 54.

92 GOLDSCHIEDER 1963. S. 16. Kokoschka in einem Interview mit Goldscheider in Villeneuve 1962.

93 KOKOSCHKA 1984. S. 115. Brief an Alma Mahler Ende Mai 1913: »Nachts nach langer Arbeit am roten Bild.«

94 Ebenda. S. 119. Brief von Kokoschka an Alma Mahler im Juni 1913. »Immer mache ich wieder Fehler. Aber ich will wenigstens gut machen, wie ich es kann, durch eifrige Arbeit an unserem Probepbild und durch zärtlichste Schonung für Dich, mein Blumerl.« Der Hinweis auf die Schonung dürfte sich auf die Folgen eines im Februar 1913 vollzogenen medizinischen Eingriffs beziehen. Wahrscheinlich hat Alma auf dem Semmering eine erneute Abtreibung vornehmen lassen und reist Juni bis Ende Juli 1913 zur Erholung nach Franzenbad. Siehe hierzu KOKOSCHKA 1984. S. 339, Anmerk. S. 81-89 und S. 343, Anmerk. S. 119-131.

Das Kunstmuseum Basel, in dem sich die *Windsbraut* heute befindet, räumte am 12. April 2017 dem Autor und einem Fotografen dankenswerterweise das Recht ein, das großformatige Gemälde einer fotografischen Prüfung zu unterziehen. Auf Anfrage teilte die Museumsleitung mit, dass die These einer Übermalung sich anhand »der internen Untersuchungen nicht erhärten« lässt. »Das Gemälde ist in einem sehr fragilen Zustand und weist in der pastosen Malschicht zahlreiche Brüche und Krakeluren auf. Von einer roten Untermalung ist aber zumindest in unseren Dokumentationen nicht die Rede.«⁹⁵ Nach mündlicher Auskunft seien bisher in Anbetracht des schlechten Gesamtzustandes des Werkes und aufgrund fehlender finanzieller Mittel Multispektral- und Radiografie-Untersuchungen nicht durchgeführt worden, die Auskunft darüber geben könnten, ob eine Änderung der Komposition und des dominierenden Farbauftrages sowie von Gestik und Mimik der porträtierten Liebenden durch den Künstler während der Entstehungsphase vorgenommen wurden. Die vor Ort erfolgte optische und fotografische Untersuchung bestätigte die Annahme einer roten Untermalung. Wie die Detailaufnahmen (Abb. 50) und deren Verteilung über das Werk (Abb. 1913/10) erkennen lassen, tritt unterhalb der Rissbildung der dick aufgetragenen Ölfarbschichten roter und rot-oranger Untergrund zu Tage, bzw. scheinen zwischen dem etwas dünneren Farbauftrag rote Farb-Nuancen durch. Bei der Stichprobenauswahl wurden Farbflächen gewählt, auf denen der Künstler keine Rothöhungen zur Akzentuierung vorgenommen hatte. Außerdem konnten lediglich die Bereiche des Bildes untersucht werden, die ohne technische Hilfsmittel (Leitern oder Gerüst) zu erreichen waren. Abschließend kann lediglich eine Dominanz des ursprünglich roten Farbtones zweifelsfrei festgestellt werden.

Es kann lediglich spekuliert werden, dass Kokoschka aufgrund der längeren Abwesenheit von Alma im Sommer 1913 erneut an ihrer Treue und Redlichkeit zu zweifeln beginnt und der sich gehört fühlende Geliebter deshalb die Dramaturgie des liegenden Paares und deren Haltungsmotivik vom Mittelteil des Fächers nicht beibehält.⁹⁶ Er verlegt die Liegestatt des Paa-

95 Mail der Wiss. Mitarbeiterin 19. Jh./Klassische Moderne der Kunsthalle Basel vom 20. März 2017.

96 Spielmann vermutet auf der Grundlage eines Briefes von Kokoschka an Alma Mahler aus der ersten Augushälfte 1913 zurecht, dass Alma bei einem kurzen Aufenthalt zwischen der Rückkehr aus Franzensbad und der Weiterreise in die Dolomiten, wohin auch Kokoschka nach dem 22. August gereist sein dürfte, *Die Windsbraut* im Atelier am Stubenring (erst ab September bezieht er den Atelierraum in der Hardtgasse 27) in der Gestaltung der Fächerabbildung gesehen hat. »Wir sind nicht allein, wie auf dem Bild, die Schnur über den Gebirgen, sondern [...]« KOKOSCHKA 1984. S. 133. Brief von Kokoschka an Alma Mahler August 1913 (vor 22. August 1913) und Anmerk. S. 345.

res vom sicheren Land in die stürmische See und wandelt sein »Hochzeitsbild« durch die »Änderung der Farbe von einem Bild der Vereinigung zu einem Bild der Beziehungslosigkeit«. ⁹⁷

Kompositorisch greift Kokoschka das Motiv des Gemäldes *Königstraum* (Abb. 51) von Hugo Höppener, Fidus genannt, auf. Im Gegensatz zu Fidus' Bild, auf dem der auf einem Bett liegende Mann die eng an ihn sich schmiegende Frau mit dem linken Arm umschlungen hält, während seine rechte Hand zärtlich die auf seiner Brust ruhende Hand seiner Partnerin umfasst, verortet Kokoschka das Liebespaar in einem leck geschlagenen Kahn, von bläulich-grünen, weißleuchtenden Schaumkronen tragenden Wellenbergen umtost, und die innige Körperlichkeit der nackten Körper bei Fidus wird durch die ineinander vor dem Körper verschränkten Hände des Mannes und dessen konzentrierten, angespannt wirkenden Gesichtsausdruck kontrastiert. Alma erinnert sich an die *Windsbraut* in ihrer Biografie: »[...] hat er mich gemalt, wie ich im Sturm und höchstem Wellengang vertrauensvoll an ihn angeschmiegt liege – alle Hilfe von ihm erwartend, der, tyrannischen Antlitzes, energieausstrahlend die Wellen beruhigt [...]!« ⁹⁸

So wie auch das Gemälde während seines Schaffensprozesses ständige Anpassungen an die Gefühlseruptionen des Künstlers erfährt, so ist auch seine Bezeichnung Umdeutungen unterworfen. So betitelt Kokoschka gegenüber seinem engen Freund Ehrenstein das im Entstehen begriffene Bild als *Das große Boot*, ⁹⁹ als er noch glaubt, mit dem großflächigen Werk zum Freskenmaler werden zu können, es bestehen Pläne für ein Fresko für das Krematorium in Breslau und ein Fresko über dem Kamin in Almas Haus auf dem Semmering. ¹⁰⁰ Erstere sollten sich zerschlagen. Im Dezember 1913 bietet Kokoschka die »große Arbeit« unter dem Titel *Tristan und Isolde* in einem Brief Herwarth Walden für 10 000 Kr. an, ¹⁰¹ um für die Mitgift seiner Schwester Berta aufkommen zu können. Wie Kokoschka auf den Titel *Tristan und*

97 STÖBE 1997. S. 107.

98 WEIDINGER 1996. S. 37. Zitiert nach Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben*. Frankfurt/M. 1981 (Erstauflage 1960). S. 110.

99 WEIDINGER 2008. S. 337. »Kokoschka hatte für die Komposition den Titel ›Das große Boot‹ vorgesehen, [...]«

100 Das im Frühjahr 1914 über dem Kaminsims in Almas Haus in Breitenstein am Semmering fertiggestellte Fresko (1914/5) greift das Lodern der Flammen des Kaminfeuers auf, links Alma als Lichtgestalt, mit der Rechten den Wegweisend, gefolgt von Kokoschka, beide von einem dem Dunkel entsteigenden Untier verfolgt, das die Wiener Gesellschaft symbolisiert, vor der das Paar sich um ihres Glückes willen am Semmering in Sicherheit zu bringen versucht. Das Fresko, welches nach dem 2. Weltkrieg übertapeziert wurde, konnte 1990/91 in Originalformat abgenommen und restauriert werden.

101 KOKOSCHKA 1984. S. 141. Am 3. Januar 1914 teilt er Walden in einem Brief mit, dass er die 10 000 Kr. durch eine Barleistung von 5000 Kr. und eine Bürgschaft von 5000 Kr., für deren Sicherheit er das Gemälde verpfändet hat, aufgebracht habe. »Die 5000 Kr. Bürgschaft zahle ich in Monatsraten von 200 Kr. an die Bank ab, die 5000 Kr. muss ich aber noch im Jänner zurückzahlen, weil sie mir ein mittelloser Freund vorgestreckt hat.«

Isolde kam, wird in der kunsthistorischen Literatur sehr unterschiedlich gedeutet. Spielmann mutmaßt: »wegen der Parallelität der gegenständlichen Darstellung – ein Liebespaar in einem Boot –, wegen seiner mit Alma geteilten Begeisterung für Wagners Musikdrama, vor allem aber wegen der Absicht, die autobiografischen Bezüge zu verbergen.«¹⁰² Für Jane Kallir vergleicht Kokoschka seine »turbulente Beziehung mit der unheilvollen Liebes-/Hassbeziehung zwischen Tristan und Isolde«.¹⁰³

Nach Kokoschka soll ihn Georg Trakl im November 1913 in seinem Atelier in der Hardtgasse 27 besucht haben. Die Wände des Raumes waren schwarz gestrichen und einzige Sitzgelegenheit war ein leeres Fass. »Ich gab Trakl Wein und arbeitete weiter an meinem Bild, er sah schweigend zu. [...] Trakl trug Trauer um seine verstorbene Zwillingsschwester, der er in mehr als brüderlicher Liebe verbunden gewesen ist.«¹⁰⁴ Plötzlich sei er aufgesprungen und habe beim Anblick des Bildes sein Gedicht *Die Nacht* rezitiert:

»[...] Golden lodern die Feuer
der Völker rings.
Über schwärzliche Klippen
stürzt todestrunken
die erglühende Windsbraut,
die blaue Woge
des Gletschers [...]«¹⁰⁵

»Mit bleicher Hand hat er auf das Bild gezeigt und es *Die Windsbraut* genannt. [...] Sie ist darin zu einem geschauten Begriff geworden.«¹⁰⁶

So schön diese Anekdote auch sein mag, so ist sie dennoch nicht wahr und hat sich in der Realität so nicht zugetragen. So dürfte der Freundschaftsbesuch Trakls sicher nicht in dieser Form

102 SPIELMANN 2003. S. 148.

103 KALLIR 2015. S. 64.

104 SCHNEDITZ 1951, S. 107. Bei KOKOSCHKA 1971. S. 136 f. findet sich eine noch weiter ausgemalte Darstellung des in der kunsthistorischen Literatur immer wieder erwähnten Ereignisses, welches dadurch aber nicht wahrer wird. Sauermann resümiert: »Wie sagt es Kokoschka selbst im Titel eines Essays von 1942 ›Die Wahrheit ist unteilbar‹ – Wie gut, dass es viele Wahrheiten gibt!« SAUERMAN 1987. S. 32, unter Bezug auf SPIELMANN 1976. S. 214.

105 SCHNEDITZ 1951. S. 108.

106 KOKOSCHKA 1971. S. 137.

und in dem Zusammenhang mit dem Tod seiner Zwillingsschwester erfolgt sein. Eberhard Saueremann weist auf Grundlage der zeitaktuellen Trakl-Forschung nach, dass Trakl keine Zwillingsschwester, sondern drei Schwestern hatte, die alle nicht annähernd sein Alter hatten, und dass seine Lieblingsschwester Margarethe, Grete genannt, mit der er ein inzestuöses Verhältnis gehabt haben soll, wie auch alle anderen Schwestern ihn um Jahre überlebten.¹⁰⁷ Es kann sich nicht um häufige Besuche gehandelt haben, da Trakl 1913/14 lediglich zwischen dem 04. und 30. November 1913 »mit Kokoschka persönlich verkehrt haben kann und [...] – abgesehen von einem Kurzaufenthalt auf der Durchreise an die Front nach Galizien am 26. 08. 1914 – nach dem 30. 11. 1913 bis zu seinem Tod (am 03. 11. 1914) nicht mehr in Wien gewesen ist.«¹⁰⁸ Zudem ist Trakls Gedicht *Die Nacht* gemäß der Trakl-Forschung »höchstwahrscheinlich erst in der ersten Hälfte Juli 1914 und zweifellos in Innsbruck entstanden«,¹⁰⁹ also zu einem Zeitpunkt, an welchen *Die Windsbraut* bereits seit Mai 1914 (bis Oktober 1914) in der Neuen Münchner Secession ausgestellt ist. So ist es auch auszuschließen, dass Trakls »*Windsbraut*«-Gedicht aus der Betrachtung des im Entstehen begriffenen Gemäldes resultiert.

Die Koinzidenz des Titels des Gemäldes ist vielmehr im Zusammenhang mit der ersten Fassung von Kokoschkas Gedicht *Allos Makar* zu sehen, welches er im März 1914 mit *Wehmann und Windsbraut* betitelt und »das eine ähnliche Situation wie die auf dem Gemälde dargestellte künstlerisch sublimiert.«¹¹⁰ Kokoschka übersendet mit seinem Brief vom 16. März 1914 seiner geliebten Almi die ersten vier Fassungen mit der Bitte, diese niemandem zu zeigen, da diese nur für sie geschrieben seien. Aus den vier Gedichten lassen sich die wesentlichen Elemente seiner bildlichen Umsetzung entwickeln.

»Ich schiffe durch die weite Flut

107 SAUEREMANN 1987. S. 29. Saueremann zeichnet durch eine Analyse der von Spielmann/Olda Kokoschka vorgenommenen Chronologie der Briefe von Kokoschka an Alma Mahler Datierungsschwächen auf, die dazu führen, wie SPIELMANN 2003 *Die Windsbraut* auf 1913 zu datieren und eine Fertigstellung im Frühjahr 1914 zu ignorieren. Eine Ausnahme stellt SCHWEIGER 1983. S. 10, dar, der die Entstehung des Gemäldes mit 1913/14 angibt und dezidiert darauf verweist, »Kokoschkas Autobiografie *Mein Leben* (1970) ist zwar als Entwicklungsgeschichte interessant zu lesen und sehr lehrreich, der Großteil der darin enthaltenen Fakten und Daten (die die Frühzeit betreffen) ist aber ungenau bis falsch.«

108 Ebenda. S. 30. Dass Trakl Kokoschka im November 1913 besucht hat, erscheint wahrscheinlich, da er Ende August 1913 einen zwölf-tägigen Aufenthalt in Venedig mit Adolf und Bessie Loos, Peter Altenberg, Ludwig und Cissi von Ficker verbringt. Siehe hierzu BASIL 1965. S. 161.

109 Ebenda. S. 31. Kokoschka hingegen nennt das Gemälde erstmals *Windsbraut* in einem Brief an Herwarth Walden vom 28. April 1914, [...] »ich sandte Ihnen eine Fotografie des großen Bildes ›Windsbraut‹, welches genau 1 ¾ x 2 ¼ m groß ist. Verkaufen Sie es [...]« KOKOSCHKA 1984. S. 158.

110 WINKLER 1995. S. 59. Winkler/Erling weisen darauf hin, dass *Allos Makar* im *Zeit-Echo*, 1. Jahrg. 1914/15. Heft 20. Juli 1915, erstmals erschien. Das Gedicht *Die Nacht* von Georg Trakl wird bereits in *Der Brenner*, 4. Jahr, Heft 20, 15. Juli 1914, veröffentlicht. Siehe hierzu auch Anmerk. 105, S. 192.

Mein Haupt treibt aus dem Meeresschoß

Auf Winterschwermut ohne Grund
folget glühend Sehnsucht ohne Grund.

[...]

Fließet der Wind nach Haus,
flutet Wasser nach Haus,
im Schläfe bist auch Du geleitet,
der den Spiegel meiner dreht.

[...]

So sind mir zwei eingewunden.
Gib Du die Richtung zum Himmel an.
Ich halt Dich vor dem Abgrund dann.
Schwebendes Geisterschiff!

[...]

Zwischen Höhle und Helle
Schweben das Paar einer Seele!¹¹¹

Kokoschka hat sich mit der *Windsbraut* seinem Ideal des architekturbezogenen Bildes genähert. »Donauländisch-barockes Erbe scheint in diesem gemalten Liebeshymnus wieder lebendig geworden zu sein. Der psychische Zustand der »im alten Gleichnis von Paolo und Francesca« (Haftmann¹¹²) vereinten Liebenden, das stürmische Einheitsreiben des einsamen Bootes auf dem Weltmeer, Glückseligkeit und Verlorenheit im Unendlichen werden durch die breit fließenden, teils glutvollen, teils eisigen Farben symbolisiert.«¹¹³ »Der Sturm der Farbe erfasst alles, es gibt keinen Ort außerhalb, der Stabilität und Festigkeit garantierte, kein Ufer, kein Horizont. [...] So malt er sich langsam erwachend aus dem Taumel der Gefühle, sich schmerz-

111 KOKOSCHKA 1984. S. 150-155. Aus den vier Gedichtentwürfen und dem veröffentlichten Gedicht *Allos Makar* (»Anders ist glücklich«), SPIELMANN 1973. S. 26-28, ergeben mosaikartig zusammengesetzte Fragmente eine anschauliche Beschreibung des Gemäldes *Die Windsbraut*. Spielmann datiert die Entstehung von *Allos Makar* irrtümlich auf 1913 (Ebenda. S. 273.), was aufgrund der Briefe an Alma Mahler vom 16. März 1914 nicht möglich ist.

112 HAFTMANN 1954. S. 203. »Inhaltlich auch hier die Ich-Figur mit Anima im alten Gleichnis von Paolo und Francesca im Wellenschlag apokalyptischer Winde treibend. Ein glitschiges Weiß zerstört das farbige Ensemble und bezeugt die gleiche Indifferenz gegenüber den Lagerungsgesetzen der Farbe und den Drang zum Grafischen. Van Gogh wirkt offenbar hinein.«

113 WINGLER 1965. S. 41.

lich zurückziehend von der noch immer geliebten Frau, an der er nach eigenem Zeugnis fast zugrunde ging. [...] Diese Sicht der Wirklichkeit, in der die Seelenlage des Menschen und seine Umwelt untrennbar verschmelzen, [...] macht das Bild zu Recht zu einem Hauptzeugen expressionistischer Kunst.«¹¹⁴

Mit dem Beginn der Beziehung zu Alma Mahler im April 1912¹¹⁵ ändert sich Kokoschkas Darstellungshorizont, und die dramatisch gestalteten Grafik-Zyklen der Jahre 1912 bis 1915 haben nahezu ausschließlich biografischen Bezug. Die Oszillationen von gegenseitiger Begierde und Ablehnung, Versöhnung und Trennung, Liebe und Tod stellen den motivischen Mittelpunkt von *Der gefesselte Kolumbus* dar, bei welchem Kokoschka von Aischylos' *gefesseltem Prometheus* ausgegangen sein dürfte. Kokoschka greift in drastischer Weise die Obsession seiner Liebe zu Alma auf: Wie sie ihn von den Ketten der matriarchalischen Herrschaft befreit und ihm durch die Abtreibung des gemeinsamen Kindes den *Weg ins Grab* weist, um hernach durch das Symbol des Kerzenlichtes ihre Liebe neu zu entfachen.

Karl Kraus geißelt satirisch mit seiner Erzählung *Die Chinesische Mauer*, die Kokoschka illustriert, »die erbarmungslose Indolenz der Wiener Gesellschaft«,¹¹⁶ indem er die Ereignisse seiner Geschichte nach China verlagert. »Ein Mord ist geschehen und die Menschheit möchte um Hilfe rufen[...] Gelb wie eine Chinesenhand und rot wie das Blut einer Christin. Die Hand hat sie gewürgt, dass sie nicht schreien konnte.«¹¹⁷ So unterscheiden sich die Illustrationen zu Karl Kraus' Ausgabe der *Chinesischen Mauer*, die im Wesentlichen bereits während des Mai 1913 entstehen, weder thematisch noch stilistisch wesentlich von denen zum *gefesselten Kolumbus*, lediglich die Auseinandersetzung mit dem Problem der Abtreibung rückt in den Vordergrund. Zwar finden sich Kindesmord und Fruchtabtreibung auch in der Erzählung von Kraus, doch dürfte sich im deutschen Expressionismus keine in solch offener Grausamkeit gezeigte Szene finden lassen, wie die der Alma, die beschämt versucht, das abgetriebene Kind vor dem skelettierten Tod zu verbergen¹¹⁸ (Abb. WS 556). Bis auf diese Ausnahme haben der Großteil der Darstellungen von Kokoschka mit dem Text von Kraus nichts zu tun.

Das Mappenwerk *O Ewigkeit – Du Donnerwort (Bachkantate)*, das zwischen 1913 und 1914 entsteht und 1916 bei Gurlitt in Berlin verlegt wird, orientiert sich an dem Dialog zwi-

114 LÜTHY 1990. S. 124-126.

115 WEIDINGER 2008. S. V 15; irrtümlich auf April 1913 datiert.

116 SPIELMANN 2007. S. 83.

117 KRAUS, KARL: *Die chinesische Mauer*. Leipzig 1914. S. 5.

118 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 238.

schen Furcht und Hoffnung der Kantate, spiegelt aber gleichzeitig die Erlebnisse und Empfindungen des Liebstaumels mit Alma wider. »Ich hatte die Ahnung eines kommenden Verhängnisses. Melancholie warf Schatten auf unsere Ekstase, Berauschung und Liebe, brachte die apollinische Leier zum Verstummen.«¹¹⁹ Wie beim *gefesselten Kolumbus* triumphiert das Weib, auf dem Grab sitzend, aus welchem der Mann sein Haupt erhebt. Im Abschlussbild mit dem Titel *Pietà* («*Es ist genug*») (WS 671) ruht Kokoschka in den Armen von Alma, entsprechend dem Plakat für die Dramakomödie der Kunstschau 1909 und dem zweiten Fächer für Alma (Abb. WS 417).

10.2.6. DER VIERTE FÄCHER – OSZILLATION DER GEFÜHLE

Der vierte, von Walter Gropius 1915 zerstörte Fächer soll, wie aus einem Brief¹²⁰ von Kokoschka an Alma Mahler aus dem Juli 1913 hervorgeht, eine besondere Form aufgewiesen haben und ein Geschenk zu ihrem 34. Geburtstag im August 1913 gewesen sein. Die Darstellungen des Fächers lassen sich mit großer Sicherheit aus einem kurzen Gedicht in dem erwähnten Brief und dessen Bezug zu den Illustrationen zu *Die chinesische Mauer* herleiten:

»Auf Deinen Fächer habe ich geschrieben:
Du stichst und brennst mich fürchterlich
als ich in Dich zum Sterben schlich –
In Deiner Mitten glänzt mein Herz
süß schmelzen Deine Feuer.«¹²¹

Wie schon bei der *Chinesischen Mauer* »hat Kokoschka den Text nicht illustriert, sondern eigenes Erleben in Bild-Paraphrasen danebengestellt.«¹²²

Beachtet man die Titel der einzelnen Abbildungen nicht, werden in den acht Lithografien, in welchen die Protagonisten die Züge von Alma und Oskar tragen, die Oszillationen Ko-

119 KOKOSCHKA 1971. S. 136.

120 KOKOSCHKA 1984. S.123. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom Juli 1913.

121 Ebenda S. 123.

122 SPIELMANN 1985. S. 66.

koschkas Gemütsverfassung der vergangenen Monate sichtbar. Im Einzelnen geben die acht Illustration wieder:

1. Kokoschka beugt sich als teilskelettierter Tod über die halbverdeckt im Grab liegende Alma Mahler (Abb. WS 552).
2. Wie Aristoteles und Phyllis, so reitet die Frau auf dem Mann (Abb. WS 554).
3. Alma mit gesenktem Kopf, ein totes Kind mit skelettieren Gesichtszügen Kokoschkas zu Füßen, steht vor dem Tod (Abb. WS 556).
4. Die nackte Alma kniet am Spinnrad und durchtrennt das Garn,¹²³ Atropos gleich durchtrennt sie den Lebensfaden des entblößt vor ihr liegend Kokoschka (Abb. WS 559).
5. Alma schreitet neben einem geflügelten Knaben mit Kokoschkas Antlitz durch einen paradiesischen Garten, auf sich im Gras Liebende verweisend (Abb. WS 561).
6. Alma wird von glatzköpfigen Männern umgarnt,¹²⁴ einer hat bereits die Kerze der Leidenschaft entflammt (Abb. WS 563).
7. Das Paar ruht nackt aneinandergeschmiegt aus (wie im dritten Fächer), beobachtet von einem Mann im Frack und Zylinder, der das Gefäß mit dem Gift der Zwietracht in der rechten Hand hält (Abb. WS 565).
8. Die Affen reiten auf Ratten mit Menschengesichtern (Allegorie für die Wiener Gesellschaft) durch eine Einöde (Abb. WS 567).

Kokoschka symbolisiert damit das Ersterben der Liebe durch die Abtreibung des gemeinsamen Kindes und das unselige Eindringen der Wiener Gesellschaft in ihre Zweisamkeit, welche den Geist des verstorbenen Gustav Mahler wachhält.

Nach längerer Abwesenheit Almas im Frühsommer beschließt das Paar im August 1913 Almas Geburtstag in den Dolomiten zu verbringen. Trotz der Ereignisse des Frühjahres ent-

123 WEIDINGER 1996. S. 51-52. Weidinger, der sich auf die Kreidezeichnungen der Sammlung Essl, Klosterneuburg, bezieht, sieht in der Darstellung vielmehr den Schmerz, den die Abtreibung bei Kokoschka verursachte, da Alma kein Garn spinnst bzw. durchtrennt, sondern vielmehr die Eingeweide Oskars über ein Spinnrad spult. »Für die bildliche Umsetzung orientiert er sich an der im Spätmittelalter sehr verbreiteten Marter des heiligen Erasmus von Formio, die seine eigenen Qualen an deutlichsten auszudrücken vermochte.« WEIDINGER 1996. S. 49-50.

124 WEIDINGER 1996. S. 51-52. Weidinger deutet hier einen Zusammenhang mit dem Text von Karl Kraus an: »Väter, hinfort traute euern Töchtern nie [...] O schnöder Dieb! Was ward aus meiner Tochter?« Auch verweist er auf eine unveröffentlichte Skizze Kokoschkas zu diesem Buch, die Alma in den Armen des Komponisten Hans Pfitzner zeigt, während Kokoschka im Hintergrund schläft. Hans Pfitzner wird ein Verhältnis zu Alma Mahler zumindest nachgesagt. Das Verhältnis Almas zu Pfitzner dürfte aufgrund dessen physisch-psychischen Konstitution eher freundschaftlich gewesen sein, was bei Kokoschka bereits Eifersuchtsgefühle erregte.

flammt bei Kokoschka durch das Glück der gemeinsamen Tage erneut die Hoffnung auf eine dauernde Beziehung, was sich in der positiven Ausstrahlung des Landschaftsbildes *Tre Croci* und den Kohlezeichnungen (Abb. WS 578), die dem Gemälde vorausgehen, erahnen lässt. Seine *Dolomitenlandschaft Tre Croci* (Abb. 1913/4) strahlt »eine Konsistenz des Farblichen und eine Einheitlichkeit der Raumkonstruktion«¹²⁵ aus, die bei Kokoschkas bisher nicht zu sehen war. Er beginnt zum Koloristen zu werden. Alma Mahler schreibt in ihren Erinnerungen: »In *Tre Croci* war unser Leben nur auf seine Arbeit gestellt. Wir gingen morgens in den dichten Wald, suchten die dunkelgrünsten Flecke, und in einer Lichtung fanden wir junge Pferde im Spiel, die Oskar sofort begeisterten. Wir hatten seine Mappe und Farbstifte mit – er blieb trotz panischer Einsamkeitsangst allein, und diese Zeichnungen sind einzigartig schön.«¹²⁶

10.2.7. DER FÜNFTE FÄCHER – DIE VERKÜNDIGUNG

Zum Weihnachtsfest 1913 schenkt Kokoschka seiner Geliebten einen weiteren Fächer (Abb. WS 626), der eine gemeinsame Zukunft zu beschwören scheint und gleichzeitig auf deren Bedrohung durch die Gesellschaft verweist, was durch den den Flammen entsteigenden Phönix in einem Motivtrennstreifen zum Ausdruck gebracht werden soll. Im linken Bildsegment ruht Oskar an einem Baumstumpf. Vor ihm steht Alma mit lodernden Engelsflügeln vor einer schroffen Bergkette, gleichsam wie Phönix aus der Asche neu erstanden. Weidinger sieht hier im Gegensatz zu Spielmann nicht lediglich das erneute Aufkeimen der Liebe, sondern assoziiert die Verkündigungsszene der Josephslegende: »Wie in einer Traumvision erscheint ihm [Kokoschka] die Geliebte, die ihm ihre ›neuerliche‹ Schwangerschaft verkündet.«¹²⁷ Ein sichtlich gealterter Oskar versucht im Mittelteil die nackte Alma aus dem Rachen eines Meeresungeheuers zu ziehen, um sie nicht erneut zu verlieren, hämisch beobachtet von zwei Wegelegerern, Sinnbild der spöttelnden Wiener Gesellschaft. Vom Trennstreifen zum rechten Bildfeld hin blickt eine blauköpfige Schlange, die sich um einen Hahn¹²⁸ windet, als wolle sie

125 WINGLER 1951. S. 41.

126 MAHLER 1960. S. 63.

127 WEIDINGER 1996. S. 59 und Anm. 82: »Alma Mahler ließ auch dieses Kind von Kokoschka in einem Wiener Sanatorium im Mai 1914 abtreiben.«

128 WEIDINGER 1996. S. 61. »In der tschechischen Sprache bedeutet das Wort Kokoschka soviel wie Hahn.«

das neue Glück erwürgen. Rechts davon öffnet sich der Blick in ein Schlafgemach,¹²⁹ in welchem der Künstler vor Alma kniet und eine Kerze entzündet, in der trügerischen Hoffnung, dass sich auch ihre Liebe neu entflammen möge.

»Ohne Kenntnis der Notlage, in die ihn die Liebe zu seiner Familie und deren fortwährende Geldforderungen brachten, muss Kokoschkas ständiges Bemühen um Verkäufe und Gelderwerb habgierig und berechnend erscheinen, zumal angesichts der recht guten Preise, die seine Bilder inzwischen erzielten.«¹³⁰ Aber es ist nicht nur seine Familie, die ihn immer wieder zu Bettelbriefen an Sammler und Galeristen zwingt, es ist auch sein sorgloser Umgang mit Geld und der seinen Einnahmen nicht angemessene Lebensstil.

Anfang 1914 ist Kokoschka gehalten eine Bürgschaft zu übernehmen, um die Mitgift für die Hochzeit seiner Schwester Berta mit Emil Patočka zu entrichten, einem Offizier der österreichischen Marine im Verwaltungsdienst, der für die Eheschließung eine Kautionshöhe von 10 000 Kr. zu erbringen hat. Aus der im Nachlass Kokoschkas vorhandenen, bisher unveröffentlichten Korrespondenz wird sein ökonomisches Geschick sichtbar. Er hinterlegt zur Absicherung der Bürgschaft österreichische Rentenpapiere bei der Allgemeinen Österreichischen Kreditversicherungsbank und der Diskontierungsgesellschaft, beide in Wien.¹³¹ Um zumindest einen Teilbetrag von 5000 Kr. abdecken zu können, nimmt Kokoschka im Wissen um die Differenzen zwischen Walden und Kraus Ende November 1913 wieder Kontakt zu Herwarth Walden auf. In mehreren Briefen bis Ende Januar 1914 bietet er ihm *Tristan und Isolde*, wie der frühe Titel der *Windsbraut* lautet, für 10 000 Kr. an und dankt ihm für die vorgeschossenen Geldbeträge.¹³²

Aus dieser Transaktion erwächst dem Maler eine monatliche Tilgungsrate von 300 Kr., die sein Budget bis 1916 zusätzlich belasten wird. Am 9. März 1914 entschuldigt sich Kokoschka bei Walden, dass das avisierte Bild – wahrscheinlich *Stilleben mit Putto und Kaninchen*

129 Das Entzünden der Kerze und die brennende Kerze hinter Kokoschka lassen vermuten, dass es sich bei dem Raum um das Schlafzimmer in Almas neu errichtetem Haus auf dem Semmering handelt, welches über kein elektrisches Licht verfügte und am 02. Dezember 1913 bezugsfertig war. Das Paar wollte die ersten Weihnachten gemeinsam im neuen Haus verbringen. WEIDINGER 1996. S. 62. STROBL 1994. S. 40.

130 SPIELMANN 2003. S. 153.

131 ZbZ ZÜRICH. Nachl. O. Kokoschka 26.5, Brief von Kokoschka an Lajos Kriser vom 05. Januar 1914 mit Anlage; Nachl. O. Kokoschka 26.15, Brief von Kokoschka an Dr. Prager (»Kompass« Allgemeine Österreichische Kreditversicherungsbank, sic.) vom 4. Januar 1914; КОКОШКА 1984. S. 347. Anmerk. S. 139-141.

132 КОКОШКА 1984. S. 138-142. Briefe von Kokoschka an Walden vom 28. November 1913, im Dezember 1913, 16. Dezember 1913, 3. Januar 1914, im Januar 1914 und vom 27. Januar 1914.

(Abb. 1913/11)¹³³ –, welches bereits bevorschusst ist, noch nicht fertig ist. Er bietet Walden zusätzlich Aktzeichnungen und das Porträt von *Hugo Caro* (1910/18) zum Verkauf an. Bis es Kokoschka gelingen soll, das als Hochzeitsbild gedachte Gemälde *Die Windsbraut* Ende 1914/Anfang 1915 an den Apotheker Otto Winter in Hamburg zu verkaufen, versucht der Künstler sich durch weitere Anfragen an Walden und an den Verleger Kurt Wolff aus seiner finanzielle Misere zu winden.

Aus der o. a. Korrespondenz mit Walden muss zumindest geschlossen werden, dass der Vertragsabschluss von 1912 keine exklusive Galeriebindung beinhaltet. Verwirrend sind auch Kokoschkas Anmerkungen zu einer von Gurlitt für das Frühjahr 1914 geplanten Ausstellung, die aber auf den Herbst verschoben werden soll.¹³⁴ Hierdurch wird zumindest der Anschein erweckt, als ob Kokoschka neben seinen Bemühungen um Veröffentlichung seiner Grafiken auch Gemälde über Gurlitts Kunsthandel anbieten würde.

Ende 1914 setzt Kokoschka die vier Versionen seines im März 1914 in einem Brief an Alma verfassten Gedichtes *Wehmann und Windsbraut* in fünf Kreidelithografien um, die »allerdings erst 1915 unter dem Titel *Allos Makar*, einer anagrammatischen Umstellung der Vornamen von Alma und Oskar«¹³⁵ in der Kunstzeitschrift *Zeit-Echo. Ein Kriegstagebuch für Künstler* erscheinen werden. Wiederum biografisch unterlegt, findet sich das Paar zusammen und sie vertraut ihm ihre Schwangerschaft an. Penthesilea gleich versucht die Frau dem Mann das Genick zu brechen, doch dem Unglückseligen gelingt die Flucht mit einem Nachen in stürmischer See. Im Sonnenlicht finden die beiden scheinbar noch einmal zusammen, um von der Schlange, der Böswilligkeit der Gesellschaft und den geifernden Verehrern von Alma, erneut entzweit zu werden.¹³⁶

Aber auch das zweite Kind lässt Alma im Mai 1914 in einer Wiener Klinik abtreiben.¹³⁷ Kokoschka setzt die zweite »Abtreibung seines Kindes seiner eigenen Tötung gleich« und so

133 KOKOSCHKA 1984. S. 140. Brief von Kokoschka an Walden von Dezember 1913. »[...] trauriges Kind, Katze, Maus verfolgend, Feuermauer, dürrtiger Frühling ist der Inhalt von dem Bild[...]«

134 KOKOSCHKA 1984. S. 146. Brief von Kokoschka an Walden vom 9. März 1913. »Mit Gurlitt bin ich jetzt vorläufig über die Ausstellung so ausgekommen, dass sie nicht im März, sondern einmal im Herbst stattfindet, weil die Besitzer die Bilder nicht hergegeben haben.«

135 WEIDINGER 2008. S. 435.

136 Aufgrund der inhaltlichen Konzentration auf das Beziehungsgeflecht von Alma und Kokoschka wurde im Rahmen dieser Untersuchung auf eine ausführliche Darstellung und Visualisierung der grafischen Zyklen von Kokoschka verzichtet.

137 STROBL 1994. S. 56; Anm. 167. In einem Brief an Alma Mahler Ende Juli 1914 entsteht der Eindruck, dass Kokoschka noch nichts von der Abtreibung zu wissen scheint: »Ich werde aber mit der Zeit groß werden, um das kleine Glück – mein versprochenes kleines Buberl – zu erziehen [...]« KOKOSCHKA 1984. S. 176.

siegt antonym zum Ausgang von *Mörder Hoffnung der Frauen* das Weib über den Mann, der die Züge Kokoschkas trägt.¹³⁸ »Als sie das gemeinsame Kind in einer Wiener Klinik abtreiben ließ, zerbrach Kokoschkas Traum vom Leben mit seiner ›Idealfrau‹ Alma«,¹³⁹ was Kokoschka in einer Allegorie in *Stilleben mit Putto und Kaninchen* (Abb. 1913/11) von Dezember 1913 bis zum April 1914 künstlerisch zu verarbeiten sucht. In einer nächtlichen, kargen Landschaft liegt an den linken Rand gedrängt ein nacktes Kleinkind, getrennt durch ein kahles Baumfragment von einer lauernden Katze mit dem Antlitz Almas und einem ängstlich kauern Hasen als Sinnbild des Künstlers. Die öde Berglandschaft mit dem roten Haus evoziert Almas Bauvorhaben am Semmering, und die Gesichtszüge des Kindes ähneln denen der Katze, lediglich die leuchtend blauen Augen scheinen die Vaterschaft Kokoschkas dokumentieren zu wollen. Kaum ein anderes Gemälde verdeutlicht so drastisch Kokoschkas Traurigkeit über den Verlust des erwarteten Kindes.¹⁴⁰ Paul Bekker skizziert Kokoschka bildhaftes Gestalten der Bachkantate *O Ewigkeit Du Donnerwort* in seinem während des Fronteinsatzes für das von Westheim redigierte Kunstblatt geschriebenen Essay vom 21. Juni 1917 in Bezug auf den Seelenzustand des Künstlers:

»Die Allegorie des Textes: Furcht und Hoffnung, verschwinden als solche. Sie wandeln sich, der Musik Bachs entsprechend, in Weib und Mann. In ihnen erscheinen Sünde und göttliche Kraft nicht von außen her bestimmt, nicht reflektierend vorgestellt, sondern innerlich wirkend und bewegend. Es formt sich ein erotisches Mysterium, in Anklang an den Adam-Eva-Mythos. Die Vorstellung des ›Weibes‹, wie sie der Mann in erotischem Triebe sich selbst schafft, sich selbst zur Herrin setzt und dadurch sich selbst zur Sünde und als deren Folge der Vergänglichkeit, dem Tod überantwortet, wird zur leitenden dramatischen Idee [...] Während das Weib als Victa die Steigerung aus der Sünde zur Mütterlichkeit erlebt, findet der schöpferische Mann sich selbst aus dem Durchleben des an die Erde bindenden erotischen Triebes in gereinigter, dem Ewigen zugewendeter Kraft. Der Tod des Menschen ist die Auferstehung der göttlichen Schaffenskraft im Künstler. Das Selbstporträt schließt die Bilderfolge.«¹⁴¹

Bereits ab Mitte 1914 deutet Alma an, sie müsse sich von Kokoschka lösen, auch wenn es

138 KOKOSCHKA 1984. S. 59. Brief an Alma Mahler vom 27. Juli 1912: »Wir finden jetzt das Heilige der Familie, Du wirst Mutter werden«.

139 WILTSCHNIGG 2001. S. 231.

140 HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 242.

141 BEKKER 1984. S. 32.

ihr schwerfällt. »Mit Oskar möchte ich abrechen. Er taugt nicht mehr in mein Leben. Er reißt mich zurück ins Triebhafte. Ich kann damit nichts mehr anfangen. Und so lieb und hilflos dieses große Kind ist, so unverlässlich ja verräterisch ist er als Mann. Ich muss ihn aus meinem Herzen reißen! Der Pfahl steckt tief im Fleisch. Ich weiß, dass ich durch ihn krank bin – seit Jahren krank – und konnte mich nicht losreißen. Jetzt ist der Moment da. Weg mit ihm!«¹⁴²

10.2.8. DER SECHSTE FÄCHER – GLÜCK IST ANDERS, ALLOS MAKAR

»Als ich am 28. Juli 1914 durchs offene Fenster – es war ein heißer Sommermorgen – eine Extraausgabe ›Österreich hat Serbien den Krieg erklärt‹ ausrufen hörte [...] war es angezeigt, dass ich mich als Kriegsfreiwilliger meldete, bevor ich gezwungen wurde, mitzutun. Auf meine glückliche Rückkehr vom Krieg würde keine Frau, kein Kind warten.«¹⁴³ So wird der Weltkrieg für Kokoschka sein persönlicher Krieg, seine Selbstbehauptung vor der unvermeidlichen Trennung von Alma,¹⁴⁴ sein Thanatos in Form einer Autoaggression, ein Opfergang für Kaiser und Vaterland.

Es wundert auch nicht, dass der sechste Fächer (Abb. WS 826), den er Alma zu ihrem Geburtstag am 31. August 1914 schenkt, die Bipolarität von Frieden und Krieg in den linken und rechten Bildfeldern aufgreift. Im linken Bildsegment ernten Frauen und hüten das Vieh im Anblick einer aufziehenden Sonnenfinsternis, verlassen von ihren in den Krieg ziehenden Männern, während im rechten bereits die Schlacht mit Geschützfeuer, brennenden Gehöften, galoppierenden Dragonern und dem Kampf Mann gegen Mann tobt. Kokoschka verzichtet auf die Trennungstreifen und platziert im Mittelteil sich selbst als Ritter auf einem Rotfuchs, umgeben von einer gleißenden Aureole. Er stößt seine Lanze in einen der drei mit menschlichem Antlitz versehenen Drachen. Eine aus Flammen aufsteigende Frauengestalt hält ein Lamm im linken Arm als Zeichen der Friedfertigkeit. Die unterschiedliche Farbigekeit der Bildteile, die Gewitterstimmung links, die frostige Kühle, die den Reiter umgibt, die Dunkelheit,

142 HILMES 2004. S.149. Zitiert nach Alma Mahlers Tagebuchaufzeichnungen S. 51. Undatiert, vermutlich Ende Juli oder Anfang August 1914.

143 KOKOSCHKA 1971. S. 139+144.

144 Da Mitte des Jahres 1915 im *Zeit-Echo, Kriegstagebuch eines Künstlers*, 1914/15. S. 300, das Gedicht *Allos Makar*, das Kokoschka 1913 geschrieben hat, veröffentlicht wird, sieht sich Alma Mahler gezwungen, in einem Brief Walter Gropius verständlich zu machen, dass sie mit Oskar Kokoschka endgültig gebrochen hat. ISAACS 1985. S. 144/145, »Ich will diesen Menschen – der mein Hirn fast vernichtet hätte – nie mehr sehen – und immer musst Du vor mir stehen – was auch kommen mag [...] Schau Dir einmal Allos-Makar genau an – aber es berührt mich gar nicht! Ich empfinde den künstlerischen Wert oder Unwert der Sache – das ist alles.«

die die Dämonen umfängt und der regenverhangene Himmel über der Öde des Schlachtfeldes lässt den Fächer in einer nahezu volkstümlichen Buntheit erscheinen, in der Realität und Poesie untrennbar miteinander verschmelzen.

Die Figur des Ritters dürfte Kokoschka nach Weidinger aus dem Almanach *Der Blaue Reiter*, 1912, von der Abbildung einer russischen Kleinskulptur (Abb. 52) und eines russischen Stiches abgeleitet haben.¹⁴⁵ Bei den drei Köpfen der Ungeheuer¹⁴⁶ dürfte es sich um Karikaturen von Personen aus dem gesellschaftlichen Umfeld von Alma Mahler handeln, die Kokoschka und seine Geliebte zu entzweien versuchen. In einem Brief von Mitte Januar 1915 droht er Alma: »Wenn Du mir etwas heimzahlst, so räche ich mich auf 3000mal heftigere Art, wozu mir jede Zeit der Überlegung freisteht. Du hast nicht so viel Zeit, denn Du musst für die Bittners, Pfitzners, Karpaths, Wieners, Budapesters sorgen!!! Ochsen, Berliner Schlesinger, Liesinger.«¹⁴⁷

10.2.9. DER SIEBTE FÄCHER – TRENNUNG UND THANATOS

Den siebten und letzten Fächer (Abb. WS 828) dürfte Kokoschka als Abschiedsgeschenk für seine Geliebte im Frühjahr 1915 während seiner militärischen Grundausbildung gemalt haben vor »OKs Hinausgehen an die russische Front Anfang 1915 [...] und jene bösen Visionen von Bajonettstichen in der Brust werden von der Wirklichkeit des Ersten Weltkrieges bestätigt.«¹⁴⁸ Am Weihnachtstag vollendet Kokoschka das Alma Mahler zuge dachte *Selbstbildnis mit Pinsel* (Abb. 1914/11), welches aber dann in den Besitz von Adolf Loos gehen sollte. Kurz zuvor hat er mit dem letzten Fächer für Alma begonnen, wobei er, entgegen der Datierung oberhalb der

145 WEIDINGER 1996. S. 78.

146 Entgegen der Annahme von SPIELMANN 1985. S. 85, WEIDINGER 1996. S. 78, kann nicht von einem Ungeheuer mit mehreren Köpfen ausgegangen werden, sondern aufgrund der farblichen Differenzierung von zwei bzw. drei Fabelwesen, die ein Schloss, die Privilegien ihrer gesellschaftlichen Klasse, bewachen. Der Schwanz eines der Bestien wirbelt die Sterne auf, Geldstücken gleich. Die Monstren (nicht ein vielköpfiges Untier) versperren Kokoschka den Zugang zur Wiener Gesellschaft und damit den Weg zum Herzen der Angebeteten. Siehe hierzu auch KOKOSCHKA 1984. S. 200 und ebenda Anmerk. S. 356. Inwieweit Kokoschka auf Kandinskys kleinformatige Hinterglasmalerei *Der Heilige Georg im Kampf mit dem Drachen* von 1911 Bezug nimmt, kann aufgrund fehlender Überlieferung nicht bestätigt werden. Auch erkennt der Künstler, dass es nicht die Gesellschaft ist, die ihn von seiner Geliebten fernzuhalten trachtet, sondern dass es Alma ist, die ihren Liebhaber nicht in ihr gesellschaftliches Leben einbezieht, getreu dem Motto einer englischen Aristokratin: »Sexual intercourse doesn't mean automatically social introduction.«

147 KOKOSCHKA 1984. S. 194. Bei den aufgeführten Namen handelt es sich um: Julius Bittner (1874-1939), Komponist und Feuilletonist; Hans Pfitzner (1869-1949), Komponist, Dirigent und Autor; Ludwig Karpath (1866-1936), Musikschriftsteller; Siegfried Ochs (1858-1929), Komponist und Chorleiter; Bruno Walter (Schlesinger) (1876-1962), Komponist, Dirigent und Pianist, und Almas Freundin Lilly Lieser.

148 FISCHER 1986. S. 56.

ins mittlere Feld hineinragenden Kanone ›OK 1914‹, das Abschiedsgeschenk erst im Februar oder März 1915 fertiggestellt haben dürfte,¹⁴⁹ um es Alma kurz nach seiner freiwilligen Meldung an die Front am 24. April 1915 in einem Brief mitzuteilen.¹⁵⁰

Kokoschka gibt die Trennung der Bildfelder auf und lässt die Bildabschnitte ineinanderfließen. Links steht eine Frau mit einem Geschwisterpaar in einer geborstenen Landschaft, von einem in dichten Qualm gehüllten Gehöft begrenzt. Während sie den Jungen aus einer Schüssel füttert, streckt ihr das Mädchen beide Arme entgegen. Zu Füßen der drei befindet sich ein Totenschädel mit gekreuzten Knochen. Hinter der Wand aus Rauch feuert eine Kanone, umringt von Soldaten, deren Blicke, bis auf einen, dem Feuerstrahl des Geschützes folgen. Der Kanonier scheint am Kopf getroffen zu Boden zu sinken. Vor im Hintergrund kämpfenden Reitern kniet eine Frau auf dem Lauf eines Gewehres, dessen Bajonett sich in die Brust des hinter ihr darniedergestreckten Soldaten bohrt. Spielmann sieht hierin eine »visionäre Präzision«,¹⁵¹ die den Zeigegestus des Selbstbildnisses auf dem *Sturm*-Plakat noch übertrifft. Selbstvergessen blickt die Frau in das Antlitz des ihr gegenüber knienden, gealterten Mannes.

Aus der Darstellung des Bajonettstiches und der Kopfwunde des Kanoniers eine Vision auf die zukünftigen Verletzungen Kokoschkas abzuleiten, um damit die der Selbstinszenierung Kokoschkas immanenten okkulten Fähigkeiten des Künstlers zu beschwören, erscheint jedoch etwas weit hergeholt. Im Ersten Weltkrieg fand der Nahkampf der Infanteristen mit aufgepflanztem Bajonett statt, so dass Stichverletzungen sehr häufig waren und keiner Vision bedurften. Die Szene soll eher auf die Gefahren des Krieges verweisen und Alma die Risiken, zu Tode zu kommen, vor Augen führen. Im rechten Bildfeld tragen, abgegrenzt durch Reihen von Grabhügeln, drei trauernde Frauen ein Kreuz. Zu ihren Füßen wiederholt sich das Symbol des Todes. Einzig die beiden Kleinkinder, die am unteren Fächerrand im Übergang der Bildteile mit gesenkten Köpfen kauern – links beugt sich vor einem zerstörten Gebäude ein verwaistes Mädchen über die auf ihrem Schoß liegende Puppe und rechts streichelt ein Junge unterhalb der vor dem Sternenhimmel sich abhebenden Verkündigungsgestalt den neben ihm sitzen-

149 Hinsichtlich der zeitlichen Fertigstellung des Fächers widersprechen sich SPIELMANN 1985. S. 94 und WEIDINGER 1996. S. 82. Spielmann geht von der Datierung aus, Weidinger bezieht die Datierung auf den Kriegseintritt und zitiert einen Brief von Kokoschka an Alma aus der ersten Februarhälfte 1915, dessen Inhalt sich eindeutig auf den vorangegangenen Fächer bezieht: »Ich bin ein Dragoner und habe es auf dem letzten Fächer vorgeahnt, wo ich gegen drei Drachen angeritten komme.« KOKOSCHKA 1984. S. 200.

150 KOKOSCHKA 1984. S. 218. »Ich habe mich heute bei einer Musterung freiwillig als Mannschaft für das Feld aufschreiben lassen.« Diesen Brief haben Spielmann/Olida Kokoschka unvollständig widergegeben, die angezeigte Auslassung wird in den Anmerkungen auch nicht erläutert. Siehe hierzu Anmerk. 170. S. 208.

151 SPIELMANN 1985. S. 95.

den Hund – verweisen auf des Künstlers »verlorene« Kinder.¹⁵² Das Antlitz von Alma ist entschwunden und dem Elend des Krieges gewichen. »Nur das bessere Selbst der Frau kann den Tod überdauern, die Anima des *Hiob*, die Psyche aus Kokoschkas *Orpheus und Eurydike*.«¹⁵³

10.3. DAS ENDE DER AMOUR FOU

Den Jahreswechsel 1914/1915 begehen Kokoschka und Alma gemeinsam, trotz der sich abzeichnenden Unstimmigkeiten, in Almas Haus am Semmering. Kokoschka sieht sich in seinem Liebeswerben bestätigt, glaubt an eine gemeinsame Zukunft und schreibt ihr bereits am nächsten Tag, »Wie Du mich wieder in Dein Bett hingezogen hast, warst Du unvergesslich schön und unvergesslich erhaben, wie Du mich gut und sorgsam beraten hast. Deine Worte in der Neujahrsnacht haben meinen ganzen unfolgsamen Willen in Deine süße schöne Hand gegeben, [...] ich freue mich auf die Zukunft fürchterlich, bis wir verheiratet sein werden [...]«. ¹⁵⁴ Es entgeht Kokoschka in seinem Liebestaumel, dass Alma noch in derselben Nacht an Walter Gropius schreibt und ihrer Hoffnung Ausdruck verleiht, dass er unbeschadet aus dem Fronteinsatz zurückkehren möge, um sie von ihrer Einsamkeit zu erlösen. »Wird die Zeit kommen, in der ich Dich hierher führen darf – hierher, wo Du mit Deinen Schritten mir den Boden abgemessen hast. Ich drücke Deine Hände. Alma.«¹⁵⁵

Im Wissen um die bevorstehende Einberufung gelingt es Kokoschka, durch Vermittlung von Adolf Loos in das Dragonerregiment Erzherzog Josef Nr. 15, das vornehmste Reiterregiment der Monarchie, »in welchem der Hochadel aller Kronländer und Prinzen aus dem Kaiserlichen Haus dienten«, ¹⁵⁶ aufgenommen zu werden. Mit dem Erlös des Verkaufes der *Windsbraut* und durch die von Ludwig von Ficker vermittelte Zuwendung der Wittgenstein-Stiftung,¹⁵⁷ die der

152 Alma Mahler lässt sowohl 1912 als auch 1914 die gemeinsamen Kinder abtreiben.

153 SPIELMANN 1985. S.100.

154 KOKOSCHKA 1984. S. 188/189. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 02. Januar 1915.

155 HILMES 2004. S. 154. Brief von Alma Mahler an Walter Gropius vom 31. Dezember 1914, zitiert nach ISAACS 1985. S. 140.

156 KOKOSCHKA 1971, S. 145.

157 KOKOSCHKA 1984. S. 198/199. Brief von Kokoschka an Ludwig von Ficker vom 06. Februar 1915. Kokoschka dankt Herrn von Ficker für die Zuwendung: »Ich danke Ihnen für die Übersendung des Betrages. Ich habe so die Möglichkeit bekommen, das Pferd kaufen zu können [...] Durch den Betrag [...] ist mir wohl ein Jahr die Sorge um meine Eltern abgenommen.« Nach Spielmann wusste Kokoschka nicht, wem er die Zuwendung verdankt. KOKOSCHKA 1984. S. 356.

Philosoph Ludwig Wittgenstein aus seinem Anteil am väterlichen Erbe des schwerreichen Karl Wittgenstein begründete, erwirbt der Kriegsfreiwillige¹⁵⁸ ein Pferd und lässt sich standesgemäß bei Goldman und Salatsch einkleiden, »für den Loos den Schneidersalon vis-à-vis der Hofburg gebaut und für den ich ein Kinderporträt gemalt habe.«¹⁵⁹ Für den reitunerfahrenen Offiziersaspiranten, der Adjustitierung und ein eigenes Pferd mitzubringen hat, erwerben die Mutter des Malers und Loos von dem renommierten Tattersall des Isidor Schlesinger, dessen Vater bereits k. u. k. Hoflieferant war, in der Schüttelstraße, ein Halbblut, »Minden Ló«,¹⁶⁰ »das wie der Jude meiner Mutter versprach, mich glücklich nach Hause bringen würde.«¹⁶¹

Kokoschka tritt am 3. Januar 1915 in der Kaserne in der Wiener Neustadt seinen freiwilligen Militärdienst an. Und wie in den vergangenen Jahren, wenn er von Alma getrennt war, flammt seine Eifersucht auf und er hegt in seinen Briefen an Alma allerlei Zweifel an ihrer Treue. Dennoch überlässt er Alma auf ihr Bitten die Schlüssel seines Ateliers ohne Harm.¹⁶² Alma aber hat sich bereits gegen ihn entschieden. Sie reist mit ihrer Freundin Lilly Lieser Mitte Februar 1915 nach Berlin zu Walter Gropius, der sich dort nach seiner Verwundung auf Fronturlaub aufhält. In ihrer Biografie zitiert sie aus ihrem Tagebuch: »Wir saßen bei Borchard [...] Wein und Milieu hoben die Stimmung und Gefühl, und die Abschiedslaune tat das ihre, denn er musste in einer Stunde zu seiner Mutter reisen. Ich brachte ihn auf die Bahn, dort überkam es ihn derart, dass er mich kurzerhand in den schon fahrenden Zug hinaufzog und ich nun wohl oder übel nach Hannover mitfahren musste.«¹⁶³ »Am nächsten Tag kehrte ich nach Berlin zurück.«¹⁶⁴ Alma und Walter Gropius verbringen einige Tage zusammen und Gropius »tat alles, um mich in die Hoffnung zu bringen.«¹⁶⁵

Für Alma ist die Entscheidung gefallen. Nach ihrer Rückkehr aus Berlin eilt sie in Ko-

158 Ebenda. S. 182/183. Brief von Kokoschka an Kurt Wolff vom August/September 1914. »Wenn ich etwas Geld erhielte, um meine Verwandten über Wasser halten zu können, möchte ich mich freiwillig zum Heer stellen, weil es eine ewige Schande sein wird, zu Hause gesessen zu haben.«

159 KOKOSCHKA 1971. S. 145.

160 BRASSAI 1982. S. 74. In einem Gespräch mit dem Fotografen Brassai klingt die Finanzierung des Pferdes ganz anders: »[...] you had to furnish your own horse. Thanks to Loos and to my mother, who sacrificed her finest pieces of jewelry, I managed to provide myself with a suitable mount.«

161 BRASSAI 1982. S. 145.

162 KOKOSCHKA 1984. S. 207. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom Ende Februar 1915. »Mein liebes Almilizi. Ich schicke Dir sofort den Schlüssel und freue mich, dass Du dieses Verlangen hast.«

163 MAHLER-WERFEL 1960. S. 72/73. »Borchard«: Es ist das Borchardt, ein Traditionslokal in Berlin, Französische Straße 47, Am Gendarmenmarkt gemeint.

164 ROHDE-BREYMAN 2014. S. 194.

165 HILMES 2004. S. 155. Zitiert nach Alma Mahler-Werfels Tagebuch. S. 62-64. 22. Februar 1915.

koschkas Atelier, um ihre Briefe und etliche Zeichnungen von ihr zu holen. Kokoschka scheint das Ende seines Liebesrausches nur langsam wahrhaben zu wollen. In einem Brief vom 17. April 1915 schickt Alma ihm den Atelierschlüssel zurück, verdeutlicht die Trennungentscheidung und mokiert sich über Kokoschkas Freundeskreis: »Altenberg hat mich in seinem letzten Buch [*Feschungen*] angenagelt,¹⁶⁶ ich habe es eben gelesen. Von A bis Z vollkommen verlogen. Er schildert mich in tiefer Trauerkleidung – ich geh seit vielen Jahren schwarz – bei den Kindertotenliedern, bei denen ich nie war – ein Zuckerl ablehnend, weil es in Silberpapier eingewickelt ist. Betitelt ist es ›Alma‹ und darunter steht ›den Angedenken Gustav Mahlers gewidmet‹. Droh ihm mit ein paar Ohrfeigen oder sonst irgend etwas, und Deinen Freund Loos züchtige auch.«¹⁶⁷

Kokoschka ist nun sogar bereit, seinen Freund Altenberg zu verleugnen und versichert ihr in seiner Antwort, »dass ich den alten Juden [Altenberg] seit 4-5 Jahren nicht mehr gesehen und auch vorher nicht zu meinen Freunden gezählt habe, wir sind uns vielmehr beide ausgewichen! Es muss also nicht meine Schuld sein, dass jemand Dich in seinem Buche nennt, sondern es kann die Geschmacklosigkeit des Autors allein vollständig genügen, Dich als im Konzertleben Wiens bekannte Frau mit einer Anstrudelung zu beglücken.«¹⁶⁸

Dass gerade diese Passage in den 1984 veröffentlichten Briefen fehlt, ist dem Ansinnen der Herausgeber Heinz Spielmann und Olda Kokoschka geschuldet, die versuchen, Kokoschkas über Jahrzehnte inszeniertes öffentliches Erscheinungsbild nicht zu beschädigen. Die als antisemitisch und abwertend zu deutende Äußerung »den alten Juden« käme einer Distanzierung von Peter Altenberg, den er im Herbst 1909 malte (Abb. 1909/21) gleich. Diese nicht gekennzeichnete Auslassung verwundert und lässt Zweifel an der Wissenschaftlichkeit der Vorgehensweise der Herausgeber aufkommen, da diese, wie auch andere für die Beurteilung der tatsächlichen Lebensumstände signifikanten Auslassungen in den durchaus umfangreichen Anmerkungen nicht kenntlich gemacht werden. Auf Kokoschkas »pazifistische Haltung« wird hingegen verwiesen, und wenn er sich betont patriotisch darstellt, wie in einem Brief an den Verleger Kurt Wolff, dass er sich »freiwillig zum Heer stellen, weil es eine ewige Schande sein

166 Altenberg persifliert mit dem ihm eigenen Sarkasmus das zur Schau getragene Trauergehabte von Alma Mahler, deren Aufmerksamkeit bei der Aufführung von Mahlers *Kindertotenliedern* mehr dem Entpacken eines Bonbons durch ihren Begleiter als der musikalischen Darbietung gilt.

167 WEIDINGER 1996. S. 82. Brief von Alma Mahler an Kokoschka vom 17. April 1915. Zitiert nach: Oskar Kokoschka. *Erinnerungen*. Ein Film von Albert Quendler.

168 HILMES 2004. S. 159. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 24. April 1915. Unter Auslassung der zitierten Passage siehe auch KOKOSCHKA 1984. S. 218/219.

wird, zu Hause gesessen zu haben«¹⁶⁹, wird dies als eine für Außenstehende bestimmte und nicht seiner tatsächlichen Einstellung entsprechende Erklärung Kokoschkas bagatellisiert.¹⁷⁰

169 Кокосчка 1984. S. 182. Brief von Kokoschka an Kurt Wolff von Ende September 1914.

170 Ebenda. S. 353. Anmerk. S. 182/183.

11. KOKOSCHKA ZIEHT IN DEN KRIEG

In Kokoschkas Antwortbrief an Alma vom 24. April 1915 teilt er auch seine freiwillige Meldung zum Fronteinsatz mit.¹ Diese freiwillige Meldung an die Front war nicht ganz so freiwillig, wie es Kokoschka darstellt; um wegen Subordination einer drohenden Haft im Militärgefängnis zu entgehen, die eine Beförderung zum Offizier zunichte macht, meldet er sich zum Fronteinsatz. Noch immer gesteht er sich das endgültige Scheitern der *Amour fou* nicht ein. So stellt er sich im *Ritter in Zauberlandschaft* oder *Der irrende Ritter* (Abb. 1915/2) als Gestürzten dar, der »die Spuren des Taumelns«² trägt.

Aber ist Kokoschka nun bereit sein Leben wegzuzwerfen,³ wie er Alma Ende Juni 1915 aus der Etappe schreibt? Und wenige Tage später, Anfang Juli 1915, teilt Kokoschka seiner entschwindenden Liebe, im letzten veröffentlichten Brief vor seiner Abkommandierung nach Galizien, mit: »Nun bist Du über die Zauberbrücke gegangen und ich blieb im Hoffnungslosen zurück, im finstersten Inbegriff des Selbstbetrugs. [...] Ich liebe Dich und ich halte Dich, was weißt Du, wer Du bist und wo Du bist. Wir haben die Grenzen nicht in uns selbst. Dein Oskar.«⁴

Wie ernst es Kokoschka mit dem angekündigten schicksalhaften Schritt, sein Leben wegzuzwerfen, ist, muss jedoch sehr vorsichtig beurteilt werden, will man nicht erneut der Faszination des von ihm inszenierten Künstler-Mythos verfallen. In einem Brief an Herwarth Walden vom 12. August 1915 aus Galizien bittet er gerade einmal einen Monat später sehr dezidiert um die Zusendung von u. a. »1 Garnitur Seidenwäsche oder ähnliches, 6 Paar braune starke, aber nicht wollige Socken, 1 Flasche Cognac oder Whiskey (mit Glas), 300 gute Zigaretten (starke), 1 gute Taschenlaterne mit 5 Reservebatterien«⁵ – was nicht unbedingt darauf schließen lässt, dass er mit seinem Leben bereits abgeschlossen hat und den baldigen Tod in der Schlacht sucht.

»Am 18. August 1915 habe ich Walter Gropius geheiratet [...] Nichts soll mich fortan aus meiner Bahn schleudern. Klar ist mein Wollen [...] nichts will ich, als diesen Menschen glücklich machen,«⁶ schreibt Alma Mahler in ihr Tagebuch und vermerkt einen Monat später, »Unsere Ehe wird einstweilen geheim gehalten.«⁷ Worauf auch die sehr prosaischen Umstände

1 KOKOSCHKA 1984. S. 218. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 24. April 1915 aus Holič.

2 HOFMANN W. 1986. S. 265.

3 KOKOSCHKA 1984. S. 222. Brief von Kokoschka an Alma Mahler von Ende Juni 1915. »Wenn ich das Leben nicht mehr aushalte, so werfe ich es weg.«

4 Ebenda. S. 224/225. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom Anfang Juli 1915 aus Wiener Neustadt.

5 Ebenda. S. 228. Brief von Kokoschka an Walden vom 12. August 1915 aus Galizien.

6 MAHLER-WERFEL 1960. S. 81.

7 Ebenda S. 81.

an jenem Mittwoch auf dem Standesamt III in Berlin hindeuten, bei der Familienangehörige nicht anwesend und die Trauzeugen zufällige Passanten von der Straße gewesen sein dürften.⁸ So sollte auch Kokoschka erst nach seiner Verwundung und seiner Verlegung in das Palais-Palfy-Spital in Wien im Oktober 1915 von der Vermählung seiner Geliebten erfahren.

Kokoschka wird dann ab Mitte Juli 1915 über Satoralja Ujhely und Lemberg mit seinem Regiment nach Galizien in die Gegend von Wladimir-Wolynsk an die russische Front verlegt. Auf einem Patrouillen-Ritt erleidet Kokoschka am 29. August 1915 in der Nähe von Wladimir-Wolynsk in der Ukraine von hinten einen Durchschuss eines Infanteriegeschosses, welches links in Höhe des 5. Halswirbels eindringt und beim linken äußeren Gehörgang austritt (Abb. 53+Abb. 54). Durch die Wucht dürfte er vom Pferd gestürzt und – durch die Verletzung oder durch den Sturz – bewusstlos geworden sein. Da die angreifenden Kosaken anscheinend keine Gefangenen machen wollen,⁹ erhält der am Boden liegende Verwundete einen Bajonettstich in die linke Brust, der aber zu keiner lebensbedrohlichen Verletzung der Lunge geführt haben dürfte. Die Verletzung wird lediglich bei seiner Aufnahme im Feldlazarett konstatiert, aber in den nachfolgenden Untersuchungen und der ärztlichen Bulletins, weder im Garnison-Lazarett in Brünn, wohin er am 03. September 1915 verlegt wird, noch im Palfy-Spital in Wien oder während der Rekonvaleszenz erwähnt.

Hinsichtlich der Begleitumstände der Überführung des Verwundeten und seiner Aufnahme im Feldlazarett existieren außer der Fotokopie einer undatierten handschriftlichen Notiz in der Handschriftensammlung der Zentralbibliothek Zürich,¹⁰ keine neutralen Unterlagen:

»Fotokopie eines Formulars. Gedruckte Überschrift:

Notizen/über Anamnese, Status praesens, Verlauf (Komplikationen, Nachkrankheiten), operative Eingriffe, Behandlung, Obduktionsbefund.

[...] 13. 10. 15: Nackenschuss links Einschuss über dem 5. Halswirbel, Ausschuss link Gehörgang. Am 29. Aug. 15 wurde Pat. von feindl. Infgeschoß im Nacken Aus-

8 HILMES 2004. S. 162.

9 Diese Tatsache lässt sich aus einem Brief von Kokoschka an Albert Ehrenstein vom 08. August 1915 schließen: »Vor einigen Tagen habe ich ein gefährliches Scharmützel zu Pferd mit Kosaken heil überstanden, die uns in einem sumpfigen Wald überfallen hatten. Wir haben 5 Mann von 9 verloren. Ich war bei der Flucht der letzte, weil mein Pferd bei dem Marsch-Marsch ein wenig lahmte und die Teufeln waren mir eine Ewigkeit mit ihren Spießen und ›Urrah-Urrah‹ auf der Jacke.« Zitiert nach KOKOSCHKA 1984. S. 227.

10 Einen besonderen Dank an Frau Prof. Dr. Régine Bonnefoit, die den Verfasser freundlicherweise darauf aufmerksam gemacht hat.

schuss link Gehörgang verletzt. Kurze Bewusstlosigkeit. Dann Verletzg. Durch Bajonettstich in die Brust. Bluthusten Pat. Hat nach Verletzg. erbrochen. Einige Tage nachher wurde Pat. Von Sanitt. darauf aufmerksam gemacht, dass er convergierend schiele Kopfschmerzen. Herabsetzg.d. Hörfähigkeit links, Ohrgeräusch, schrilles Pfeifen. Schwindel von rechts nach links auch im Liegen. Beim Aufstehen nach circa 4 Wochen bemerkt Pat. dass das linke Bein und die linke Hand« schwach seien. [...]«

Auf dem gleichen Blatt, unter dem obigen Befund, Bericht von 1916:

»1. II. 16 Garn. Spit. i. Wien-Befd: Ergebnis der Ohrenspiegeluntersuchung: Rechts normal. Linke Verödung des äußeren Gehörgangs als Folge der Schussverletzg; periodische Schwindelanfälle. Behandlg. Wird noch 3-4 Wochen in Anspruch nehmen.
7. III. 16 [...] beurlaubt/Chefarzt Prof. Neumann
6 Wochen Dr. Cimlenden [?]
9. III. 16 an die Off. Rek. Sammelstelle mit Urlaubsbewilligung bis 30.IV.16 abgegangen.«¹¹

Bereits bei seiner Verlegung in das Palfy-Spital in Wien am 18. Oktober 1915 werden die Stichverletzung und mögliche gesundheitliche Folgen nicht mehr erwähnt.¹² Außer in der Korrespondenz mit seiner Schwester Berta Patocka-Kokoschka und in dem späteren Ersuchen auf Freistellung vom Kriegsdienst an seinen Dresdner Freund Dr. Fritz Neuberger wird von Kokoschka die Bajonettverletzung zur Mystifizierung seiner Kriegserlebnisse verwendet. Er sucht damit auch die ihm zugeschriebenen visionären Fähigkeiten zu rechtfertigen, indem er die Assoziation seiner Bewunderer und Biografen auf sein Selbstbildnis als »Leidensmann« lenkt. Das Plakat für die Bewerbung der Zeitschrift *Der Sturm* im Jahre 1910 zeigt den Künstler, wie er mit der rechten Hand auf die klaffende Wunde in der rechten Brust verweist. Er akzentuiert hiermit die prophetischen Implikationen seiner Bildsprache, wie sie in seine frühen expressionistischen Porträts, wie z. B. in das Bildnis des Prof. Forel (Abb. 1910/3) oder dem der Bessi Bruce (Abb. 1910/1) hineininterpretiert werden.

Kokoschka liebt es, Geschichten zu erzählen. Wie Olda Kokoschka im Nachwort zu den

11 Zitiert nach einem Transkript von Frau Prof. Dr. Régine Bonnefoit, Brief an den Verfasser vom 11. April 2016. Gem. ZBZ ZÜRICH. Nachl. Olda K E 2004 (05, Corpus 111,3.Einl.) Ärzte 1915-16.

12 Wie unter den Daten 01. Februar und 07. März 1916 in Anmerk. 11 vermerkt.

von Heinz Spielmann herausgegebenen Erzählungen vermerkt, war Oskar »der Ansicht, dass wenn man mit Leuten zusammen war, man sie unterhalten müsste [...] Also erzählte er ›Geschichten‹ [...] jedes Mal ein wenig anders, vervollständigt und entwickelt. [...] Bei seinem Vortrag in der Prager Urania erzählte er über seine Kriegsverletzung so eindrucksvoll, dass eine Frau im Auditorium in Ohnmacht fiel. [...] Während der Kriegsjahre machte es Kokoschka von Zeit zu Zeit Freude, an ihnen zu arbeiten. Sie sind ›Dichtung und Wahrheit‹ im wahrsten Sinne des Wortes.«¹³ So hat Kokoschka mit seiner Erzählung *Jessika*,¹⁴ die 1956 veröffentlicht wird, seine Kriegsverletzung weiter mystifiziert, um sich selbst als Humanist und Pazifist zu inszenieren, der niedergestreckt mit einem »kreisrunden kleinen Loch im Schädel« innehält und den über ihn gebeugten Feind trotz gezogenem Revolver nicht erschießt, »während das Bajonett durch den Stoff der Jacke glitt«.¹⁵

Loos berichtet Herwarth Walden unmittelbar vor Einlieferung des Verwundeten in das Wiener Palffy-Palais per Postkarte vom 18. Oktober 1915 – eine Darstellung, die weitgehend Eingang in die kunsthistorische Literatur findet, obwohl sie im Wesentlichen auf der subjektiven Wahrnehmung des verletzten Künstlers beruht:

»Lieber Herr Walden, Ihre Karte vom 25. 9. erhielt ich gestern am 12. 10. OK wurde vor Luck, nachdem er einen Monat im Felde war, am 29. 8. bei einer Attaque in die Schläfe geschossen. Das Geschoß durchbohrte den Gehörgang und ging beim Genick heraus. Sein Pferd fiel gleichfalls. Er gerieth unter vier tote Pferde, krappelt sich heraus, ein Kosak stösst ihm seine Lanze durch die Brust. (Lunge) Wird von den Russen verbunden, gefangen und abtransportiert. Bei einer Station besticht er seine Wärter mit 100 Rubel, dass sie ihm aus dem Zug hinaus tragen. Liegt jetzt unter Aufsicht der Russen in der Station. Nach zwei Tagen wird diese von den Österreichern angegriffen. Mauern stürzen, OK bleibt heil! Die Österreicher nehmen das Haus und OK kann die übrigen Russen als ›seine‹ Gefangenen übergeben. Lag drei Wochen in Wladimir Wolinsky, gegenwärtig in Brünn, kommt heute ins Spital Palais Palffy,

13 SPIELMANN 1973. S. 391/392.

14 Ebenda S. 103-142. Spielmann irrt in der Angabe der Erzählung, die er als Geschichte von der Tochter Virginia bezeichnet, in: SPIELMANN 2003. S. 163. Siehe auch KOKOSCHKA 1971. S. 159.

15 Ebenda S. 133

Josefsplatz, Wien I. Gruss an Ihre Frau. Immer Ihr Adolf Loos. Das Wichtigste: Er ist bald gesund.«¹⁶

Die Schilderung von Loos hat die Legendenbildung über Ursachen und Umfang der Kriegsverletzung des Künstlers entscheidend befördert.

Wenige Tage zuvor, am 9. Oktober 1915, schreibt Kokoschkas Schwester nach einem Besuch bei ihrem Bruder an ihren Mann,

»Lieber Buz, ich bin in Brünn auf ein paar Tage. Oskar hat einen Kopfschuß beim Ohr hinein beim Nacken heraus und einen Bruststich, Bajonett durch die Lunge. Er war 3 Tage ohnmächtig. Er kann noch nicht aufstehen. Er wurde aber schon am 29. 10. verwundet. Er wird vielleicht, sagen die anderen, dekoriert, weil er obwohl verwundet, 29 Gefangene gemacht hat. Er hat das Glück gehabt nicht zu sterben aber es ist ziemlich nahe dran gewesen. Jetzt geht's ihm schon gut. Nur liegen muß er noch [...]«¹⁷

Die Mitteilungen von Loos und seiner Schwester finden sich in Kokoschkas Erzählung *Jessika*¹⁸ von 1956 und seiner Autobiografie *Mein Leben*¹⁹ von 1971 wieder, angereichert mit der pathetischen Bemerkung, dass er in den ersten Jahren nach Kriegsende keinem Mann mehr die Hand reichen kann, da sie mit Blut befleckt gewesen sein könnte.

Dass weder der »Kopfschuss« noch der »Bajonettstich in die Lunge« oder die »Lanze in die Brust« lebensbedrohender Natur waren, deuten Briefe Kokoschkas aus dem Lazarett in Brünn an Albert Ehrenstein und seine Schwester vom 05. September 1915 an, also bereits acht Tage nach seiner Verwundung, in welchen er Ehrenstein bittet sich bei Adolf Loos dafür zu verwenden, dass er bei seiner Verlegung nach Wien nach »Döbling, Rudolphinerhaus« und »zu bekannten Ärzten«²⁰ komme und seine Schwester mit dem Hinweis zu beruhigen versucht,

16 WEIDINGER 1996. S. 86. Weidinger verweist irrtümlich auf einen Brief von Loos an Walden vom 18. Oktober 1915 und gibt das *Sturm*-Archiv der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, an; es handelt sich aber um eine Postkarte, die sich angeblich im ZBZ Zürich im Nachl. O. Kokoschka befindet. Zitiert nach dem Original.

17 ZBZ ZÜRICH. Nachl. O. Kokoschka 56.14. Ansichtskarte mit dem Bild des Rathauses von Brünn von Berta Patocka an ihren Ehemann Dr. Emil Patocka vom 09. Oktober 1915. Zitiert nach dem Original.

18 SPIELMANN 1974. S. 131-135.

19 KOKOSCHKA 1971. S. 155-160.

20 KOKOSCHKA 1984. S. 229. Brief von Kokoschka an Albert Ehrenstein vom 05. September 1915 aus Brünn.

wieder bald in seinem Atelier arbeiten zu können.²¹ Einen Monat später verkündet er Ehrenstein am 10. Oktober: »Die Lunge tut noch weh, Ohrenpfeifen und Statik nicht in Ordnung. Ohr und Brustloch schon zu. Werden mich noch im Winter wegschicken [...] Montag in Wien.«²² Und am 27. Oktober schreibt Kokoschka an Walden aus dem Palfy-Spital, »Meine Blessuren sind mehr dekorativ als lebensgefährlich gewesen. Kopfschuß und Bruststich. Meine Verlobung aufgelöst, mein Atelier aufgelöst, für alles die große Silberne. Ich bin Rentner!!!!!!«²³ Mit diesem Brief bagatellisiert der Künstler erstmals gegenüber einem Außenstehenden seine Kriegsverletzung, um bereits zwei Monate später seine Aussage zu revidieren, um über Walden den Verkauf des *irrenden Ritters* zu forcieren, um an Geld zu kommen, da Gurlitt die Umdruckzeichnungen von 1914 zu den Lithografen zur Bachkantate und dem *gefesselten Kolumbus* noch immer nicht veröffentlichte – was auch erst 1916 erfolgen wird. »Ich bin durch den starken Blutverlust so hin, dass ich fast nichts arbeite. Wenn ich nochmals hinaus [ins Feld] komme, bin ich wahrscheinlich fertig.«²⁴

Im Palfy-Spital pflegt ihn die 22-jährige Alexandrine Gräfin Mensdorff-Dietrichstein, die als Sanitätshelferin tätig ist, und fährt ihn »in ihrem Ponywagen im Park des Landguts ihrer Eltern spazieren.«²⁵ Ihr ist Kokoschka sehr zugeneigt und es verbindet beide eine lang andauernde Freundschaft. Er porträtiert die junge Gräfin, Aline genannt, kurz vor seiner Entlassung aus dem Spital in einer Silberstift-Zeichnung (Abb. WS 831), um sie im Frühjahr gemeinsam

21 Kokoschka 1984. S. 227. Spielmann versucht die widersprüchliche Darstellung der Schwere der Kriegsverletzung in einer Anmerkung zum Brief an Albert Ehrenstein vom 08. August 1915 zu entkräften: »Als Kokoschka die Abschriften seiner Kriegsbriefe 1979 wieder bekannt wurden und dabei auch die Widersprüche zwischen den Nachrichten an die Freunde und an die Familie zur Sprache kamen, meinte er, er habe sich »durch den Krieg gelogen«, d. h. der Familie stets gute Nachrichten geschickt, auch wenn die tatsächliche Lage völlig anders gewesen sei (Anmerkung am 20. Mai .1979).« Zitiert nach Ebenda. S. 359.

22 Ebenda. S. 230. Brief von Kokoschka an Ehrenstein vom 10. Oktober 1915 aus Brün.

23 Ebenda. S. 230. Brief von Kokoschka an Walden vom 27. Oktober 1915 aus Wien. Da Kokoschka weiß, dass Ehrenstein in Kontakt zu Walden steht (es lässt Grüße am Ende des Briefes bestellen), teilt er ihm gegenüber wahrscheinlich den wirklichen Umfang der Verletzungen mit.

24 Ebenda. S. 231. Brief von Kokoschka an Walden vom 27. Dezember 1915 aus Wien. Er bittet Walden *Ein Ritter in Zauberlandschaft* für ihn für 2000 Kr. zu veräußern. Gleichzeitig ersucht er, Waldens Unterstützung für Ausstellungen in Holland und Dänemark zu erhalten und seine Einflussnahme, um einem deutschen Kommando in der Türkei zugewiesen zu werden. Dies dürfte ein Hinweis darauf sein, dass er von der nachrichtendienstlichen Zusammenarbeit der Waldens Kenntnis besitzt und hofft, dank der Patronage der Waldens einem erneuten Fronteinsatz zu entgehen.

25 Kokoschka 1971. S. 162.

mit ihren Geschwistern im Park des Landgutes der Familie in einem unvollendeten Gemälde (Abb. 1916/5) festzuhalten.²⁶

Im gleichen Zeitraum entsteht auch das Porträt seines Freundes Adolf Loos (Abb. WS 829) in welchem die Akzentuierung der tiefliegenden Augen und die feine Nuancierung des Gesichtes besonders auffallen. Auch hier verwendet Kokoschka keine singuläre Strichführung, sondern nützt, ähnlich seinem *Selbstporträt* in der Bachkantate (Abb. WS 642), lediglich in einem anderen Medium, Linienbündel, um die Plastizität der Gesichtszüge zu erhöhen.

11.1. DER IRRENDE RITTER

Die Werke von Kokoschka sind verführerisch hinsichtlich ihrer kunsthistorischen Interpretierbarkeit. Dies zeigt sich insbesondere bei dem wahrscheinlich bereits Ende 1914 oder im Jahresanfang 1915 begonnenen Gemälde *Ein Ritter in Zauberlandschaft* (Abb. 1915/2), wie Kokoschka das unter dem heutigen Titel *Der irrende Ritter* bekannte Bild in einem Brief an Herwarth Walden vom 27. Dezember 1915 aus dem Palfy-Spital Wien, betitelt. Er beklagt darin, dass diese 180x90 cm große Arbeit, welche die letzte vor dem Beginn seiner militärischen Ausbildung am 03. Januar 1915 in Wiener Neustadt sein dürfte, sich noch immer in der Galerie Miethke befinde und er warte, bis ihm »jemand dafür 2000 Kr. gibt«.²⁷

Das Gemälde zeigt einen Ritter mit dem Antlitz Kokoschkas, einen Gestürzten, der »die Spuren des Taumelns«²⁸ trägt. Er scheint zwischen Himmel und Erde über einer öden, kargen Landschaft mit sturmgepeitschten Gestaden zu schweben, »ohnmächtig und den Schicksalsmächten ausgeliefert«.²⁹ Die hell konturierte Rüstung hebt sich leuchtend ab von dem Schwarzbraun der klaffenden Erde, den schaubekränzten grünblauen Wogen³⁰ und dem

26 Aline ist auch in zwei weiteren Zeichnungen aus dieser Zeit wiederzufinden. In der Kreidezeichnung *Samariter vergessen* (WS 840) mit einem Kranken, der dem Künstler ähnelt, und in Kokoschkas Geschenk an Rainer Maria Rilke, welche er durch Aline kennenlernte, *Kniende junge Frau, Am Ölberg* (WS 841), ein Entwurf für die von Cassirer in Auftrag gegebene Grafik-Reihe *Passion*. Zu Rilke siehe WEIDINGER 2008. S. 516+517.

27 KOKOSCHKA 1984. S. 231 Kokoschka bittet gar Walden: »Wenn sie mir sie [2000 Kr.] schicken, so ist sofort mein Bild bei Ihnen, weil der Miethke sich nicht rühren kann.«

28 HOFMANN W. 1986. S. 265.

29 ERLING 1997. S. 59.

30 Die Wogen mögen an die tobende See in *Die Windsbraut* (Abb. 1913/10) oder das aufgewühlte Meer, des 1931 beim Brand des Münchner Glaspalastes zerstörten Bildes *Neapel bei Sturm* (Abb. 1913/3) und das gemeinsame Glück auf der Italienreise (20. März bis 10. April 1913) erinnern.

drohenden Schwarz der Gewitterwolken. Die Gebärdensprache drückt Hilflosigkeit aus. Ist *Der irrende Ritter* »als persönliche Allegorie des einsamen und hilflos den Schicksalsmächten«³¹ Ausgelieferten zu verstehen? Schon bei den *träumenden Knaben* wird Kokoschka zum Taumelnden, als er sein Fleisch erkennt, und als er nach der Aufführung von *Mörder Hoffnung der Frauen* mit dem *Trancespieler* auf dem Nachhauseweg sich befindet, glaubt er seinem Schatten zu entschweben und davonzugleiten. Dieses Taumeln »evoziert nicht den Verlust der körperlichen Kräfte, sondern deren Überwindung in ein trancehaftes Enthobensein, das sich zur Schwerelosigkeit steigern kann«.³²

Die überkreuzten Beine und die bilddiagonale Haltung des Gestrauchelten und der Zeigegestus des rechten Arms erinnern motivgeschichtlich an den niedergestreckten Schergen in Grünwalds *Auferstehung Christi* im rechten Flügel des *Isenheimer Altars* (1513-16, Abb. 56) oder an Dürers Holzschnitt mit dem liegenden Ritter für Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494, Abb. 57).³³

Am rechten Bildrand, vor einer die dürren Äste in den Himmel reckenden Baumgruppe, hebt sich hell eine nackte, sich von dem Ritter abwendende, »sphinxhaft kauernde weibliche Gestalt«³⁴ ab, den Kopf ruhend auf den linken Arm gestützt, in der man die Gesichtszüge von Alma Mahler zu erkennen vermag. Die Identifikation der weiblichen Gestalt mit Alma drängt sich dem Betrachter deshalb auf, weil Kokoschka bereits in einem Liebesbrief an Alma vom 10. Mai 1914, in dem er ihre Anwesenheit wieder einmal vermisst, resümiert: »Almi, man kann nicht nach Belieben einmal töricht und einmal weise sein. Man verliert sonst beide Glücksmöglichkeiten. Und Du wirst eine Sphinx, die nicht leben noch sterben kann, aber den Mann umbringt, der sie liebt und der zu moralisch ist, diese Liebe zurückzunehmen oder zu betrügen für sein Wohl.«³⁵

In der unteren Bildmitte wird das erdige Braun von zwei sandfarbigen Muscheln durch-

31 WEIDINGER 1995. S. 69. Natter 2002. S. 180. HOFMANN 1986. S. 265 f und MESSER 1986. S. 185: »Es wäre zum Beispiel gegeben, sich bei der Betrachtung von Kokoschkas Meisterwerk an Parzival [bei Wagner ›Parsifal‹] zu erinnern. Ist jener doch die Urverkörperung des irrenden Ritters, der am allersichtbarsten in Wagners drittem Opernakt in biblischer Landschaft erscheint, nach langer Irrfahrt und in voller eiserner Rüstung. Er ist wie in Kokoschkas Gemälde umgeben und trifft auf zwei Erscheinungen, auf Kundry, die tiefschichtige ›Femme fatale‹, und den engelhaft verkündenden Guremanz. Und sowohl bei dem reinen Toren wie beim ›Irrenden Ritter‹, zwei sich fast deckenden Charakterisierungen, spürt man das Leid um die Wunde sowie deren Erlösungskraft als Grundmotiv.«

32 HOFMANN 1986. S. 276.

33 WEIDINGER 1996. S. 81.

34 WILTSCHNIGG 2000. S. 378.

35 KOKOSCHKA 1984. S. 160. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 10. Mai 1914.

brochen, eine noch geschlossen, die andere eine leere Muschelhälfte. »Für Hoffmann-Curtius kennzeichnet »die leere Muschel unter dem Ritter [...] den Verlust ›seines‹ Kindes [...] Neben der leeren, aber geöffneten Muschel an des Ritters Seite liegt eine zugeklappte Muschel. Sie erinnert an den Mund der Sphinx oder an die vagina dentata als ein Symbol der gefährlichen, weil kastrierenden Frau.«³⁶

Darüber, am oberen Bildrand, blickt ein bläuliches Wesen mit Flügeln aus der Wolkenwand, dem mutmaßlich die Buchstaben »ES« prominent zur Seite gestellt sind. Heinz Spielmann deutet diese Gestalt, deren Gesichtszüge eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Künstler aufweisen sollen, als engelsgleiche Seelen der ungeborenen, von Kokoschka ersehnten und von Alma mutmaßlich abgetriebenen Kindern, die denen des letzten Fächers für Alma Mahler ähnlich sähen.³⁷

Die Deutungsversuche sind mannigfaltig. »Auch bei diesem Bild ist es so, dass das Fassbare nur einen Teil ausmacht, dass sich ungeahnte Perspektiven eröffnen. Schicksalhafter ruht verschlossen und je weiter man hineinschreitet, umso tiefere Gründe erschließen sich einem.«³⁸ Wenig Zweifel dürften an der Identität des Ritters und der Frau bestehen, da die Gesichtszüge auf den Maler und Alma verweisen. Für Edith Hoffmann ist es das ausdrückstärkste Selbstporträt des Künstlers. »It is the most imaginative of Kokoschka's pictures of himself, perhaps because he took it straight from one of his series of lithographs (*Der gefesselte Kolumbus*)«³⁹ (Abb. WW 50).

Grundsätzlich lassen sich die Deutungsversuche in drei Gruppen gliedern. Der religiös-ikonografische Ansatz glaubt in dem über die Erde schwebenden Ritter die Haltung des Gekreuzigten zu erkennen, angedeutet durch die nach Vergebung suchende, nach Außen gedrehte linke Handfläche und die sich kreuzenden Beine sowie die am rechten Bildrand kauende Frau in Vertretung Mariens. Hierunter fällt auch die Deutung der Buchstaben »ES« am Horizont, die nach Winkler/Erling lediglich Wolkenformationen darstellen.⁴⁰ Spielmann hingegen glaubt vor dem Original zu erkennen, dass es sich um die Buchstabenfolge »COS« handelt und »dass vom C ein weißer Tropfen herunterlief und der untere Schenkel des C

36 HOFFMANN-CURTIUS 1987. S. 164.

37 SPIELMANN 2003. S. 161.

38 WESTHEIM 1918. S. 36, WESTHEIM 1925. S. 54-55.

39 HOFFMANN E. 1951. S. 154.

40 WINKLER 1995. S. 69.

teilweise mit dunklerer Farbe übermalt wurde.«⁴¹ Gegenüber Spielmann habe sich Kokoschka in einem Gespräch 1974 so geäußert, dass es sich hierbei um die Anfangsbuchstaben einer Krankenschwester handelt, die ihm im Lazarett Zigaretten zugesteckt habe.⁴² Raimund Reichel unterstützt die These Spielmanns: »In Wahrheit scheint die Bedeutung der Buchstaben wesentlich profaner. Auf die Frage, was das ES bedeute, antwortete er (Kokoschka, sic.), dass ihm im Spital das Rauchen ärztlich verboten war, ihm aber eine Krankenschwester heimlich Zigaretten zugesteckt hatte, und deren Monogramm war E. S.«⁴³ »Da die Buchstaben vor dem Original nur mit einiger Fantasie zu erkennen sind« kommt Weidinger zu dem Schluss: »Im positiven Fall wären sie ein Schlüssel für den bereits mehrfach geäußerten Spruch ›Eli, Eli, lama asabthani‹ (mein Gott, mein Gott, weshalb hast du mich verlassen), der auf Kokoschkas Ausweglosigkeit in seiner Beziehung zu Alma Mahler anspielen könnte, die tatsächlich im Begriff war, den Künstler zu verlassen.«⁴⁴ Schließt man eine neutestamentliche Deutung der Buchstaben aus und wertet die Zeichen lediglich als eine Laune der Wolkenbildung so erinnert die Konnotation der Figuren des *irrenden Ritters* an Wagners *Parsifal*.⁴⁵

Ein zweiter Deutungsversuch hebt darauf ab, dass Kokoschka die nach dem Kriegsausbruch im August 1914 veränderte Weltlage aufgreift,⁴⁶ und wie im siebten Fächer für Alma Mahler angedeutet, verallgemeinert er die Schrecken des Krieges, das Ausgeliefertsein und die Hilflosigkeit angesichts eines vieltausendfachen Todes, die Verwüstung von Landschaften und die Verrohung der menschlichen Gesellschaft in der Symbolik des hilflos dahintreibenden Ritters, »getrieben von Mächten, auf die er offensichtlich keinen Einfluss nehmen kann – dem Schicksal gnadenlos ausgeliefert zu sein scheint«.⁴⁷

Besonders weit verbreitet scheint jedoch die Deutungsvariante zu sein, die sich auf die angebliche Hellsichtigkeit von Kokoschka bezieht, und im gefallenen Ritter das vom Künstler prophetisch empfundene Ereignis der am 29. August 1915 bei einem Reitergefecht erlittenen

41 Ebenda. S. 495.

42 SPIELMANN 2003. S. 161.

43 BONNEFOIT 2013. S. 249 unter Bezug auf eine Stellungnahme von Raimund Reichel, dem Sohn des Kokoschka-Sammlers Dr. Oskar Reichel, vom November 1983 zu Kokoschkas, *Mein Leben*. Zitiert nach einer Notiz von Raimund Reichel. ZBZ, Nachl. Olda E 2004.

44 WEIDINGER 1996. S. 80.

45 MESSER 1986. S. 185. und Anmerk. 31. S. 216.

46 KOKOSCHKA 1984. S. 172. Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 20. Juli 1914, wenige Tage vor Kriegsbeginn, teilt er Alma seine Beobachtung von der Einberufung von Reservisten und von Truppentransporten mit und äußert seine Befürchtung, dass es bald zu »rapiden Preissteigerungen« kommen werde.

47 WILTSCHNIGG 2000. S. 379.

Verwundung wiedergibt. Aber vertreten wird auch die These, dass es sich bei dem *irrenden Ritter* um die Darstellung eben dieser Kriegsepisode handeln könne und Kokoschka das Bild bevor er zu den Fahnen eilte begonnen und erst in der jetzigen Form während der Rekonvaleszenz im Frühjahr 1916 in Wien vollendet habe.⁴⁸ Diese Auffassung wird durch die Äußerungen Raimund Reichels⁴⁹ gestützt, wonach sein Vater Dr. Oskar Reichel⁵⁰ den im Wiener Lazarett liegenden Maler Ende 1915 Farben zur Fertigstellung des taumelnden Ritters hat überbringen lassen.

Hinsichtlich der Fertigstellung des Werkes durch Kokoschka weichen die Angaben voneinander ab. So hat Kokoschka seine Biografin Edith Hoffmann genötigt, in ihrer Monografie *Kokoschka – Life and Work* wörtlich aufzunehmen: »[...] , the Knight Errant [...] is dated 1915. It originated before the artist's first departure for the front.«⁵¹ Dies würde sich auch mit der Anmerkung in Kokoschkas Brief an Herwarth Walden vom 27. Dezember 1915 decken, in dem er vorgibt, seine »letzte Arbeit (*Ein Ritter in Zauberlandschaft*, 180x90 cm) hinauszuschicken«, was auf eine Fertigstellung vor dem Termin der Kasernierung am 03. Januar 1915 bzw. während der militärischen Vorbereitungszeit in Wien Neustadt bis Anfang April 1915 hinweist.

Auch in seinen Gesprächen mit J. P. Hodin verortet der Künstler dieses Selbstporträt in der Erzählung über seine Verwundung vor seinen Kriegseinsatz: Kokoschka »wachte langsam aus seiner Betäubung auf. Sonne und Mond standen zugleich am Himmel, und er hatte das Gefühl, er schwebe in der Luft, wie er sich auf seinem Bild des *irrenden Ritters* vor dem Krieg gemalt hatte. Und die Sonne und den Mond hat er in den *träumenden Knaben* schon gesehen, gleichzeitig, beide leuchtend, wie in einem anderen Bewusstsein.«⁵² Auch der Schwebeszustand, wie ihn Kokoschka beschreibt, als er mit Ernst Reinhold nach der Aufführung von *Mörder Hoffnung der Frauen* im Gartentheater der Kunstschau 1908 durch Wiens Straßen ging, hat durch die Verwundung »seine physische Ursache gefunden.«⁵³ Kokoschka verfasst

48 MESSER 1986. S. 185. Anlässlich des Symposiums zum 100. Geburtstag von Kokoschka vom 03. bis 07. März 1986 in Wien folgt Frau Olda Kokoschka der Auffassung, »dass *der Irrende Ritter* wohl – in einer jetzt nicht mehr sichtbaren Version – vor dem Kriegsunfall angefangen wurde, aber doch rückblickend im jetzigen Zustand vollendet wurde, wobei die Hypothese eines verdeckten, andersgearteten Bildes für künftige Forschung von besonderem Interesse bleibt.«

49 WINKLER 1995. S. 69.

50 Oskar Reichel erwirbt das Bild 1916.

51 HOFFMANN E. 1964. S. 153.

52 HODIN 1968. S. 217.

53 Ebenda. S. 218.

rückblickend diese Vision 1935 in Prag⁵⁴ um damit die prophetischen Fähigkeiten im Erscheinungsbild seiner Inszenierung als Künstler zu untermauern. Seine Bewerbung als Kriegsmaler verschweigt er in seiner Biografie und in den Erzählungen zu seinen Kriegserlebnissen und weist sich als Verbindungsoffizier für eine »Gruppe von Journalisten, Malern und Kriegszeichnern«⁵⁵ aus, um seinem Nimbus als Humanist und Pazifist, wie er sich besonders nach seiner Emigration nach Großbritannien inszeniert, nicht zu schaden.

Für die endgültige Fertigstellung des Werkes *Der Irrende Ritter* käme somit ein Zeitraum vom 18. Oktober 1915 bis Anfang April 1916 in Frage, in welchem der Künstler sich in Wien im Palffy-Spital bzw. bei seinen Eltern zur Gesundung aufhält. Diese Version der Entstehung des *irrenden Ritters* erscheint sehr plausibel, passt aber nicht zum Künstlerbild des Genius, der mit übernatürlichen hellseherischen Fähigkeiten gesegnet ist und halluzinatorisch den 1909 nach der Aufführung von *Mörder Hoffnung der Frauen* in Wien erlebten Schwebezustand als Vision der Kriegsverletzung und allegorisch mit der Auferstehung Jesu und dessen Überwindung des Todes in Verbindung zu bringen vermag. So gelingt es Kokoschka, mit dem zentralen Werk *Der irrende Ritter*, wie bereits zuvor mit der *Windsbraut*, Gemälde seines expressionistischen Schaffens zu Schlüsselszenen seiner Künstlerbiografie zu stilisieren und damit die mystische Überhöhung seines Lebens im Sinne eines Gesamtkunstwerkes erfolgreich zu vermarkten.

Während Kokoschkas Rekonvaleszenz im Frühjahr 1916 in Wien entstehen noch weitere bedeutende Porträtzeichnungen, wie z. B. das Bildnis *Adolf Loos II* (Abb. WS 829) sowie die Silberstiftzeichnung *Alexandrine Gräfin Mensdorff-Dietrichstein* (Abb. WS 831) und das *Porträt der Grethe Henschel* (WS 830). Eugenie Schwarzwald stellt ihm einen Arbeitsraum in der Schwarzwaldschule zur Verfügung, um zu malen und um »dort einige Porträts zu zeichnen. Mehrere dieser Bildniszeichnungen wurden von Kokoschka mit Ostern 1916 datiert«⁵⁶ (April 1916). Hier entstehen auch das zweite Porträtmalerei *Dr. Hermann Schwarzwald II* (Abb. 1916/2) und eines der Schriftstellerin und Journalistin *Maria Lazar-Strindberg* (Pseudonym Esther Grenen), auch als *Dame mit Papagei* (Abb. 1916/3) bezeichnet. Letztere weist eine enge Verbindung mit der Federzeichnung *Frau im Garten stehend* (Abb. WS 846) und *Frau in schwimmender Muschel kniend* (Abb. WS 842) auf, die in ihrer nervösen Faktur auf einen, nur

54 Sie wird unter dem Titel »Lebensgeschichte« als Einführungstext zu *Kokoschka – Handzeichnungen*, Verlag Ernst Rathenau Berlin 1935, erstmals veröffentlicht (WINGLER 1956. S. 52-53, 447) sowie als Vorwort in *Kokoschka – Erzählungen* (SPIELMANN 1974. S. 13) und KOKOSCHKA 1971. S. 68.

55 KOKOSCHKA 1971. S. 163.

56 STROBL 1994. S. 46.

kurze Zeit vorhandenen spezifischen Zeichenstil zeigen, den Strobl/Weidinger als eine »Art Rokoko«⁵⁷ bezeichnen.

11.2. KOKOSCHKA ALS KRIEGSMALER

Vor seiner Abreise in das südliche Kriegsgebiet liefert Kokoschka die sechs Umdruck-Zeichnungen für die Lithografie-Reihe *Die Passion* an Paul Cassirer⁵⁸ nach Berlin, die im Jahrbuch *Der Bildermann* veröffentlicht werden. Sie bestechen besonders durch ihre Intensität, ihre Expressivität von Gestik und Mimik der Figuren und die enge kräftige Linienführung der schwarzen Kreide. Mit der Verwendung des Mystikerkreuzes in der Darstellung von *Christus am Kreuz* (Abb. WS 853) hebt er die Pein hervor, die der geschundene Heiland im Totenkampf zu erleiden hatte.⁵⁹

Am 29. März 1916 bewirbt sich der zwischenzeitlich »ausser Rangtour« zum Fähnrich beförderte unter Verweis auf seine Lehrtätigkeit »an der k. k. Kunstgewerbeschule in Wien« und seine Reputation »als der bekannteste Vertreter der modernen Richtung der österreichischen Malerei [...] um Übersetzung als Kriegsmaler.«⁶⁰ »Derzeit beurlaubt möchte ich gerne meine Kräfte der Kriegsmalerei widmen, um auf diese Weise dem Vaterlande zu nützen.«⁶¹

Dieser auflodernde Patriotismus Kokoschkas ist lediglich vorgegeben, um dem nahezu dreimonatigen Dienst als Inspektionsoffizier, zuständig für Lazarette, zu entkommen. Diese Funktion bietet ihm keine Möglichkeit seinen künstlerischen Ambitionen nachzugehen und damit ein zusätzliches Einkommen zu erzielen. An Albert Ehrenstein schreibt er Ende Juni 1916: »Ich war jetzt einige Wochen Leiter von 3 Spitälern, ohne für mich arbeiten zu

57 Ebenda. S. 46. »Dasselbe Modell findet sich in einer Federlithografie« und gibt neben den o. a. Blättern »Anlass, an eine nicht ausgeführte Illustrationsfolge zu denken«.

58 Im Gegensatz zu DALBAJEWA 1996. S. 12, die die Fertigstellung auf September 1916 datiert, geht der Autor unter Bezug auf WEIDINGER 2008. S. 522+523, von Ende Juni 1916 aus, da die Lithografien im Zeitraum von Juli bis Dezember 1916 erschienen sind.

59 Einem Verweis auf Kokoschkas eigene Schmerzen, wie WEIDINGER 2008. S. 521, andeutet, kann der Verfasser nicht folgen, da die Auftragsarbeit die Leiden Christi und deren Überwindung impliziert.

60 BONNEFOIT 2013. S. 249.

61 »Bitte um Uebersetzung zum Kriegsmaler« vom 29. März 1916. Kriegsarchiv im Österreichischen Staatsarchiv Wien (KPQ). Fol. 1390.

können. Heute erhalte ich meine Abkommandierung ins Kriegspressequartier, muss übermorgen abreisen.«⁶²

Über Klagenfurt reist Kokoschka mit einer Gruppe von Journalisten, Malern und Kriegszeichnern nach Laibach und schließt sich dort einem Honvedregiment⁶³ an. Nach sechs Wochen an der Front erleidet er Ende August 1916 bei der Sprengung einer Brücke einen Shell-Shock, eine posttraumatische Belastungsstörung durch die Explosion. Dies könnte das Ende seiner Fronteinsatztauglichkeit bedeuten. Nach einem kurzen Aufenthalt im Lazarett in Wien reist er, kurzzeitig beurlaubt, »weiter nach Berlin zu Herwarth Walden, dem ich schon vom Palffy-Spital aus geschrieben hatte: »Bis der Krieg aus ist, komme ich für längere Zeit nach Berlin und male, soviel Sie brauchen.«⁶⁴

11.3. SONDERURLAUB UND VERTRAGSPOKER

Nach seiner Ankunft am 09. September 1916 in Berlin mietet sich Kokoschka im Hotel *Central* ein. Er greift sofort auf die Kontakte aus seinem Netzwerk zurück, um über Albert Ehrenstein, Herwarth Walden, Kurt Wolff⁶⁵ und Paul Cassirer, unter Einschaltung von Wilhelm von Bode, seine Bemühungen um eine Professur an den Kunstakademien in Berlin, Dresden oder Darmstadt zu unterstützen. Gleichzeitig kann er die Gattin des ehemaligen deutschen Botschafters in London, Fürstin Mechthilde Lichnowsky, die er aus seiner *Zeit* beim *Sturm*

62 KOKOSCHKA 1984. S. 237. Brief von Kokoschka an Albert Ehrenstein, Weißer Hirsch, Felsenburg, Sanatorium Lahmann, Dresden, von Ende Juni 1916. Spielmann datiert diesen Brief irrtümlich auf 31. Mai 1916, er dürfte aber eher zwischen dem 30. Juni und 14. Juli 1916 verfasst worden sein, da er noch bis Ende Juni Briefe aus Klosterneuburg an Ehrenstein sendet und am 13. Juni 1916 vermerkt, in 2 Spitälern in Klosterneuburg zu sein und am 23. Juni 1916 eine Zuweisung ins Pressequartier für möglich hält. SPIELMANN 1984. S. 238-240.

63 »Ein Honvedregiment wurde aus ungarischen Soldaten gebildet.« STROBL 1994. S. 57. »Die Ungarn waren nicht bürokratisch, und gefährlich wurde es in den Schützengräben nur dann, wenn die Italiener als Dank für neue Geschütze und Verpflegung von den Amerikanern einen Angriff provozierten.« KOKOSCHKA 1917. S. 163.

64 KOKOSCHKA 1971. S. 165. Dies von Kokoschka erwähnte Schreiben liegt dem Autor nicht vor. Es kann aber dem Künstler die geäußerte Intension durchaus unterstellt werden, da er bereits in einem Brief vom 10. Juli 1916 an Ehrenstein und am 05. August 1916 an Walden seine Kriegsmüdigkeit andeutet. SPIELMANN 1984. S. 241+245.

65 Für Kurt Wolff war Kokoschka kein Unbekannter, sein Verlag hatte die Restauflage der *träumenden Knaben* von den Wiener Werkstätten übernommen und verlegte 1913 Paul Stefans Kokoschka-Monografie *Dramen und Bilder*. Außerdem unterhielt Kurt Wolff enge Kontakte zum Großherzog Ernst Ludwig von Hessen, der dafür sorgte, dass Wolff im September 1916 aus dem Heeresdienst entlassen wurde. Auch zu Karl Kraus unterhielt Wolff seit 1913 freundschaftliche und vertragliche Beziehungen. Durch eine bewusste Indiskretion von Franz Werfel, der ebenfalls mit dem Wolff-Verlag verbunden war, zu einer Liaison von Rilke mit Lou Andreas-Salomé, die mit Kraus eine Beziehung hatte, endete die Zusammenarbeit zwischen Kraus und Wolff 1923.

gekant haben dürfte und »möglicherweise bei der Aufführung ihres Stückes *Ein Spiel von Tod* 1916 im Lessing-Theater in Berlin«⁶⁶ wieder getroffen hat, dazu bewegen, sich von ihm porträtieren zu lassen und hierfür eine sechswöchige Verlängerung seiner Urlaubsgenehmigung zu erwirken.

Kokoschkas Malstil beginnt sich erneut zu verändern, was sich bereits bei dem parallel dazu entstehenden Kniestück *Susanne* (Abb. 1916/6)⁶⁷ andeutet, setzt sich im *Porträt der Fürstin* (Abb. 1916/7) fort. Der Pinselduktus wird kleinflächiger und weist Schwingungen auf, die den Figuren eine neue Plastizität und Lebendigkeit verleihen. Vor einer unbestimmten, vertikal in Blau und Grün sich teilenden Fläche sitzt die junge Fürstin im Halbprofil, den Kopf leicht geneigt, die linke Hand nachdenklich an Wange und Schläfe haltend, in einem dekollierten kurzärmeligen Kleid. Das Inkarnat der blassen Haut reflektiert leicht die Grüntöne des Hintergrundes. Sie scheint in ihren Gedanken versunken zu sein, wobei ihr Blick etwas außerhalb des Bildes fixiert. Dem Gemälde vorausgegangen ist eine Kohlezeichnung des Antlitzes en face in welchem der Künstler die Augen mit den großen Pupillen und die hohe Stirn besonders betont. Ebenfalls in den wenigen Wochen von Anfang September bis Ende November entsteht das *Porträt von Nell Walden* (Abb. 1916/8), dem gleichfalls eine auf den 30. September 1916 datierte Porträtzeichnung mit Widmung »Die Nelke für Herwarth Walden gezeichnet von Oskar Kokoschka« (Abb. WW 57) vorausgeht.

Kokoschka nutzt aber die Wochen seines Sonderurlaubes nicht nur künstlerisch und zur Erlangung einer Lehrtätigkeit. Am 09. September 1916 schließt er nach eigenen Aussagen mit Wolfgang Gurlitt, der 1907 die Kunsthandlung Fritz Gurlitt übernahm, und mit dem er bereits vor dem Krieg in Verhandlungen zu den im Oktober 1916 zur Veröffentlichung gelangenden Grafikfolgen *Der gefesselte Kolumbus* und *Oh Ewigkeit Du Donnerwort*⁶⁸ stand, einen Verwertungsvertrag ab. »Jedes Lithografieblatt 100 MK, jedes Bild Mindestpreis 2000 MK (bedenke das Agio!) [...] Landschaft 3000 MK. Außerdem verpflichte ich mich, ihm ein Jahr lang ausschließlich Arbeiten zu sichern, er, sie ein Jahr lang nicht anderwärts zu verkaufen,

66 WINKLER 1995. S.72/73.

67 Die Zuweisung dieses Werkes auf die Zeit des Berliner Aufenthaltes lässt sich stilistisch nicht eindeutig rechtfertigen. Es könnte durchaus sein, dass er dieses seit der Auslagerung in einen Flakturm in Berlin Friedrichshain verschollene Werk, welches er dem Wiener Sammler Dr. Oskar Reichel verkauft hatte, in Berlin begonnen und in Dresden fertiggestellt hat, eventuell sogar bevor der Verwertungsvertrag mit Cassirer im März 1917 wirksam wird.

68 Die Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin, verlegt die beiden Mappenwerke in Nachdrucken 1918 und 1921 erneut.

damit er die Preise regulieren und Ausstellungen machen kann. Alles das, weil sich Cassirer, Neumann, Walden um mich gestritten haben wie um eine Primadonna.«⁶⁹

Aber damit gibt sich der anscheinend ökonomisch versierte Künstler nicht zufrieden. Wahrscheinlich auf Anraten von Paul Cassirer sucht Kokoschka am 12. und 13. September dessen Bruder, Generalstabsarzt des Garde-Korps Prof. Dr. Richard Cassirer, zu Untersuchungen in der Charité auf. Noch am 13. September 1916 widerspricht Kokoschka in einem Brief an seine Eltern bereits der Vertragsunterzeichnung mit Gurlitt: »Cassirer will immer Bilder und Druckwerke, aber ich glaube, ich gehe mit Gurlitt ein Übereinkommen ein, habe aber noch keinen Vertrag unterschrieben.«⁷⁰

Gleichzeitig verhandelt Kokoschka aber weiter mit Herwarth Walden und teilt so sechs Tage später seinen Eltern stolz mit, dass er einen Vertrag unterschrieben habe, der ihm nach Auslaufen der Vereinbarung von 1912 für drei Jahre durch die Anlieferung von 10 Zeichnungen monatlich und 12 Ölbildern jährlich ein Einkommen von monatlich 2000 Mark sichert.⁷¹ Das Gutachten von Prof. Cassirer, datiert vom 19. September, dürfte ihn frühestens am 20. oder 21. September erreicht haben. Darin diagnostiziert Cassirer, dass Kokoschka aufgrund der am 01. September 1915 erlittenen Verletzung an Reiz- und Ausfallerscheinungen der Gehör- und Gleichgewichtsnerven leide und eine längere Eisenbahnfahrt den Heilungsprozess in Frage stelle.⁷² Erstaunlich erscheint die Tatsache, dass Prof. Cassirer keinen Bezug auf den erst Ende August erlittenen Shell-Shock herstellt und auch keine Atembeschwerden aufgrund des Lungenstiches vermerkt.

Umso erstaunlicher ist es, dass die parallel zu den Gesprächen mit Walden geführten Verhandlungen mit dem Galeristen Paul Cassirer am 23. Oktober 1916 zu einem Vertragsabschluss führen. Dieser Kunsthändlervertrag sollte mit geringfügigen Unterbrechungen bis

69 Kokoschka 1984. S. 246. Brief aus Berlin von Kokoschka an seine Eltern vom 9. September 1916. »Ich strebe jetzt noch an, über den Krieg in Dresden oder Darmstadt eine Professur zu kriegen, dann werden wir wohl alle bald mit unseren Sorgen fertig sein.«

70 Kokoschka 1984. S. 248. Brief von Kokoschka an seine Eltern vom 13. September 1916 aus Berlin.

71 Ebenda. S. 248-249. Brief von Kokoschka an seine Eltern vom 19. September 1916, in welchem er seinen Eltern bereits ab Oktober 1916 eine monatliche Zuwendung von 1000 Mark in Aussicht stellt, unter der Voraussetzung, dass ihm das Armeeeoberkommando eine diesbezügliche Tätigkeit genehmige.

72 Kopie des ärztlichen Attests von Prof. Dr. R. Cassirer, Nervenarzt, Berlin W., 19. September 1916. Kriegsarchiv Wien. Dok. 1391. 2 Seiten.

1931 Bestand haben.⁷³ Hiernach erhält Kokoschka ohne Festlegung des Umfangs der anzuliefernden Werke und bei exklusiv über Cassirer abzuwickelnden Auftragsarbeiten einen garantierten Mindestbetrag von 2500 Mark monatlich, wobei grafische Arbeiten gesondert honoriert werden.⁷⁴ Der Vertragspoker mit Wolfgang Gurlitt, Herwarth Walden und Paul Cassirer weist erneut auf Kokoschkas ökonomisches Talent hin und verhilft ihm mit geringen Unterbrechungen zu einem gesicherten Auskommen bis 1931.

Kokoschka ist sich durchaus bewusst, dass er eigentlich an den mit Walden geschlossenen Vertrag gebunden ist: »Cassirer [...] nach einer zweiten Unterredung vollständig ge[wandelt] und gibt mir für den Fall, dass ich mit Walden auflösen kann, [...] neuen [Vertrag] und ist noch glücklich, dass ich einwillige.«⁷⁵ Die Anpassung der monatlichen Garantiezahlung durch Cassirer dürfte sicherlich der Kenntnis des Attestes und des militärischen Ranges des untersuchenden Nervenarztes sowie der ihm sicherlich mündlich übermittelten positiven Einschätzung des Gesundheitszustandes von Kokoschka geschuldet sein. Für Kokoschka stellen sich jetzt für eine langfristige Absicherung eines geregelten Einkommens und der Absicherung seiner Familie lediglich zwei Probleme. Zum einen muss er den Vertragsbruch mit und die damit verbundene Täuschung von Herwarth Walden ohne Aufsehen, und ohne den Geprellten gänzlich zu verstimmen, kurzfristig klären und zum andern sollte er möglichst bald ein Superarbitrium oder seine Entlassung aus dem Kriegspressequartier KPQ erreichen, um den Vertrag mit Cassirer hinsichtlich der geforderten Exklusivität erfüllen zu können. Die Lösung des Kontraktes mit Walden führt zu einer längeren Auseinandersetzung der Galeristen, in die sich Fritz Neuberger vermittelnd einschaltet. Ob und in welcher Höhe die gerichtliche Austragung des Rechtsstreites mit einer Entschädigung verglichen wird, ist nicht dokumentiert.

73 Leider sind nach persönlichen Aussagen von Herrn Walter Feilchenfeldt (Junior), dem Sohn von Walter Feilchenfeldt (1894-1953), der nach dem Tod von Paul Cassirer zusammen mit Grete Ring die Kunsthandlung Cassirer bis 1933 leitete, mit Ausnahme eines Vertrages vom 27. Januar 1925 keine Vertragsunterlagen mit Kokoschka erhalten, so dass die o. a. Angaben ausschließlich auf der Korrespondenz des Künstlers (КОКОШКА 1984 u. 1985) beruhen. Ein Vergleich der Vertragsklauseln mit den Angaben Kokoschkas legt den Schluss nahe, dass die Angaben des Künstlers korrekt sind. Das Vertragsverhältnis mit Kokoschka wurde in der Wirtschaftskrise nach 1930 aufgelöst und kam aus politischen Gründen 1933 zum Erliegen. Walter Feilchenfeldt emigrierte 1933 nach England, um den Geschäftsbetrieb 1938 erneut aufzunehmen. Er bleibt dem Künstler zeitlebens verbunden.

74 КОКОШКА 1984. S. 255. Brief von Kokoschka an seinen Vater vom 23. Oktober 1916. Kokoschka erwähnt auch die Exklusivitätsklausel gegenüber seinem Vater: »OK übergibt sämtliche Aufträge und nimmt nur Bestellungen in Einvernehmen mit C., welcher mit 25 % an dem Erlös partizipiert.«

75 КОКОШКА 1984. S. 255. Brief von Kokoschka an seinen Vater vom 23. Oktober 1916.

12. KOKOSCHKAS DRESDNER JAHRE

12.1. SANATORIUM DR. TEUSCHER

Nachdem Kokoschka am 29. September 1916 ein Telegramm des Armeeeberkommandos, Kunstgruppe des Kriegspressequartiers, adressiert an Leutnant Oskar Kokoschka, Berlin, Verlag Cassirer, Viktoriastraße, zugeht, welches ihn zum persönlichen Erscheinen in Wien zum 30. des Monats auffordert, antwortet er noch am selben Tag durch Zusendung des Attests¹ und unterstreicht sein Anliegen mit einem persönlichen Brief an General von Hoen vom 15. Oktober 1916.² Im Antwortschreiben vom 22. Oktober lässt ihm dieser mitteilen, dass die Krankmeldung bestätigt ist. Gleichzeitig dankt er für die ihm überlassenen Bilder.³ Bereits Mitte September reist Kokoschka nach Dresden, wo ihn sein Freund Albert Ehrenstein der Betreuung durch den Mediziner Dr. Fritz Neuberger anempfahl⁴ und konsultiert Dr. Heinrich Teuscher bezüglich der Einweisung in sein Sanatorium auf dem Weißen Hirsch. Dr. Teuscher bestätigt, nach Rückfrage bei dem Wiener Nervenarzt Dr. Alfred Adler,⁵ die Transportunfähigkeit des Patienten gegenüber dem k. u. k. Armeeeberkommando und veranlasst Kokoschkas Aufnahme zum 1. Dezember 1916, was in einer internen Mitteilung der Abteilung 1 des Kriegsministeriums Wien am 18. Dezember vermerkt wird.⁶

Am 26. November 1916 schreibt Kokoschka an seine Mutter: »Also ich will am 01. Dezember nach Dresden in ein Sanatorium gehen, wo ich Freunde unter den Ärzten auch habe, die mich so lange als möglich dort beschützen. Es ist zwar teuer, aber jetzt kann ich mir es Gott sei Dank leisten.«⁷ Kokoschka begibt sich am 01. Dezember 1916 in das Sanatorium Dr. H. Teuscher in Dresden-Weißer Hirsch offiziell zur Behandlung seines kriegsbedingten Nervenleidens, eigentlich aber mit der Maßgabe, frontuntauglich erklärt und ausgemustert

1 Kopie des Schreibens des Lt. Kokoschka an das Kommando der Kunstgruppe in Wien vom 27. September 1916. Kriegsarchiv Wien. Dok. 1388.

2 Kopie des Schreibens von Kokoschka (Hotel *Central* Berlin) an General von Hoen vom 15. Oktober 1916. Kriegsarchiv Wien. Dok. 1398/1400.

3 Kopie des Schreibens von General von Hoen an Kokoschka vom 22. Oktober 1916. Kriegsarchiv Wien. Dok. 1399.

4 Albert Ehrenstein, Hans Hasenclever und Fritz Neuberger gehörten zum Kreis der Intellektuellen, »die sich dem Kriegsdienst entziehen und um den Frieden mühen. Der Arzt Dr. Fritz Neuberger ist am Durchschleusen Lenins aus Zürich nach Schweden beteiligt.« SCHMIDT 1996/1. S. 26.

5 Siehe hierzu Auszüge aus dessen Gutachten Dr. Adler Wien. Kap. 6.2. Anmerk. 35. S. 102.

6 Kopie Aktenvermerk Kriegsministerium Wien, Abteilung 1 vom 18. Dezember 1916. Kriegsarchiv Wien. Dok. 1396.

7 КОКОШКА 1984. S. 259. Brief von Kokoschka an seine Mutter vom 26. November 1916 aus Berlin.

zu werden.⁸ Mit Schreiben vom 3. März 1917 des Kriegspressequartiers wird Kokoschka aufgrund seines Gesundheitszustandes »aus der Kunstgruppe des Kriegspressequartiers entlassen und in den Stand der Ersatzeskadron des Dragonerregiments Nr. 15 in der Wiener Neustadt transferiert«⁹, d. h. als Leutnant in der Reserve aus der Beurlaubung entlassen.

Inwieweit die Schauspielerin Käthe Richter zu diesem Zeitpunkt bereits Gast der nahegelegenen Pension *Felsenburg* ist oder ob sie mit Kokoschka zusammen oder kurz danach aus Berlin anreist, ist nicht eindeutig verifizierbar. Für Letzteres spricht der Essay von Nell-Walden, in welchem sie hervorhebt, dass »im Hunger- und Kohlrübenjahr 1916 [...] Kokoschka um diese Zeit mit der reizenden Schauspielerin Katja Richter [...] sehr befreundet war. ›Koko‹ und Katja waren immer dabei.«¹⁰ Daraus kann geschlossen werden, dass Katja, wie Kokoschka Käthe Richter liebevoll nennt, mit dem Künstler nach Dresden gekommen bzw. nachgefolgt ist. Nell-Waldens Formulierung »sehr befreundet« lässt vermuten, dass die Beziehung der beiden zueinander intensiver ist. Kokoschka hat, wenn er zu anderen Menschen eine Beziehung aufzubauen in der Lage war, diese Personen in sein Schaffen und seine Werke integriert. Es ist augenfällig: Je intensiver seine Zuneigung den anderen gegenüber ausfällt, desto häufiger finden sich Abbildungen in seinem malerischen und zeichnerischen Œuvre. So erscheint auch Katja überproportional häufig in seinen frühen Dresdner Gemälden, z. B. *Die Auswanderer* (Abb. 1916/9), *Liebespaar mit Katze* (Abb. 1917/2), *Orpheus und Eurydike* (Abb. 1917/3), *Die Freunde* (Abb. 1917/6) und *Katja* (1918/3). Die kunsthistorische Interpretation dieser Werke berücksichtigt nicht hinreichend Kokoschkas Credo: Ich male Porträts »weil ich es kann und darin meinen Weg zum Menschlichen sehe, einen Spiegel, der mir zeigt, wann und wo und wer und was ich bin.«¹¹

8 Dies teilt Kokoschka in einem Brief an seine Mutter vom 26. November 1916 aus Berlin mit, den er Dr. Schwarzwald aus Sorge wegen der Zensur der Post mitgibt: »Dr. Schwarzwald nimmt mir diesen Brief mit, worin ich Dir genauer schreiben kann, was ich mir denke. [...] Wenn ich schon so lange durchgekommen bin, will ich jetzt gegen Schluss nicht noch etwas erwischen.« SPIELMANN 1984. S. 259.

9 Kopie des Schreibens des Kommandos des Kriegspressequartiers an Kokoschka vom 3. März 1917. KRIEGSARCHIV WIEN. Dok. 1384.

10 NELL WALDEN 1963. S. 81.

11 KOKOSCHKA 1975. S. 283. Nach dem Original-Typoskript für einen Beitrag zum Thema »Das verlorene Menschenbild« für die *Stuttgarter Zeitung*, 4. Februar 1961.

12.2. DIE AUSWANDERER

Es ist gerade Käthe Richter, die Kokoschka hilft, seine Nerven- und Schaffenskrise zu überwinden. Kokoschka arbeitet an dem im Lazarett in Brünn begonnenen Drama *Orpheus und Eurydike* und dürfte die Niederschrift zusammen mit dem Gemälde *Orpheus und Eurydike* (Abb. 1917/3) in der zweiten Jahreshälfte 1917 vor seiner Reise nach Stockholm abgeschlossen haben.¹² Mit der Arbeit an dem Drama gelingt es Kokoschka, sein persönliches Desaster mit Alma Mahler zu verarbeiten. In der Zuneigung von Käthe Richter und der Freundschaft und Hilfsbereitschaft von Fritz Neuberger fühlt sich Kokoschka zum ersten Mal nicht vereinnahmt, wie er dies in emotionaler und finanzieller Weise von seiner Familie immer war. »Im Umgang mit anderen Menschen hatte er sich stets ›innerlich vereinsamt‹ gefühlt; Wiener Freunde wie Karl Kraus oder Adolf Loos bezeichnete er als ›lauter kalte Leute‹.«¹³

Magdalena Bushart mahnt zu Recht an, das Werk *Die Auswanderer* (Abb. 1916/9), auf der Rückseite mit 14. Februar 1917 datiert, nicht vorrangig »unter dem melodramatischen Aspekt zu betrachten, den der Titel suggeriert (und den die Interpreten, Paul Westheim angefangen, stets bereitwillig aufgegriffen haben), sondern das Werk zunächst auf seine Funktion als Freundschaftsbild hin zu befragen.«¹⁴ Ein Freundschaftsbild in Analogie zu Philipp Otto Runges *Wir Drei* (Abb. 58) von 1805, das Kokoschka sicherlich in der Veröffentlichung zu der Jahrtausendausstellung 1906 in Berlin gesehen haben dürfte.¹⁵ Auch wenn man bei Kokoschka hinsichtlich der Übernahme von Sujets vorsichtig sein sollte, so ähneln sich beide doch im Bildaufbau, in der Disposition der Dargestellten im Raum und im gleichberechtigten und handlungslosen Nebeneinander der Figuren, ihrer »Isolierung durch Koordination«, »dem temporären und freiwilligen Zusammenschluss von ›selbstständigen Individuen‹, die ›im Übri-

12 SPIELMANN 2003. S. 171-172. Die Schluss-Szene in einer Sommerlandschaft, in der der Chor der Jungen und Mädchen das Reich Amors entdeckt, dürfte Anfangs 1918 von Kokoschka hinzugefügt worden sein. Spielmann verbindet dies mit dem Beginn eines »neuen, heiteren Lebensabschnitts« (S. 172), was nach dem überstandenen grippalen Infekt in Stockholm durchaus so gedeutet werden kann. M. E. hat Kokoschka seine psychische Stabilität bereits bis zum Sommer 1917 wiedergefunden.

13 BUSHART 1996. S. 45. Die Autorin bezieht sich auf einen Brief von Kokoschka an Alma Mahler vom 03. Januar 1913. Siehe KOKOSCHKA 1984. S. 69, »[...] ich habe in mir das Beste unterdrückt – nach und nach – und bin als außer der Reihe Getretener innerlich vereinsamt (mein Verkehr, der lauter kalte Leute schickte: Kraus, Loos [...]).«

14 Ebenda S. 46.

15 Die Orientierung Kokoschkas an historischen Vorbildern, welche er persönlich immer wieder in Abrede stellte, dürfte auch bei *Susanne* (Abb. 129/120) und Rembrandts *Bathseba* (Abb. 130), bei *Die Heiden* (Abb. 205/135) und Bordonos *Hochzeitsallegorie* (Abb. 206) sowie *Die Jagd* (Abb. 207/131) und der *Wildschweinjagd* von Rubens (Abb. 208) vorliegen. Siehe hierzu WINKLER 1995 und BUSHART 1996. S. 48, Anm. 24, letztere für Bordonos *Hochzeitsallegorie*.

gen jedes für sich gefasst sein wollten.«¹⁶ Die kahle Landschaft im Hintergrund evoziert nicht zwingend das Gefühl der Einsamkeit, sondern dürfte vielmehr dem Zeitraum des Entstehens des Gemäldes von Dezember 1916 bis Februar 1917 geschuldet sein. Vielleicht könnte bei der Gestaltung auch ein Rückgriff auf die christliche Ikonografie und die Flucht der Heiligen Familie wie in Kokoschkas Kreidezeichnung *Flucht aus Ägypten* (Abb. WS 625) von 1913 einen Einfluss gehabt haben: Waren denn nicht Maria und Josef die ersten Auswanderer des neuen Testaments?¹⁷ Auch ein Vergleich zu der von ihm 1911 gemalten *Flucht aus Ägypten* (Abb. 1911/16) bietet sich an – wie Maria, so trägt auch Käthe Richter ein Kleid in kräftigen Rottönen, Maria bedeckt lediglich ihre Schultern mit einem hellen Tuch, wohingegen Käthes Kleid von der rechten Schulter geglitten ist und ihr Dekolleté freigibt. Vielleicht ein Anzeichen von aufkeimender Lebensfreude, denn alle drei Rastenden scheinen einer ungewissen Zukunft entgegenzugehen.

Die Wahl des roten Kleides hat bei Kokoschka aber noch eine andere Bewandnis – sie ist Ausdruck seiner Zuneigung, seines liebevollen Vertrauens. Rot ist der *Loculus*, der Raum der paradiesischen Liebe bei *Das Mädchen Li und Ich* in den *träumenden Knaben* (Abb. WS 199), Rot ist Almas Kleid in dem Verlobungsbild *Doppelbildnis Alma und Oskar* (Abb. 1912/12), Rot war die als Hochzeitsbild gedachte *Die Windsbraut* (Abb. 1913/10), Rot ist der Vorhang, den der in Sehnsucht vergehende Oskar für Anna Kallin bei *Die Sklavin* (Abb. 1921/10) lüftet und Rot das Kleid seiner Olda, zur Verführung bereit in *Die Quelle* (Abb. 1938/2). So wie sich Runge mit seiner Frau porträtiert und dem Bruder, der sie finanziell unterstützt, so stellt Kokoschka seine Freundin und seinen Freund dar, die ihm wieder die Möglichkeit zum Malen eröffnen. *Die Auswanderer* (Abb. 1916/9) stellen »nicht nur eine Hommage an die Dresdner Freunde dar, sondern auch ein Gegenmodell formaler wie inhaltlicher Art, [...] dem Wunsch nach Symbiose mit der Geliebten [...] setzt das Freundschaftsbild die Autarkie im Miteinander entgegen.«¹⁸

Auch wenn man bei der Übernahme von Sujets vorsichtig sein muss, so fällt bei dem

16 BUSHART 1996. S. 47, zitiert nach Riegl, Alois: *Das holländische Gruppenporträt*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*. Bd. 23. Wien 1902. S. 71-278. Publiziert in Buchform von Karl M. Swoboda (Hrsg.), Wien 1931. Kokoschka dürfte auf den Beitrag durch Swoboda aufmerksam geworden sein. Die Swobodas kannte er bereits seit 1912 (Porträtzeichnung *Karl Swoboda* in schwarzer Kreide, ohne Abb./WS 395) und war mit dem Wiener Kunsthistoriker befreundet. Aus dieser Freundschaft entsteht 1920 die fünfteilige Lithografienfolge *Das Konzert* mit den Darstellungen von Frau Camilla Swoboda.

17 BUSHART 1996. S. 47.

18 Ebenda. S. 47.

Gemälde *Die Auswanderer* auf, dass es als Runge-Reminiszenz Paul Cassirer, dem Kenner der deutschen Romantik und Verleger der ersten Runge-Monografie geschuldet sein könnte. In dem Begleitbrief zu *Die Auswanderer* deutet Kokoschka indirekt seinen mit diesem Werk einsetzenden stilistischen Wandel von dünnflüssigem zum pastosen Farbauftrag und einer deutlicheren Konturierung der figurativen Bildelemente an. »Morgen sind Sie wohl schon in Besitz des schon länger avisierten Bildes *Die Auswanderer* und Sie werden in Ihren freundschaftlichen Bemühungen für mich bei Paul Cassirer hoffentlich gerechtfertigt sein [...] Das Bild wurde privatim dem Herrn v. Seidlitz, hier, der bisher ein Gegner von mir war, und seinen Beamten gezeigt. Er war angeblich sehr bekehrt und verbrachte eine halbe Stunde vor der Arbeit.«¹⁹

Auswanderer sind sie alle, die sich in der Felsenburg gefunden haben. Alle sind sie nach Dresden gekommen, haben ihre Heimat verlassen, sind vor etwas geflohen oder halten sich lediglich vor etwas verborgen. Dieses Etwas ließe sich als Trauma des Krieges und als Flucht vor dem eigenen *Ich* umschreiben. Die meisten von ihnen haben den Krieg mehr oder weniger lang erlebt und kehren desillusioniert oder gar verwundet von der Front zurück, beseelt von dem Gedanken, sich zu verstecken oder ihre psychischen Verletzungen und physischen Wunden so lange pflegen zu lassen, bis wieder Frieden einkehren möge.

Sie waren somit auf der Flucht – Käthe Richter flieht mit ihrem neuen Geliebten aus der Großstadt, Kokoschka, auf der Flucht vor einem Ende seiner Beurlaubung und in Sorge wegen einer erneuten Kriegstauglichkeit in die ärztliche Obhut von Dr. Teuscher. Fritz Neuberger, der beide aus der Kälte der Großstadt herauszugeleiten scheint, bereitet Kokoschka und Walter Hasenclever mental auf die Inszenierung ihrer Krankheitsbilder zur Anerkennung der Dienstuntauglichkeit vor. Er ist für beide nicht nur ein verlässlicher Freund, sondern er koordiniert die Sanatoriumsaufenthalte, regelt Gutachten zur Verlängerung der Beurlaubung vom Fronteinsatz bis zur Dienstuntauglichkeitsbescheinigung, vermittelt für Kokoschka die Vertragsauflösung mit Walden und für Hasenclever die Beendigung seiner Verpflichtungen dem Kurt-Wolff-Verlag gegenüber und versucht Ramona Kokoschkas Eifersucht gegenüber Käthe Richter zu zerstreuen.

Walter Hasenclever und Kokoschka begegnen sich während der ersten Oktobertage 1916 in der Pension Felsenburg wieder, als Hasenclever ein Sonderurlaub von der Balkanfront zur deutschen Erstaufführung seines Dramas *Der Sohn* am 8. Oktober 1916 in Dresden einge-

19 KOKOSCHKA 1984. S. 264. Brief von Kokoschka an Leo Kestenberg vom 31. März 1917. Herr Woldemar von Seidlitz ist Kunsthistoriker und Generaldirektor der königlichen Kunstsammlungen Dresden.

räumt wird. »Kennengelernt haben sich beide Künstler bereits 1913 in Leipzig, wo der Maler und Dramatiker Kokoschka im Kurt-Wolff-Verlag zu publizieren beginnt und Veröffentlichungen anderer Autoren illustriert.«²⁰ Hasenclever bespricht seinen Entschluss, nicht mehr an die Front zurückkehren zu wollen, mit Kokoschka, der ebenfalls Vorsorge trifft, einem erneuten Kriegseinsatz zu entgehen.

In einem Brief an Gerda Schairer schildert er das Treffen mit Kokoschka: »Die Uraufführung [...] wurde [...] ein wirklicher Erfolg. [...] habe [...] mich lange herumgequält, um einen Ausweg zu finden, wie ich vom weiteren Heeresdienst befreit werden konnte. Da ich gar keinen Ausweg mehr sehen konnte, ging ich eines Tages ganz verzweifelt zu meinem Freunde Oskar Kokoschka, der auch hier in Dresden wohnt und klagte ihm meine Not. [...] ›Haben Sie immer diese nervösen Zuckungen?‹ fragte Kokoschka mich. ›Mehr oder weniger, wie es nun einmal ist. Jedenfalls ist zwei Jahre Soldat sein für mich mehr als genug!‹ – ›Gehen Sie zu meinem Arzt‹ sagte Kokoschka, ›wenn er Sie so zucken sieht, findet er schon einen Ausweg. Ich werde Sie bei ihm anmelden.«²¹ Kokoschka bringt Hasenclever mit Dr. Neuberger und Dr. Teuscher zusammen, die erst eine krankheitsbedingte Beurlaubung und schließlich mit einer durch Neuberger und Teuschers Gutachten gestützten »Vatermörder-Posse«²² im Herbst 1917 die Dienstuntauglichkeit erwirken.

12.3. AUFFÜHRUNG DER DREI DRAMEN

Hasenclever, durch eine Erbschaft seiner Großmutter und einen lukrativen Vertrag mit dem Verleger Paul Cassirer vom Dezember 1916 finanziell unabhängig, revanchiert sich bei seinem Freund Kokoschka im Frühjahr 1917 für dessen Hilfe bei der Befreiung vom Heeresdienst, indem er ihm den Weg zur Aufführung seiner drei Dramen ebnet; dem Einakter *Mörder Hoff-*

20 KASTIES 1994. S. 157.

21 Brief von Walter Hasenclever an Gerda Schairer im Oktober 1916. Zitiert nach KASTIES 1994. S. 157. Unter Bezug auf Schairer, Gerd: *Der Dichter Walter Hasenclever. Erinnerungen aus seinem Leben*. Unveröffentl. Manuskript. dla Marbach. S. 19 f.

22 Fritz Neuberger adaptiert den Vater-Sohn-Konflikt aus Hasenclevers Dresdner Aufführung *Der Sohn* auf Hasenclevers Krankheitsbild der Schizophrenie. Hasenclever wird »als unheilbar psychopathisch anerkannten[r] Schriftsteller« Ende Oktober 1917 ausgemustert und aus Teuschers Sanatorium entlassen.

nung der Frauen von 1909,²³ *Hiob* von 1908 und *Der brennende Dornbusch* von 1911, wobei die beiden Letzteren bei ihrer Publikation auf nur geringes Publikumsinteresse stoßen. »Anfang Mai 1917 druckt die Berliner Zeitung ein Feuilleton Hasenclevers mit dem Titel *Drama, Bühne, Publikum* ab, in dem sich der Dichter u. a. über das Desinteresse der Berliner Bühnen an Kokoschkas Dramen beklagt. Der Artikel erfüllt seinen Zweck und lenkt die Aufmerksamkeit der Theaterwelt auf die Werke seines Freundes.«²⁴ Der als experimentierfreudig geltende Direktor des Albert-Theaters in Dresden, Adolf E. Licho, nimmt auf Drängen von Hasenclever und dem am Theater engagierten Schauspieler Ernst Deutsch alle drei Stücke nacheinander ins Programm auf, als Sonntags-Matinee vor geladenen Gästen, um Problemen mit der Zensur zu entgegenen.

Zur Aufführung von Kokoschkas Dramen am 3. Juni 1917 im Albert-Theater in Dresden reist auf Einladung Kokoschkas seine Mutter Romana aus Wien an und logiert in der Pension Felsenburg. Auch sein Freund Loos sagt sein Kommen zu, muss aber seine Reise nach Dresden wegen seines neuerlichen Magenleidens und eines Aufenthaltes in der Wiener Krankenanstalt Dr. Goldstern vom 22. Mai bis 04. Juni 1917 absagen.²⁵ Käthe Richter und Ernst Deutsch spielen die Hauptrollen, Adolf E. Licho tritt in einer Nebenrolle auf, Bühnenbild und Regie obliegen Kokoschka. Während die Schauspielerleistungen einhellige Zustimmung beim Publikum und den zahlreichen Pressevertretern finden, sind deren Reaktionen auf die Stücke eher gespalten, »da Kokoschkas theatralische Bühnensprache und Spielführung vielen als zu unverständlich und fremd erscheint.«²⁶ Eine der wenigen wohlwollenden Kritiken schreibt Camill Hoffmann für das Kunstblatt, »Er wäre, kurzum, Dichter, auch wenn er Maler wäre. [...] Das seit Michelangelo seltene Wunder, dass Einziges Erleben sich in doppelter Erscheinung verkündet, im Bilde und im Gedicht, nicht dilettantisch das einmal auf Kosten des andermal, sondern adäquat, tritt vor uns hin [...] Ein Maler musste kommen, der nicht Nur-Maler, sondern Dichter war, um das Malerische der modernen Szene zu durchbrechen.«²⁷ Hasenclevers Bemühungen, weitere Aufführungen für seinen Freund zu arrangieren, scheitern jedoch. Ob

23 KASTIES 1994. S. 161, verwendet die von Kokoschka lancierten Entstehungsdaten, *Mörder Hoffnung der Frauen* (1907), *Hiob* (1907 unter dem Titel *Sphinx und Strohmann*)« anstelle von *Hiob* (dritte Version des Stückes *Sphinx und Strohmann* von 1908), und dem Drama *Mörder Hoffnung der Frauen* von 1909.

24 Ebenda. S. 161.

25 RUKSCHCIO 1982. S. 218 Loos schreibt an Kokoschka eine undatierte Postkarte vom Semmering, wo er sich zur Kur aufhält: »Lieber Oskar, [...] natürlich werde ich kommen. Das ist ja großartig. [...] Herzlichst Dein Loos«.

26 Ebenda. S. 161.

27 DAS KUNSTBLATT. 1917. 219-221. Hoffmann, Camill: *Kokoschkas Dichtung und Theater*.

dies ein Grund dafür ist, warum sich das Verhältnis der beiden zueinander bis 1920 immer weiter verflachen sollte oder ob wohl eine Dreier-Beziehung zwischen Kokoschka, Käthe Richter und Hasenclever zum Bruch führt, ist nicht zu eruieren.

Dass sich neben Kokoschka auch Hasenclever um die Gunst der attraktiven Schauspielerin bemüht, wird von dem verliebten Maler durchaus mit einer gewissen Eifersucht registriert, die er in sein im Frühjahr/Frühsummer 1917 mit besonders akzentuiert geführten Pinselstrichen gemalten Bild *Liebespaar mit Katze* (Abb. 1917/2) einträgt.²⁸ Vor einer sommerlichen Landschaft lagert bilddominant ein Paar, begleitet von einer Katze. In den Figuren sind unschwer Käthe Richter und Walter Hasenclever zu erkennen. Käthe kauert in schulterfrei dekolliertem, blau schimmerndem Kleid, den Kopf leicht gesenkt auf den linken Arm gestützt, die Augen versonnen geschlossen in der Bildmitte. Links von ihr nähert sich Walter, der sich vorbeugt, den erwartungsvollen Blick auf Käthe gerichtet, um sie in seine Arme zu nehmen. Ingrid Brugger beschreibt die dargestellte Stimmung als »von Momenten der Störung belastet. [...] Die Frau ist eine vom Mann isolierte Gestalt. In sich selbst versunken, den Blick nach innen gerichtet, wendet sie sich von ihm ab und scheint ihm die Nähe zu verweigern, die er von ihr fordert.«²⁹ Unberücksichtigt bleibt die Symbolik der weißen Katze, die sich an die männliche Figur zu schmiegen scheint. Kokoschka drückt mit ihr die ambivalenten Gefühle von Käthe aus, die sich zwar Oskar zugetan fühlt, sich aber dem Werber gegenüber ihrer Ungebundenheit versichert, symbolisiert durch die Katze als Attribut der Libertas und der Bereitschaft zum Liebespiel.³⁰

Kokoschka drückt seine unbestimmten Ängste aus, Käthe zu verlieren. So sind auch die bis Anfang 1919 entstehenden Darstellungen von Paaren bei Kokoschka von der Bedrohung durch die Sinnlichkeit des Weibes inspiriert – ob dies die eine Annäherung verhindernde Sprachlosigkeit in *Orpheus und Eurydike* (Abb. 1917/3) oder des Künstlers Verehrung seiner entwichenen Muse in *Katja* (Abb. 1918/3) ist – immer scheint sie der Macht der fleischlichen Begierde zu erliegen. Die Abkühlung seiner Freundschaft zu Walter Hasenclever findet sich am deutlichsten in seinem im April 1919 gemalten, kompositorisch an Albrecht Altdorfers *Lot und seine Töchter* (Abb. 59) angelehnten Gemälde *Die Heiden* (Abb. 1919/1) wieder. Bild-

28 CALVOCORESSI 1992. S. 12, konstatiert fälschlicherweise die »fiebrhafte Ausführung« als Reflexion des »bedenklichen Gesundheitszustandes des Künstlers. Als Folge seiner Kriegsverletzung trug er sowohl körperliche als auch psychische Narben davon, und das Ende seiner Liebesbeziehung zu Alma Mahler deprimierte ihn noch zusätzlich.«

29 SCHRÖDER 1991. Tafel 32.

30 KRETSCHMER 2011. S. 209/210.

füllend zeigt es ein liegendes nacktes Paar vor einem diffusen grün-blauen Hintergrund – der Mann mit Hasenclevers Antlitz beginnt die vor ihm liegende weibliche Figur zu umfassen, das rechte Bein ist bereits über ihren Unterleib geschlagen. Doch es handelt sich nicht um eine Frau aus Fleisch und Blut, es ist das im April 1919 fertiggestellte Puppen-Mannequin, welches Kokoschka durch die Leblosigkeit evozierenden Farben Leichenweiß und Blauweiß andeutet. »Leise Ondulation der Töne paart sich mit geronnener, gestockter, schollenartig in großen Flecken aufgetragener Farbe.«³¹ Die Rückseite des Werkes ist beschriftet »Ardinghello: Es ist wahr, dass eine Rose mehrere Düfte verraucht, wenn sie am Stocke verwelkt.«³² Die Aufschrift stellt einen Bezug zu dem 1787 von Wilhelm Heinse verfassten Roman *Ardinghello und die glücklichen Inseln* her, in dem den Idealen der Schönheit und des ungezügelt Sinnenraums gefrönt wird.

In Bezug auf Kokoschkas Verhältnis zu Walter Hasenclever verleiht die Puppe in dessen Armen »dem bei Heinse vertretenen Gedanken der arkadischen Freuden einen bitter-ironischen Beigeschmack.«³³ Er gönnt seinem Zimmernachbarn in der Felsenburg nicht seine Käthe und überlässt ihm das Surrogat, das ausschließlich Kokoschka durch die Kunst zum Leben zu erwecken vermag.³⁴ »*Die Heiden* sind noch ein klassisches Liebespaar, doch deutet sich bereits das Erlöschen der erotischen Bannung an, auf das die gegenseitige Ablösung folgen wird. *Die Auswanderer* ersetzen den Typus des romantischen Freundschaftsbildes aus dem Miteinander in ein Nebeneinander, das Kontaktverlust verrät.«³⁵ Hofmann interpretiert die beiden Werke Kokoschkas aus einer irrtümlichen Einschätzung der Situation des Künstlers. So evozieren die *Auswanderer* keineswegs Kontaktverlust und Vereinsamung in der Fremde sondern Zusammengehörigkeit und Verbundenheit im gegenseitigen Vertrauen. *Die Heiden* verkörpern gerade das Gegenteil des Erlöschens von sexueller Anziehung und karikieren Hasenclevers Liebeswerben um Käthe, und Kokoschka hofft, dass sie ihrer Triebhaftigkeit, angedeutet durch die zwischen ihnen ruhende Katze, nicht erliegen möge.

Während des Besuches von Kokoschkas Mutter entsteht das nach einer Fotografie vollen-

31 SCHMIDT 1986. S. 209 und SCHMIDT 1996. S. 29.

32 ERLING 2017. Werkkatalog 1919/1.

33 WINKLER 1995. S. 81/82. Der Puppenfetisch »erscheint in ganz ähnlicher, hingebungsvoller Haltung auf zahlreichen Zeichnungen aus dieser Zeit.«

34 BISCHOFF 1997. S. 98. Bischoff bringt den Puppenfetisch von Kokoschka in Verbindung mit dem von Heinrich von Kleist 1810 veröffentlichten Marionettenaufsatz. Bei Kleist imaginiert der Künstler im Bestreben die kindliche, natürliche Ursprünglichkeit und Anmut wieder herzustellen eine Marionette, die durch den Marionettenspieler – den Künstler – zum Leben erweckt ihren künstlerischen Schwerpunkt, ihre neue Anmut ganz in sich selbst hätte.

35 HOFMANN 1986-2. S. 26.

dete Porträt *Romana Kokoschka* (Abb. 1917/4+Abb. 60), welches der Künstler neben seinem *Selbstbildnis* (Abb. 1917/1) vor seiner Abreise nach Stockholm im September 1917 fertigstellt. Die Farbigkeit, das Flimmern der mäandernden Pinselschwünge und das Ondulieren der Körperformen sind nicht nur Ausdruck seines neuen Lebensgefühls, sondern spiegeln auch die intensive Mutter-Sohn-Beziehung wieder, die die Mutter idealisierend glorifiziert, vor einem geöffneten Fenster, das den Blick in eine sonnendurchflutete Landschaft freigibt. Nicht umsonst bittet Kokoschka sie nach ihrer Abreise brieflich, versehen mit einer Skizze: »Liebe Mutter bitte lasse Dich so bald als möglich genau in der Stellung (Hände, Kopfhaltung, gewöhnlicher Sessel, Frisur, Kleid) fotografieren, weil ich dein Bild jetzt wieder weitermalen möchte.«³⁶

Romana Kokoschka spürt in Dresden den Einfluss, der von Fritz Neuberger und Käthe Richter auf ihren Sohn wirkt. Die Konterfeis der beiden sind in seinen Arbeiten präsent. Ihr ist auch nicht das Liebesverhältnis zwischen ihrem Sohn und Käthe Richter entgangen. Die Eifersucht, ihn an eine andere Frau verlieren zu können, ist gepaart mit der Sorge um seine Bereitschaft, die Familie in Wien weiterhin großzügig finanziell zu unterstützen. Die mögliche Entfremdung und der Verlust ihres dominanten Einflusses auf ihn veranlassen sie, mit Dr. Fritz Neuberger, in welchem sie eine Art Mentor ihres Sohnes sieht, unmittelbar vor der Reise nach Stockholm zu korrespondieren. Aus den Antwortbriefen Fritz Neubergers an Romana Kokoschka vom 19. August 1917 und 27. November 1917, also vor der Abreise nach und der Ankunft aus Stockholm, versucht er die Mutter seines Schützlings zu beruhigen. Obwohl Kokoschka seinen Eltern am 02. August 1917 eine mögliche Reise zur Ausstellung einer Auswahl seiner Werke avisiert, befürchtet seine Mutter gar eine bevorstehende Hochzeit, nachdem er seinen Eltern am 15. August 1917 telegraphiert: »Liebe Eltern, bitte sendet sofort express hoch versichert Smoking complett, Gehrock samt grauer Hose und Lackhalbschuhe in zwei Paketen. Brief folgt, herzlich Oskar.«³⁷

Neuberger zeigt sich in seinem Brief vom 19. August 1917 an Romana Kokoschka erstaunt, dass sie nichts von der Reise nach Stockholm zu der von Prof. Josef Hoffmann vom österreichischen Auswärtigen Amt veranstalteten Ausstellung wisse. »Dazu hat er die Kleider verlangt.« Weiter versichert er ihr: »Fräulein Richter ist in Berlin. Oskar wird keinesfalls nach

36 WINKLER 1995. S. 77. Zitiert nach einem unveröffentlichten Brief. Archiv OK Dokumentation, Pöchlarn. Die Bitte um eine Fotografie um ein Porträt zu vollenden ist für Kokoschka ungewöhnlich, denn ihm besonders vertraute Menschen, wie z. B. Alma Mahler, gibt er vor, auswendig gemalt zu haben. So verwundert es, dass er bei seiner Mutter um eine Fotografie nachsucht, die in Stellung und Kleidung nach der von ihm ihr zugesandten Skizze aufgenommen werden soll. Siehe zu Alma Mahler: GOLDSCHIEDER 1963. S. 16.

37 KOKOSCHKA 1984. S. 271.

Berlin gehen, darüber kann ich Sie ganz und gar beruhigen. Es geht Oskar recht gut, er ist in besserer Stimmung und er arbeitet. Sie brauche sich keine Sorgen machen. Ihr ergebener Neuberger.«³⁸ Da sich Kokoschka nicht sicher ist, ob das Untersuchungsergebnis von Prof. Baranyi ihm eine Freistellung vom Kriegseinsatz sichert, schreibt er seine Befürchtungen am 14. November 1917 seinem Wiener Freund Albert Ehrenstein, »Ich habe keine Urlaubsverlängerung mehr bekommen. Was jetzt weiter geschieht ist klar, Wiederholung – zum 3. Mal – das gefährliche Spielen mit dem Schießgewehr.«³⁹ Aufgeschreckt von Ehrensteins Information eilt Fritz Neuberger daraufhin trotz Erkrankung sofort nach Berlin. In Beantwortung eines erneuten Briefes von Kokoschkas Mutter teilt er ihr mit: »Da habe ich Oskar gleich aufgehackt und habe ihn zum Teuscher zurückgebracht, ohne auf irgend jemand zu hören. Jetzt ist er nun bei Teuscher, ganz zufrieden und arbeitet. Wir sind ganz allein hier für den Augenblick. Machen Sie sich doch keine Sorgen. Oskar ist kein Kind, das heißt, man kann nicht tun mit ihm was man will, aber wenn es darauf ankommt, so geschieht doch das Richtige.«⁴⁰

Wie sehr sich Romana Kokoschka an die Zeit von Oskars Verhältnis mit Alma Mahler erinnert fühlt und sie die Sorge um ihre matriarchalische Einwirkungsmöglichkeit und die regelmäßige Alimentierung der Familie belastet, bringt sie in einem Brief an ihren Sohn zum Ausdruck, welcher unglücklicherweise von Käthe Richter geöffnet wird, die Oskar gebeten hatte, seine Post zu öffnen und wegen der Zensur an ihn nach Stockholm weiterzureichen. Bereits vor ihrer Rückreise nach Wien muss die Mutter Kokoschka in Bezug auf die Beziehung zu seinen Freunden und besonders zu Käthe Richter Vorhaltungen gemacht und dies in einem Brief an ihn im September 1917 wiederholt haben.⁴¹ Während Kokoschka die Einmischung seiner Mutter in seine Beziehung mit Alma noch weitgehend zu ignorieren versucht hat, geht ihm ihr Argwohn seinen Freunden gegenüber zu weit. Er fordert erstmals seine Unabhängigkeit ein und beginnt sich von der Dominanz der Mutter zu distanzieren. Diese partikuläre psychologische

38 ZBZ ZÜRICH. Nachl. O. Kokoschka. 26.11.a. Unveröffentlichter Brief von Fritz Neuberger an Romana Kokoschka vom 19. August 1917.

39 KOKOSCHKA 1984. S. 278. Brief von Kokoschka an Albert Ehrenstein vom 14. November 1917 aus Stockholm.

40 ZBZ ZÜRICH. Nachl. O. Kokoschka 26.11.a. Unveröffentlichter Brief von Fritz Neuberger an Romana Kokoschka vom 27. November 1917.

41 KOKOSCHKA 1984. S. 274/75 und S. 279/80. Kokoschkas Briefe an Gustav und Romana Kokoschka vom 20. September 1917 aus Stockholm und an seine Mutter am 15. Dezember 1917 aus Dresden: »Ich lebe in der Welt und Du in einer selbstgemachten Schale. Dass ich nicht immer nach gewinnsüchtigen Motiven bei Anderen suche, daran ist eben meine bessere Menschenkenntnis schuld. Du bist nach Deiner Methode ständig unglücklich, ich nach meiner fühle mich verhältnismäßig wohl.«

Abnabelung von der Mutterfigur geht einher mit der Aufarbeitung der *Amour fou* mit Alma Mahler und einem sukzessiven Wandel in Kokoschkas Geschlechterasymmetrie.

Mit dem finanziellen Rückhalt beginnt sich Kokoschka auch gegenüber seiner Mutter zu emanzipieren. Zwar scheitert sein erster Versuch, Käthe Richter aus der Rolle der Muse zu lösen, doch erst nachdem er die Schulden für die Hochzeit seiner Schwester abgegolten und seinen Eltern ein Haus in Wien finanziert hat, scheint ein großer Teil der Last der Verantwortung von ihm genommen und damit der Mutter auch die Möglichkeit, seine Amouren zu torpedieren.

12.4. AUSSTELLUNG MODERNE ÖSTERREICHISCHE KUNST, STOCKHOLM

Da Kokoschka noch nicht ausgemustert ist, erhält er vom Ministerium des Äußeren in Wien den Auftrag, sich an der die *Internationale Friedenskonferenz* begleitenden Ausstellung *Moderne Österreichische Kunst* vom 15. August bis 30. September 1917 in der Liljevalchs Konsthall, Stockholm, mit 14 Gemälden und Zeichnungen zu beteiligen. »Room 9 gathered fourteen portraits and figure paintings by an artist who was far more familiar to Swedes: Oskar Kokoschka. Among these was the recently completed, wistfully allusive *Émigrés* [Abb. 1916/9], »a self-portrait with friends« that was itself in some respects a »war picture«.«⁴² Mitte September 1917 erteilt das militärische Oberkommando Wien Kokoschka die Reiseerlaubnis. Während der Friedenskonferenz wird er auf Vermittlung von Ragnar Hoppe, Assistent am Stockholmer Nationalmuseum, von dem in Uppsala lebenden Wiener Psychologen und Nobelpreisträger Professor Robert Baranyi wegen seiner Gleichgewichtsstörungen untersucht, um, so hofft er, endgültig für kriegsuntauglich erklärt zu werden.

Nach der Aufführung des *Brennenden Dornbuschs*⁴³ in Stockholm lernt er die Freifrau Carin von Kantzow kennen und verliebt sich in sie. Jedoch anders als in seiner Biografie, wo das Verlangen der Dame »Befehl für mich werden sollte«,⁴⁴ oder bei Hodin, wo deren Mann, »Offizier, [...] unheilbar krank [ist]; er starb um diese Zeit«,⁴⁵ scheinen die täglichen »Rosen-

42 CLEGG 2012. S. 683. Dem Werk *Die Auswanderer* wird in der schwedischen Presse besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

43 Das Drama wird aus diesem Anlass in die schwedische Sprache übersetzt.

44 KOKOSCHKA 1971. S. 174 und SPIELMANN 2003. S. 175.

45 HODIN 1968. S. 222.

buckets»,⁴⁶ die Kokoschkas Budget aufgrund der ständig sich verschlechternden Valuta der österreichischen Währung stark belasten, die Leidenschaft der Dame nicht beflügelt zu haben. Oder war es wohl die nächtliche Dampferfahrt mit ihrer Tochter die Schären entlang,⁴⁷ die der Liaison ein Ende bereitet? Oder ist auch dies wiederum lediglich ein »Geschichterl«⁴⁸ um seine Attraktivität beim weiblichen Geschlecht und seine Unwiderstehlichkeit, die seinem Künstlermythos innewohnt, zu befeuern? Es handelt sich bei Kokoschkas Bekanntschaft durchaus um die Freifrau Carin von Kantzow, die Ehefrau des deutschstämmigen Grafen Nils Gustav von Kantzow, der aber damals weder verstorben noch sterbenskrank war und bis 1967 leben und von welchem sie erst 1922 geschieden werden sollte, um den Flieger und späteren Reichsmarschall Hermann Göring zu heiraten.

In seinen Briefen an Freunde und Eltern gibt Kokoschka vor, witterungsbedingt gesundheitlich sehr mitgenommen zu sein. Die Konsultation von Prof. Robert Baranyi in Uppsala verläuft positiv und er erhält ein Gutachten, das ihm die militärische Dienstuntauglichkeit bescheinigt, was ihn aber erst nach seinem Brief vom 14. November 1917 an Albert Ehrenstein erreicht haben dürfte. Kokoschkas Stimmungslage drückt sich eindrucksvoll aus in seiner Ansicht des *Stockholmer Hafens* (Abb. 1917/5) von hochgelegenen Standpunkt mit einem Weitwinkelblick in hellem »farbigem Licht«. ⁴⁹ Von den Beklemmungen, die ihm angeblich heimsuchen, ist in diesem Bild nichts zu spüren. Der Blick aus seinem Hotelfenster, die Veduten der Stadt mit Hafen von oben herab betrachtet, gibt einen Ausblick auf die einige Jahre später in Dresden und auf seinen vielfältigen Reisen entstehenden Stadtansichten. Trotz seines angeblich angeschlagenen Gesundheitszustandes scheint ein neuer Schaffensdrang bei ihm geweckt zu sein, was sich auch in der Reihe von Porträtzeichnungen widerspiegelt, wie zum Beispiel »den angesehenen Bürgermeister von Stockholm, Carl Lindhagen, den Astronomen Svante Arrhenius und die Dichterin Selma Lagerlöf«. ⁵⁰ Ob sich Kokoschkas Treffen mit dem Kunsthistoriker und damaligen Assistenten des Verwalters der Grafischen Sammlung Dr. Ragnar Hoppe so ereignet, wie in seiner Biografie beschrieben, dürfte zumindest in der Einschätzung

46 KOKOSCHKA 1971. S. 173.

47 KOKOSCHKA 1971. S. 173. »Unsere Zwiegespräche waren wie Musik der Wellen«.

48 »Geschichterl«, ein Wiener Ausdruck für Erzählungen, deren Wahrhaftigkeit zu bezweifeln ist, die sich aber in der Erinnerung des Erzählenden so eingepägt haben. Hinzu kommt, dass Kokoschka es versäumt, diese Anekdote bei der seinen *Reisebriefen aus einer eingebildeten Welt* (KOKOSCHKA 1956. S. 59-68), *Ein Brief von der Reise, Stockholm, Winter 1917* zu erwähnen. Siehe auch KOKOSCHKA 1971. S. 172/173.

49 SPIELMANN 2003. S. 175. Siehe hierzu auch Kap. 7.2. Anmerk. 29, S. 139.

50 KOKOSCHKA 1971. S. 171-174.

des Ergebnisses zweifelhaft sein. So habe Kokoschka Hoppe davon überzeugt, Josephssons spätes Œuvre zu veröffentlichen, und in den fettleibigen Figuren der »neoklassischen Zeichnungen, Aktzeichnungen mit Elephantiasis behaftet, [...] das Symbol der Fruchtbarkeitsgöttin der primitiven Völker wiederzuerkennen, die einst zum Matriarchat sich bekannten. [...] Nachdem Josephssons Zeichnungen in Paris durch die Veröffentlichung von Paulsson⁵¹ im Jahre 1918 bekanntgeworden sind [...] lancierte der Kunsthandel die Mode der steatopygischen Darstellung des weiblichen Geschlechts.«⁵²

Wie weit die Berichte von den »Heiligen Drei Königen aus dem Morgenland«,⁵³ wie Kokoschka die Begegnung mit den drei Fremden nennt, die er auf Stockholms Straßen kennengelernt hat und denen er Hilfe und seine Verbindung zugute kommen lässt, sich so oder annähernd zugetragen haben, ist schwerlich zu überprüfen. Er möchte damit die Absurdität der Friedenskonferenz karikieren, zudem soll Kokoschkas pazifistische Einstellung und seine humane Gesinnung in der Inszenierung seines Künstlermythos verankert werden, wie dies bereits mit den Schilderungen seiner Verwundung, veröffentlicht in seiner Biografie *Mein Leben* und den Erzählungen *Jessika*⁵⁴ und *Die Verwundung*,⁵⁵ geschieht. So erhielt er seinen Gnadenstoß. Kokoschka hat nie geschossen, er lag da, den Finger am Drücker seiner Pistole. Der Russe war ein großer Kerl. Aber Kokoschka schoss nicht. Und der Russe stieß zu.«⁵⁶ Kokoschka hat bis ins hohe Alter seine Kriegserlebnisse variantenreich und mit der Betonung seines pazifistischen Verhaltens in Vorträgen und Interviews hervorgehoben und dürfte auch versucht haben, seine neu gewonnenen Freunde in der Pension *Felsenburg* damit zu beeindrucken.

51 Gregor Paulsson ist der zeitgenössische Verwalter der Grafischen Sammlung des Stockholmer Museums bei Kokoschkas Besuch.

52 KOKOSCHKA 1971. S. 174/175. Dass Hoppe, wie Kokoschka selbst bemerkt, diesen kunsthistorisch wichtigen Hinweis in seinen Erinnerungen vergessen oder »aus Bescheidenheit [...] nur so nebenbei erwähnt«, lässt vermuten, dass dieser Anekdote nicht allzu viel Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte.

53 Die Geschichte mit den *Heiligen drei Königen aus dem Morgenland* ist u. a. auch bereits in einem unveröffentlichten Brief von Kokoschka (Sanatorium auf dem Weißen Hirsch) an die Gräfin Alexandrine von Kheunberg Dietrichstein (Hotel Tiroler Hof, Innsbruck) vom 10. Januar 1918 enthalten. Nachl. O. KOKOSCHKA 465.11. ZBZ ZÜRICH.

54 KOKOSCHKA 1956. S. 17-55; KOKOSCHKA 1974. S. 103-142; KOKOSCHKA 1971. S. 152-160; HODIN 1968. S. 215-217.

55 WINGLER 1956-1. S. 69-76 und S. 449 Anmerk.: »Verwundung, bisher nicht veröffentlicht. Entstanden um 1934 in Prag. [...] Die Situation, in der Kokoschka sich selbst als Verwundeter zwischen Toten auf dem Schlachtfeld liegend erlebt, ist die des ›Irrrenden Ritter‹, den er 1915 kurz vor seiner Abberufung zur Front gemalt hatte.«

56 HODIN 1968. S. 216.

12.5. DIE FREUNDE DER FELSENBURG

Die vielfältigen Abwechslungen, die der Kreis der »Gestrandeten« bei Mutter Nachtwey in der Pension *Felsenburg* anbietet, bringen zudem Kokoschkas ambivalentes Frauenbild kräftig durcheinander. Georg Zivier⁵⁷ schildert in der Biografie des Schauspielers Ernst Deutsch einfühlsam und anschaulich das Leben und Treiben in Dresden und im Gasthof Felsenburg mit seinen illustren Gästen:

»Das Dresdner Publikum, erzogen in der Schönheitssehnsucht üppiger Könige, war immer der Kunst aufgeschlossen – und überdies einer heiteren Libertinage. Die schönsten Mädchen Sachsens wuchsen vorwiegend in der Elb-Metropole auf, wo sie den viel bespöttelten Landesdialekt beinahe wohltuend machten [...] Sanft auch grazil bewegten sich die jungen Schönheiten, vollschlank in guten Zeiten, jetzt in der kargen Kriegs- und Nachkriegszeit waren sie etwas durchsichtig geworden. [...]

Diese [die Felsenburg] war, verglichen etwa mit Dr. Lahmanns mondänem Sanatorium, ein sehr bescheidenes Paradies. Die Wirtin hieß Frau Nachtwey, ein Name wie aus einer Shakespeare-Komödie. In den Hotelzimmern, der Weinstube, dem schmächtigen Garten hatte die kyprische Göttin ihre Tempel. [...]

Sie blieb ein angenehm rauhes Musenquartier, auch als Berlin die Dresdner Größen schon an sich gezogen hatte. Liebenswerte Mädchen von der Bühne, von der Wigman-Schule, auch aus Kreisen des Dresdner Patriziats tauchten auf und tauchten unter, für ein paar Stunden, für ein paar Tage, auch für Wochen. [...]

Mit einem ›Guten Tag, alte Burschen‹ begrüßte er [Hasenclever] die Freunde, die Oskar Kokoschka in einer berühmten Gruppenkomposition festgehalten hat. [...] Sie arrangierten in der Felsenburg manchmal eine Art parodistisches Börsenspiel, bei dem der tägliche Kurswert attraktiver Frauen ausgehandelt wurde. Da gab es Haussen und Baissen, Booms und Konkurse, übrigens auch ›festverzinsliche Familienpapiere‹, will sagen ›Werte‹, in ehelich fester Hand.

Dieses Spiel der Taxatoren ist symptomatisch für eine Epoche, in der die Devisenbörse das Leben mehr und mehr zu bestimmen anfing, aber auch für einen neuen Tonfall in der Erotik. [...] Ohne an Illusion zu verlieren oder gar an der Fähigkeit, sich bis

57 Georg Zivier (1897-1974), Schriftsteller, Journalist, Theaterkritiker.

zum Äußersten zu verzücken, war man ›sachlich‹, war man umstandslos geworden und sogar etwas unhöflich, sehr zur Zufriedenheit der jungen Frauen, die die Rollen der leicht verletzlichen Göttinnen satt hatten.

Das Liebesbörsenspiel, wie es als übermütiger Jux von den Felsenburgern geführt wurde, hätte die Grundlage zu einer dreisten Komödie abgeben können.«⁵⁸

Zu den Stammgästen der Felsenburg zählen in den Jahren von 1916 bis 1920 neben Kokoschka und Walter Hasenclever die Schauspieler Ernst Deutsch und Heinrich George, Jupp Schmitz und Ernst Matrey, die Schriftsteller Rudolf Leonhard und Ivar von Lücken (bereits seit Ende 1910), Gerhart Hauptmann, Paul Kornfeld, und Erich Kästner, die Lektoren Kurt Pinthus und Leo Kestenberg, die Schauspielerinnen Käthe Richter und Hermine Körner, die Verleger Kurt Wolff und Ernst Rowolth sowie die Ärzte Dr. Heinrich Lahmann und Dr. Fritz Neuberger. Es ist ein Treffpunkt von vielen Künstlern und Freunden der Avantgarde.

Nach seiner Rückkehr aus Stockholm und Berlin am 21. November 1917 hat Kokoschka mit der Arbeit an dem eindrucksvollen Gruppenporträt *Die Freunde* (Abb. 1917/6) begonnen, welches mit großer Sicherheit eine Situation beim »Liebesbörsenspiel« wiedergibt. Ursprünglich hat er dieses Werk auch als *Die Glücksspieler* bezeichnet, wie aus einem an Hans Tietze gerichteten Brief hervorgeht, in welchem er den wirklichen Charakter des Spiels verschämt verschleiert. »Es sind meine Freunde darauf, Karten spielend. Jeder in seiner Leidenschaft, nackt zum Erschrecken, und alle eingetaucht in eine Farbigkeit höherer Ordnung, die sie zusammenbindet [...]«.⁵⁹ Und Tietze fährt in der Bildbeschreibung fort, ohne die erotische Motivation des Spiels zu kennen: »[...] das geistig gemütliche Fluidum, das einen eng vertrauten Menschengemeinschaft umspült, dringt in die letzten Poren der Komposition ein und hilft ihre ideale Sonderexistenz erzeugen. Die Geschlossenheit des Figurenaufbaus ist nun keineswegs ein äußeres Mittel jener eindringlichen geistigen Stimmung, sondern ihre innere Voraussetzung, das Gerippe ihrer Lebendigkeit. In zwei Diagonalen, die sich im Kopf des Dichters Hasenclever kreuzen, sind die fünf Figuren aneinander geschmiedet; gleichzeitig schließen die ausholenden Gesten rechts, das Spiegelbild der Frau links, einen Kreis, innerhalb dessen tausend geistige

58 ZIVIER 1964. S. 34-36.

59 TIETZE 1919. S. 251. Zitiert bei HODIN 1968. S. 223.

Beziehungen von einem zum anderen gesponnen und eben so viele kompositionelle Fäden gespannt sind.«⁶⁰

Die Freunde Kokoschkas sind um einen Tisch gruppiert, vorn in Rückenansicht der Künstler, »im Zentrum der lauschende Kopf Walter Hasenclevers im Profil, auf die rechte Hand gestützt, den linken Arm auf dem Tisch,«⁶¹ dahinter, leicht verdeckt der Kopf von Ivar von Lücken neben dem frontal platzierten Dr. Fritz Neuberger, in leuchtend blauem Jackett, der den Betrachter direkt anzublicken und dessen auf dem Tisch aufgelegter, linker erhobener Arm eine Biedergeste anzudeuten scheint. Links hebt sich vor dunkler Wandfläche der aufrechte, schlanke Körperbau von Käthe Richter und das hell leuchtende Inkarnat der Haut ihres tief dekolletierten, blau-violetten Kleides ab, mit unruhigen, breiten Pinselstrichen aufgetragen. In ihrer ausgestreckten Linken hält sie ein leeres Weinglas in die Runde – was Katharina Erling zu einem Vergleich mit holländischen Sittenbildern des 17. Jahrhunderts verleitet. Das leere Weinglas und der von dem Zimmermädchen Maria Riedrich⁶² durch die geöffnete Tür gebrachte volle Weinkrug wie auch die Spielsituation sind, wie bei den Darstellungen der »lockeren Gesellschaften«, »als erotische Anspielung auf den Genuss von Liebesfreuden«⁶³ zu deuten. Der Vergleich zu Johannes Vermeer van Delfts *Bei der Kupplerin* (Abb. 61) bietet sich an, da die fiktive Erzählfigur, der Musiker am Rande des Bildes, in die Szene einführt, so wie die Rücken-Figur von Kokoschka die Runde seiner Freunde beim Spiel »Frauenbörse in der Felsenburg« um sich schart.

Westheim hebt 1918 in seiner frühen Monografie zu Kokoschka auf den Gleichklang von Ruhe und Bewegung ab, »ein Strömen und Abheben in den Massen, in den Farben, in dem Vor- und Hintereinander. [...] Alles greift ineinander, ist Reflex und Anstoß zugleich.«⁶⁴ Für ihn sind *Die Freunde* (Abb. 1917/6) ein festliches Beisammensein, Menschen, die Kokoschka um sich geschart hat, »eine Zusammengehörigkeit auch im Denken und Fühlen und Wol-

60 TIETZE 1919. S. 252-253.

61 HODIN 1968. S. 223.

62 TIETZE 1919. S. 252/253. Tietze irrt sich hinsichtlich des vermeintlichen Spiegelbildes von Käthe Richter, es handelt sich hier um die Serviertochter, die den Wein hereinbringt und mit der sich Kokoschka freundschaftlich verbunden fühlt. Maria Riedrich war Servier- und Zimmermädchen in der Felsenburg und lebte bis in die neunziger Jahre in Dresden. Siehe SÜNDERHAUF 1996.

63 ERLING 1996. 102.

64 WESTHEIM 1918: S. 36/37. »Wie die Hände – einzigartig ausdrucksvoll gemalte Hände! – weit ausgreifen und es doch zur eigentlichen Berührung nie kommt, so ist ein Ausgreifen in den Farben, ein Hineinlangen in die Tiefen und ein Heranholen auch der Ferne.«

len.«⁶⁵ Für Hans Maria Wingler »manifestiert sich lebhaft, ja tragisch Kokoschkas Werben um den sozialen Kontakt, den herzustellen dem seelisch Wunden nicht recht gelingt.«⁶⁶ Auch Katharina Erling glaubt, die Überlagerung der Beziehungsunfähigkeit und Kriegstraumata der Abgebildeten in dem Halbfigurenbild zu erkennen, wenn sie feststellt: »Es ist ein Freundschaftsbild ganz neuer Art. Statt dem in geistiger Eintracht verbundenen Miteinander herrscht hier dramatische Einsamkeit. [...] Die Freunde sitzen dicht beieinander, doch wechseln sie keine Blicke oder Gesten als Zeichen der Verbundenheit [...], sondern sie scheinen jeder in sich selbst gefangen.«⁶⁷ Hieraus ikonografisch eine Verbindung zu der »Tradition der im Barock beliebten lockeren Gesellschaftsbilder mit dem Gleichnis des verlorenen Sohnes« und damit in Kokoschkas Selbstbildnis in Rückansicht das »Gefühl der Entwurzelung und Heimatlosigkeit eines Fremden unter Fremden«⁶⁸ ableiten zu wollen, erscheint im Hinblick auf Kokoschkas Ausdruckskunst und seinen expressionistischen Impetus etwas weit hergeholt zu sein, da es seiner Stimmungs- und Gefühlslage im Zeitraum des Entstehens dieses Werkes widerspricht.

Aber ist es wirklich so ungewöhnlich, dass sich die Teilnehmer beim Spiel an der Schönheits- und Liebesbörse nicht anschauen, sondern in sich blicken, die Spielsituation aufnehmen, taktisch ihren Einsatz um die Gunst der Erwählten bewerten und den nächsten Spielzug vorbereiten? Die allegorische Deutung, nach der die abgebildeten Freunde auf der Suche nach dem Glück sind, »das sie verspielen und nicht finden«⁶⁹ entspricht der Stimmungslage der Tischrunde. »Here it may suffice to say that almost every colour of the spectrum was used in this canvas without, however, producing an impression of brightness: the application of so much strong colour in uneven patches produced an effect of a general subdued atmosphere, which enhances the sense of tension everpresent just below the surface.«⁷⁰

Stilistisch findet Kokoschka zu einem bewegten Farbauftrag. Die Farben werden direkt auf der Leinwand gemischt, mit Feigenmilch angedickt und bilden einen »perlmuttartigen

65 WESTHEIM 1918. S. 36.

66 WINGLER 1951. S. 44. Wingler sieht in dieser Werksphase Kokoschkas Beziehungstrauma als noch nicht überwunden, wenn er fortfährt. »Dieser inneren Labilität, diesem Schwanken zwischen Verzweiflung und Hoffnung, Argwohn und hingebungsvollem Vertrauen, entspricht die schroffe Gegensätzlichkeit von dumpfen, gleichsam blinden und andererseits emailartig, schimmernden, eine Kostbarkeit für sich bildenden Farben.«

67 ERLING 1996. S. 102.

68 WINKLER 1995. S. 78, mit Bezug auf Madeleine Grynstejn, Direktorin des Museum of Contemporary Art Chicago (ohne Zitationsverweis).

69 Ebenda. S. 102.

70 HOFFMANN E. 1951. S. 159.

Schmelz«⁷¹ Der dünnflüssige Farbauftrag weicht einer pastosen, »barocken« Malweise, seine Bilder der Dresdner Periode beginnen in die Nähe der Berliner Maler der Sezession zu rücken. Mit *Die Freunde* (Abb. 1917/6) schafft Kokoschka, was sich bereits in der Komposition von *Die Auswanderer* (Abb. 1916/9) angedeutet hat, eine neue Form des Freundschaftsbildes. Ein Freundschaftsbild, das aus dem persönlichen Umgang mit den Abgebildeten sich entwickelnde Porträts in der Momentaufnahme einer gesellschaftlichen Situation zusammenfügt, sie im Offenlegen ihrer Individualität »im Sinne einer dramatischen Begegnung«⁷² zusammenbindet. In einem in *Die Bildenden Künste* 1919 veröffentlichten Brief an den befreundeten Kunsthistoriker Hans Tietze schreibt Kokoschka:

»Früher hatte ich doch eine Zeitlang das Wesentliche des Menschen, sagen wir »Dämonium« verstanden so elementar hervorzubringen, dass man über die eine Hauptlinie das Zufällige, das Weggelassene (wie eine Art seelische Perspektive zu einem Fluchtpunkt eilende Rechts und Links vernachlässigt) vergaß. Manchmal ist es mir gelungen, und es war das dann »ein Mensch«, wie man von seinem Bekannten sich ein Bild in der Erinnerung macht, das lebendiger als die Anschauung selber wirkt, weil es wie in einem Fokus gesammelt ist und deshalb strahlungsfähig. [...] Und so baue ich jetzt Menschengesichter (solche Modelle, wie die zufällig, nun schon lange mit mir ausharrenden, mit mir bekannten Personen, die ich in- und auswendig kenne, dass sie mich fast wie Alpträume schon verfolgen) zu Kompositionen auf, in welchen Wesen mit Wesen streitet, im strikten Widerspruch steht, wie Hass und Liebe, und ich suche nun in jedem Bild nach dem dramatischen Akzidenz, das die Einzelgeister zu einer höheren Ordnung umschweift.«⁷³

71 ERLING 1996. S. 15.

72 Ebenda. S. 102.

73 TIETZE 1919. S. 251. Tietze resümiert: »Nun sind die Individualitäten, ohne von ihrer Spannkraft einzubüßen, ineinander verknüpft; der geistige Strom vollendet gewissermaßen innerhalb des Bildes selbst seine Bahn, die Schöpfung ist stärker vom Schöpfer gelöst, in höherem Maße eigenlebig geworden.« S. 252.

12.6. KATJA ODER DIE ABREISE

Zur Jahresmitte 1917 verlässt Käthe Richter das Ensemble des Albert-Theaters in Dresden und folgt ihrem Schauspielkollegen Ernst Deutsch an das Deutsche Theater Berlin. Wie sehr sich Kokoschka und die junge Schauspielerin in der gemeinsamen Zeit auf dem Weißen Hirsch in Dresden nähergekommen sind, lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Auch muss widersprüchlich bleiben, ob »Katschel«⁷⁴, wie er sie liebevoll bezeichnete, nach Absolvierung der Schauspielschule in Berlin Kokoschka nach Dresden folgte⁷⁵ oder ob er sie erst in Teuschers Sanatorium in Dresden über Dr. Fritz Neuberger kennengelernt hat, wie er bemerkt: »Auch Käthe Richter, die soeben von der Schauspielschule in Berlin gekommen war, wohnte hier. Sie war bestimmt, die tragischen Rollen im Theater im zukünftigen Frieden darzustellen. Ich war bald mit ihr innig befreundet, nachdem mich Dr. Neuberger nicht mehr losließ.«⁷⁶ Dass Kokoschka Käthe Richter bereits aus Berlin gekannt haben dürfte und dass sie auch Nell und Herwarth Walden kennt, geht aus einem Brief an ihn vom 08. Dezember 1916 hervor, »Katja ist noch, Gott sei Dank, da, sonst wäre ich schon vor Hypochondrie umgekommen, sie schützt mich vor den Menschen, [...] Herzliche Küsse und Grüße, OK. Viele Grüße Katja Richter.«⁷⁷

Eine Mutmaßung zur Intensität der Beziehung der beiden lässt sich aus dem Postskriptum eines Briefes an den Schriftsteller und Feuilletonredakteur der *Vossischen Zeitung* Berlin, Stefan Großmann, kurz vor Kokoschkas Abreise nach Stockholm, lesen: »Ich bitte Sie, meiner lieben Freundin Käthe Richter, der ich viel Sorgfalt und Pflege verdanke, die Kleinmütigkeit gütig ausreden zu wollen, wenn sie wieder in solche verfällt. Wir beiden waren jetzt während eines Jahres so angewiesen Eins auf den Andern, dass sie sich in der ersten Zeit in Berlin vielleicht ein bisschen schwer fasst.«⁷⁸ Die Auszüge aus beiden Briefen legen offen, dass sich Kokoschka der kränkelnden Konstitution von Katja bewusst ist und er ein ausgeprägtes, wenn nicht gar übersteigertes Interesse an ihrem gesundheitlichen Wohlbefinden hegt; so wie er dies bereits in

74 KOKOSCHKA 1984. S. 277. Brief von Kokoschka an Käthe Richter vom 12. November 1917 aus Stockholm: »Mein liebstes Katschel, ich bin am 15. Nov. in Berlin.«

75 SPIELMANN 2003. S. 168. »Käthe Richter war Schauspielerin, lebte nach der Absolvierung der Schauspielschule wie Kokoschka bis Ende November in Berlin und ging mit ihm nach Dresden.«

76 KOKOSCHKA 1971. S. 169.

77 KOKOSCHKA 1984. S. 260. Brief von Kokoschka an Herwarth Walden vom 08. Dezember 1916 vom Weißen Hirsch bei Dresden.

78 Ebenda. S. 270. Brief von Kokoschka an Stefan Großmann vom 15. August 1917 vom Weißen Hirsch bei Dresden.

seinen Liebesbriefen an Alma Mahler und später an Anna Kallin, aber auch in den Briefen an seine Eltern und Geschwister zum Ausdruck bringt.

Gleichzeitig scheint er aber die Befürchtung zu haben, an einer hypochondrischen Störung, Angstzuständen im Verhältnis zum eigenen Körper und vor Krankheiten, zu leiden. Diese Einschätzung scheint nicht ungerechtfertigt zu sein, tauchen doch in seiner Korrespondenz häufig Schilderungen von Krankheiten auf, die seine Arbeit behindern, sowie Gefühls- und Gemütsschwankungen induzieren. Der Wiener Arzt und Psychologe Dr. Alfred Adler, der von Kokoschka im Sommer 1912 gemalt wurde (1912/6),⁷⁹ bestätigt am 29. September 1916, in Beantwortung einer Anfrage von Dr. Teuscher, Kokoschkas eruptiv psychisches Verhalten: »Ich kenne kaum einen Menschen, der wie K. die Züge des allgemeinsten Genies deutlich trägt. Unstet, impulsiv und doch im nächsten Moment voll Zaghaftigkeit und Zweifel. Misstrauisch gegen jedermann sieht er in allen Personen, die nicht sofort an seine ›hohe Sendung‹ glauben, Verräter und Feinde und Intriganten, und er liebt es auch, weit ausgespinnene Pläne seiner Gegner in jedem mangelnden Erfolg zu erblicken. [...] Während des Krieges habe ich ihn ganz aus den Augen verloren. Ich kann mir aber nicht denken, dass er sich geändert haben sollte, oder höchstens zum Schlechteren.«⁸⁰

Nach der Abreise von Käthe Richter in der zweiten Jahreshälfte 1918 fühlt sich Kokoschka kurzfristig einsam, ein Gefühl, das auch seine neuen Freundschaften mit Hans Posse, dem Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, und dem Freundespaar Carl Georg Heise und Hans Mardersteig⁸¹ nicht zu kompensieren vermögen. Während seines Besuches der großen Kokoschka-Retrospektive bei Cassirer in Berlin (09. November–Ende Dezember 1918) trifft er Käthe Richter wieder und dürfte bereits in Berlin mit den Arbeiten an dem Gemälde *Katja*.

79 WINKLER 1995. S. 48. Das Bild von Alfred Adler (1870-1937) soll nach Angaben des Sohnes Kurt Adler durch den Wiener Caféhausbesitzer und Sammler Joseph Siller nach Fertigstellung erworben und während eines Bombenangriffes im Zweiten Weltkrieg zerstört worden sein. In den Werkverzeichnissen von HOFFMANN E. 1952 (cat. rais. no. 73) und WINGLER 1956 (cat. rais. no. 85, *Der lesende Herr, nach rechts gewandt*) wird es mit dem Porträt des Wiener Gynäkologen Dr. Ludwig Adler (1876-1958) verwechselt, der vor seiner Emigration 1938 in die USA das Bild in den Jahren 1931/32 über die Kunsthandlung Kühl und Kühn in Dresden an den Bankdirektor und Kunstsammler Viktor Klemperer von Klemenau verkaufte. Nach der Beschlagnahme seiner Kunstsammlung 1938 erwarb das Bild nach mehreren Eigentümerwechseln das Museum für schöne Künste, Gent. Geltend gemachte Restitutionsansprüche der Klemperer-Erben wurden am 17. Juni 2011 von der Stadt Gent zurückgewiesen.

80 ZBZ. Nachl. Olda K. E 2004. Ärzte 1915/16. Transkript Brief Dr. Alfred Adler, Nervenarzt, Wien I, Dominikanerabtei 10 an Sanitätsrat Dr. H. Teuscher, Weißer Hirsch, Dresden vom 29. September 1916. »Ihrer Anfrage entsprechend teile ich Ihnen mit«.

81 Das Doppelporträt (1919/4+1919/5), welches Kokoschka bewusst in zwei Bilder fasst, um die enge freundschaftliche Beziehung nicht zu augenfällig werden zu lassen, sollte »als klappbares Diptychon« ausgeführt werden, was aus technischen Gründen scheiterte. WINKLER 1985. S. 83.

Selbstbildnis des Künstlers mit Modell (Abb. 1918/3) begonnen haben. Das Bild thematisiert den Akt des Malens. Die häufig leicht kränkelnde Katja sitzt ermattet, mit Morgenrock und Nachthaube, den leicht nach links geneigten Kopf aufgestützt, dem vor ihr knienden Maler gegenüber, der aufmerksam zu ihr aufblickt, um sie mit dem Pinsel auf der dicht vor ihm stehenden Leinwand festzuhalten. Ihr Gesichtsausdruck ähnelt dem vor Jahresfrist (1917) entstandenen Aquarell über Kohlevorzeichnung *Das kranke Mädchen* (*Käthe Richter*) (Abb. R62), lediglich die Mimik scheint reifer geworden zu sein.

Die Position der Figuren folgt der Diagonalen des Blickkontaktes, der Künstler ist Käthe Richter mit Verehrung in Blick und Haltung zugewandt. Das Bild erinnert an den ikonografischen Aufbau der Bildnisse *Der Heilige Lukas malt die Madonna*, wie sie Kokoschka von den Werken von Rogier von der Weyden⁸² (Abb. 62) gekannt haben dürfte.

Das Gemälde, welches auf der Frühjahrs-Ausstellung 1919 bei Cassirer gezeigt wird, ist das letzte Gemälde Kokoschkas von Käthe Richter.⁸³ Während Kokoschkas Besuch seiner ersten Personale in Berlin dürften auch die letzten Treffen der in Freundschaft Verbundenen stattgefunden haben, bei denen die Tuschzeichnung *Käthe Richter an einem Tisch sitzend* entstanden ist, die die Schauspielerin beim Rollenstudium zeigt (Abb. 87). Kokoschka fertigt auch in sieben Variationen Tuschzeichnungen des Schauspielers und Piloten Kolbe mit Käthe Richter an einem Tisch sitzend an (die Betitelung der signierten Zeichnungen variiert zwischen *Die Geschwister, Kokoschka und Käthe Richter* und *Der Flieger Kolbe und Käthe Richter*, jedoch lediglich zwei Zeichnungen sind mit 28. Februar 1919 und 1. März 1919 vom Künstler datiert).

12.7. KOKOS SPUR IM TREIBSAND

Bei einem Treffen mit Kurt Pinthus im Hotel Prem in Hamburg im September 1958 gesteht Kokoschka seinem ehemaligen Dresdner Zimmernachbarn in der Pension *Felsenburg* auf dem Weißen Hirsch, als die beiden auf Kokoschkas zwei Jahre zuvor erschienenenes Büchlein mit

82 ERLING 1996-1. S. 108. Katharina Erling verweist auf das Beispiel *Der Heilige Lukas malt die Madonna* in der Ausführung in der Alten Pinakothek München.

83 In einem Brief an Heise und Mardersteig schreibt Kokoschka am 08. November 1919: »Ich habe ihn [einen kleinen Vogel] einem Fräulein, das mich sehr liebte und das ich um meine Freiheit bat, geschickt, weil sie herzkrank wurde wegen meiner Falschheit. Aber ich kann Liebe nicht heucheln, wenn ich nur Freundschaft und Dankbarkeit geben kann.« KOKOSCHKA 1985. S. 8.

Erzählungen *Spur im Treibsand*⁸⁴ zu sprechen kommen: »Es ist mein Lieblingsbuch. Ich habe es so gern, dass ich für dies Buch meine ganze Malerei hergeben würde, es ist mein wirkliches Leben.«⁸⁵ Kokoschka scheint sich bei einer zweiten Flasche Burgunder nicht mehr so richtig an den chronologischen Ablauf der Ereignisse in seinen Erzählungen zu erinnern oder sich auch nicht unbedingt erinnern zu wollen. Obwohl im Vorspann des Erzählbandes darauf verwiesen wird, dass alle in den Erzählungen vorkommenden Personen und Namen vom Autor frei erfunden sind, deutet alles auf konkrete Erlebnisse und wirkliche Personen aus verschiedenen Lebensphasen des Künstlers hin. »[...] die geschilderten Ereignisse haben, wie man sagt, »sich zugetragen«, die Personen existierten und sind für den, der sie kennt, genau zu erkennen. Aber mit den vielen Geschichten des Buches verhält er sich wie mit der Puppengeschichte (die im zweiten Brief aus Dresden steht): In Wirklichkeit war es genau anders – die Wirklichkeit war ganz anders.«⁸⁶

Was Kurt Pinthus damit meint, wird dem Leser erst bewusst, wenn er feststellen muss, dass Kokoschka Teile dieser fiktiven Erzählungen oder einzelne Passagen in seiner Biografie *Mein Leben* von 1971 für die Schilderungen seiner Kriegserlebnisse und der Zeit der Genesung von seinen körperlichen und psychischen Verwundungen in Dresden adaptiert. Dass dies nichts mit dem ihm unterstellten schlechten Erinnerungsvermögen zu tun hat, macht Pinthus dezent deutlich, wenn er die Differenzen zwischen seiner Darstellung des Verlaufes des gemeinsamen Erlebens und den von Kokoschka und seinen Biografen publizierten Schilderungen betont. Kokoschka geht es nicht um »objektive Wahrheit« sondern um »Wahrhaftigkeit«, der Prozess der »Wandlung und Verwandlung der Wirklichkeit im schöpferischen Bewusstsein des Künstlers«⁸⁷ ist ein wichtiger Bestandteil der biografischen Überlieferung des gelebten Künstlermythos, die Vermischung von Visionen und Legenden zu dem vermarktungsrelevanten öffentlichen Erscheinungsbild, welches sein Image und seine künstlerische Reputation prägen und zu einem wesentlichen Bestandteil des Marktwertes seiner Werke und deren Interpretation durch Kunstkritik und Rezipienten werden.

84 KOKOSCHKA 1956. »III. Reisebriefe aus einer eingebildeten Welt. Dritter Brief von der Reise, Dresden 1920«. S. 86-120.

85 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap.19. Anhang S. 325 ff. Transkript des im Anhang erstmals veröffentlichten handschriftlichen Manuskriptes *Frau in Blau – Geschichte eines Bildes oder Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Wirklichkeit*. dfa. Nachl. Kurt Pinthus 71.5481. Mein besonderer Dank gilt Frau Julia Maas M. A. und ihren Mitarbeiterinnen Frau Heidrun Fink und Frau Dörthe Perlenfein vom Deutschen Literaturarchiv Marbach, Marbach a. N., für die Zustimmung zur Publikation gemäß Veröffentlichungsgenehmigung vom 23. Oktober 2017.

86 Ebenda S. 332.

87 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap. 19. Anhang S. 331.

Im Vorwort zu dem 1935 von Ernest Rathenau herausgegebenen *Ceuvre-Verzeichnis Oskar Kokoschka, Handzeichnungen* deutet Kokoschka an, was er als »wahr« und als »wahrhaftig« verstanden wissen möchte: »Während die akademische Geschichtserklärung von Zeitgeschmack, Zeitmoral und Zeitphilosophie ausgehend nach einer objektiven Wahrheit strebt, hat die vom Erlebnis ausgehende Anschauung die innere Glaubwürdigkeit für sich.«⁸⁸ Für Kokoschka ist damit das wahrhaftig, was in seiner Erinnerung sich mit dem Erleben eines Ereignisses für ihn verbindet und was er »in biografischer Überlieferung als Legende lebt«. Dabei ist es für ihn irrelevant, das Erlebte so zu berichten wie es sich ereignet hat, da es in seiner Erinnerung und der Inszenierung seiner Künstlerpersönlichkeit lediglich um *seine* Wahrheit, als »Wandlung und Verwandlung der Wirklichkeit im schöpferischen Bewusstsein des Künstlers«⁸⁹ gehen kann.

Mit der Differenzierung zwischen Wahrheit und Wahrhaftigkeit bei Kokoschkas Erzählungen aus seinem Leben und Schaffen ist keine moralische Wertung verbunden. Es ist ein menschlicher Wesenszug, das eigene Ich und dessen Einbettung in erlebte Ereignisse in einer oftmals individuellen Sichtweise zu sehen. Diese Sichtweise weicht dann oft ab von der Sichtweise anderer Personen, die in dieses Ereignis ebenfalls involviert oder als Beobachter beteiligt sind, oder sie steht ihr gar diametral entgegen. Diesen Sachverhalt trifft man auch an, wenn eine Wandergruppe einen Ausflug macht und man die Gruppenmitglieder bereits schon wenige Wochen danach nach einzelnen Erlebnissen, die sich bei der gemeinsamen Wanderung ereigneten, unabhängig voneinander befragt. Wenn dann noch nach der Wahrnehmung der eigenen Rolle innerhalb der Gruppe und gegenüber anderen Gruppenmitgliedern gefragt wird, weichen die Antworten meist in Nuancen voneinander ab. Wird die Zeitdifferenz zwischen Erlebnis und Befragung größer und hat gar die Wandergruppe zwischenzeitlich weitere Ausflüge gemeinsam unternommen, so sind die Erlebnisebenen oftmals nicht mehr kongruent.

Der menschliche Erinnerungshorizont neigt zudem dazu, die eigene Rolle in einer spezifischen Situation im Rückblick positiver zu bewerten als sie tatsächlich war und gleichzeitig Handlungen Dritter oder Reaktionen, die andere Beteiligte über das Ereignis berichteten, in die eigene Vita zu übernehmen. Das gleiche gilt für negative Erfahrungen, die entweder aus der Erinnerung verdrängt oder durch eine Aufwertung von positiven Randerlebnissen überkompensiert werden. Hierunter fallen auch die Erzählungen von Kriegsteilnehmern, die die traumatischen Erlebnisse, die Greuel und die Unmenschlichkeit des Fronteinsatzes mit Berichten

88 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap. 19. Anhang S. 331.

89 Ebenda. S. 331.

über die soldatische Kameradschaft, gegenseitige Hilfsbereitschaft und verklärtem Heldenepos übertünchen. Kurt Pinthus fasst diesen allen Menschen in unterschiedlicher Intensität immanenten Selbstinszenierungsdrang für Kokoschka zusammen: »Jeder von Kokoschkas Freunden weiß, dass er auch in unwirklicher Schilderung die Geschichte seines Lebens erzählt wie er sie sieht, also zur Vision, ins Phantastische, ins Wunderbare und Unwirkliche gewendet.«⁹⁰

Die Verleugnung der »wahren« Wirklichkeit geht bei Kokoschka so weit, dass er unter Androhung gerichtlicher Schritte seiner Biografin Edith Hoffmann untersagt, den Namen von Alma Mahler in Zusammenhang mit seiner Liebe und mit dem Puppenfetsch zu erwähnen.⁹¹ »In einem Brief vom 17. August 1942 entwirft Kokoschka für Hoffmanns Monografie eine lange Liste falscher Daten und Fakten.«⁹² Der Kürze halber sei nur der erste Punkt erwähnt: »1.) Das Stück, das mich zum Bürgerschreck in Wien machte war *Mörder Hoffnung der Frauen*, 1907 im Kunstschautheater aufgeführt, [...] Kokoschka ließ in das 1916 im *Sturm*-Verlag in Buchform erschienene Drama das Datum 1907 drucken, obwohl die Uraufführung erst zwei Jahre später, am 04. Juli 1909, stattfand und Kokoschka das Bühnenstück vermutlich erst kurz vor seiner ersten Veröffentlichung im *Sturm* am 14. Juli 1910 niederschrieb.«⁹³ Régine Bonnefoit führt neben der Tatsache, dass Kokoschka das Manuskript von Edith Hoffmann mehrfach mit eigenhändigen, teilweise abfälligen Anmerkungen korrigiert, auch die durch die ständigen Nachbesserungen verursachte Verzögerung der Veröffentlichung bis ins Jahr 1947 an.

Nachdem Kokoschka im Januar 1948 die Herausgabe einer Hardcover-Buchausgabe mit einem Ausstellungskatalog für eine Wanderausstellung seiner Werke 1948/49 in den USA angeboten wird, gibt er ohne Genehmigung der Autorin und ihres Verlages das Hoffmannsche Manuskript zum Druck frei. Auf Intervention von Edith Hoffmann und ihrem Verlag, die in der geplanten Veröffentlichung »eine leicht gekürzte Paraphrase ihrer Monografie«⁹⁴ erkennen, lässt Kokoschka durch seinen Anwalt erklären, dass er das Buch Edith Hoffmann diktiert habe. Er schreibt ihr am 06. November 1948, er sei die einzige Person, »die über mein Leben korrekt

90 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap.19. Anhang S. 333.

91 BONNEFOIT 2016. S. 173.

92 Ebenda S. 179. Der Brief ist in KOKOSCHKA 1986. S. 115, veröffentlicht, aber »die Liste falsch datierter Werke ist aus dem Brief herausgekürzt.« Es entsteht dadurch der Eindruck, dass die Herausgeber die bewusste Irreführung von Kokoschka zu vertuschen suchen.

93 BONNEFOIT 2016. S. 179.

94 Aus einem Brief von Edith Hoffmann an einen Mr. Du Sautoy vom Faber & Faber-Verlag von 22. Oktober 1948. Aus dem Archiv von Yonna Yapou-Kromholz (USA), der Tochter von Edith Yapou-Hoffmann. Zitiert nach BONNEFOIT 2016. S. 180.

auszusagen weiß, was die Tatsachen anbelangt, die Informationen, Nachweise, und Dokumentationen und die Ideen, die ich in der Welt vertrete, eben nur ich allein bin, so ständen Rechte aus Copyright meiner Lebensgeschichte logischerweise mir zu.«⁹⁵

Edith Hoffmann, deren Vater Camill Hoffmann 1917 während seiner Zeit als Feuilletonredakteur der *Dresdner Neuesten Nachrichten* zwei Artikel über Kokoschka veröffentlichte⁹⁶ und die den Künstler als 10-Jährige im Haus ihrer Eltern kennengelernt hatte, verzichtet aus Wertschätzung gegenüber dem Künstler und seinem Werk auf die Wahrnehmung rechtlicher Schritte.⁹⁷ Kokoschka hingegen zeigt sich davon unbeirrt und wiederholt seinen Urheberanspruch in einem Gespräch mit dem *Spiegel* in der Ausgabe vom 01. August 1951. »Der Emigrantin Edith Hoffmann hat er das Buch über sich selbst diktirt. »Zum Schluss wird es schwächer, da hatte ich die Lust verloren und sie allein machen lassen.«⁹⁸

12.8. DIE FRAU IN BLAU

So generiert Kokoschka auch den zentralen Akt der Selbstinszenierung als dadaistische Performance des »tollen Kokoschka«,⁹⁹ des »Oberwildling«. In *Spur im Treibsand – Dritter Brief von der Reise, Dresden 1920* schreibt er selbst über seine fixe Idee, »eine lebensgroße weibliche Puppe zu besitzen. Über diese Puppe ist nachher ein Briefwechsel publiziert worden, der zu einer Zeit die Leute arg skandalisiert hat. Dies gefiel mir sogar. Man hat darin auch die Gerissenheit sehen wollen, welche der Irrsinnige zeigt, der schlau ans Werk geht. [...] Der

95 Aus einem Brief von Kokoschka an Edith Hoffmann vom 06. November 1948. ZBZ. Nachl. O. Kokoschka 631.1. Zitiert nach BONNEFOIT 2016. S. 180.

96 BONNEFOIT 2016. S. 171. »Camill Hoffmann, Kokoschkas Bildnisse und Fantasien, in: *Die Dame*, 3, 1917-1918, S. 6-7; ders., Oskar Kokoschka Dichtung und Theater, in: *Das Kunstblatt*, I, Nr. 7, 1917. S. 219-221.«

97 Der versöhnliche Ton des Schreibens vom 18. November 1948 an ihren Verlag, welcher sicherlich dem persönlichen Druck geschuldet sein dürfte, unter dem Edith Hoffmann stand, steht selbsterklärend für den Verzicht. »I am not at all interested in doing Kokoschka any harm (although he is doing me a lot of harm, mainly by insisting that he has dictated my book on him), and I do not want to limit the sales of any publication that may spread his fame, firstly because he is a great artist, and secondly because he did, of course, give me a great deal of information for the writing of my book.« BONNEFOIT 2016. S. 181.

98 Kokoschka. Mit seinen Koko-Strahlen. *Der Spiegel* 1951. Heft 31. 01. August 1951. S. 36. »Auf die Bitte von Hoffmann veröffentlicht Kokoschka in der Spiegel-Ausgabe vom 17. Oktober 1951, S. 34, einen Leserbrief mit einer Richtigstellung, in der es heißt: »Selbstverständlich wurde ich missverstanden, wenn man mich sagen ließ, ich hätte das Buch diktirt, es handelte sich natürlich um die unter Ausführungszeichen gebrachten zahlreichen Einfügungen.« BONNEFOIT 2016. S. 181.

99 MICHAELIS 1918. S. 361.

Fortschritt hängt an Drähten, die Hand die ihn dirigiert, die Ursache, wird erst in Zukunft erkannt werden.«¹⁰⁰

Mit diesen wenigen Sätzen legt Kokoschka die wahre Intention des Puppen-Fetischs offen. Die »Idee der großen Puppenkomödie«,¹⁰¹ auf die im Anschluss mit der ihr gebührenden Kürze einzugehen ist und die in der kunsthistorischen Literatur¹⁰² in ungeheuerlicher Weise überbewertet und ikonografisch, psychologisch sowie sexualwissenschaftlich zu deuten versucht wird, beruht auf einem wohl durchdachten Marketingkonzept, um den als »Oberwildling« und »verrückten Kokoschka« titulierten Künstler erneut in die Erinnerung seines Publikums zu rufen. »Die große mediale Begabung Kokoschkas und seine Feingefühligkeit für die Zustände des Außerordentlichen [...] bringen ihn menschlich außer Rand und Band. Sein exaltierter Gemütszustand äußert sich in einem monströsen Exhibitionismus. Ganz offensichtlich genießt er die ihm zugefallene Position des wilden, zerwühlten Genies in der Provinz.«¹⁰³

Nachdem Kokoschkas Dienstuntauglichkeit durch Dr. Bárány, Prof. Dr. Richard Cassirer und Dr. Heinrich Teuscher bestätigt wurde, ist die Angst vor einer erneuten Verwundung oder gar dem Tod von ihm genommen – ungeachtet seines Schreibens vom 15. Oktober 1916 an General von Hoen, in welchem er seine augenscheinlich vorgetäuschte Bereitschaft erklärt, für Kaiser und Vaterland als Kriegsmaler im Fronteinsatz erneut dienen zu wollen.¹⁰⁴ Die laufenden großzügigen Honorierungen aus dem Vertrag mit Paul Cassirer gehen ab März 1917 regelmäßig ein¹⁰⁵ und nehmen ihm die Sorge, seine Familie in Wien nicht hinlänglich finanziell unterstützen zu können.

Es deutet sich an, dass die Beziehungen des Leipziger Verlegers Kurt Wolff und die Wert-

100 KOKOSCHKA 1956. S. 102/103.

101 Ebenda. S. 103.

102 ESCHENBURG 1996. Seite 56 Fußnote 19; TIMPANO 2016; FLAMÉE 2015; SMITH 2013; ROOS 2005; FERUS 2002; METKEN 1991; METKEN 1991-1; GORSEN 1994; GORSEN 1987; HOFFMANN-CURTIUS 1987; GORSEN 1986; SCHMIED W. 979.

103 HAFTMANN 1954. S. 329/330.

104 Kriegsarchiv im Österreichischen Staatsarchiv Wien (KPQ). Fol. 1398+1400. Kopie eines Briefes von Oskar Kokoschka an General von Hoen, K. u. k. Militärkommando Wien. K. u. k. Kriegspressequartier, vom 15. Oktober 1916 auf Briefbögen Central-Hotel Berlin.

105 KOKOSCHKA 1984. S. 264–266. Brief von Kokoschka an Leo Kestenberg vom 31. März 1917. Hierin teilt Kokoschka Kestenberg mit, dass sich Dr. Neuberger um den Vertragsbruch mit Walden kümmere und er es nicht verstünde, »wofür Herr Walden mit einer solchen Summe belohnt sein soll.« Leo Kestenberg (1882–1962) ist ein langjähriger Mitarbeiter von Paul Cassirer und in der Galerie für die Grafik-Editionen zuständig. Kokoschka porträtiert Kestenberg 1926/27, als dieser als Ministerialrat im preußischen Kultusministerium tätig ist, bevor er nach 1933 nach Israel emigriert.

schätzung des Akademiemalers Robert Sterl¹⁰⁶ sowie die Initiative des Studentenvertreters Edmund Kesting für eine Berufung Kokoschkas als Professor an die Kunstakademie Dresden in dem für das kommende Jahr anstehende Nachbesetzung von Erfolg gekrönt sein könnte. Kokoschkas seelische Verfassung hat sich stabilisiert, wenngleich er die liebgewordene Freundin Käthe Richter zu vermissen scheint. Es plagen ihn auch keine Verlustängste oder Eifersucht, was aus den wenigen erhaltenen, zurückhaltend verliebten und eher fürsorglichen Briefen zu schließen ist. In den veröffentlichten Briefen Kokoschkas¹⁰⁷ ist seit Katjas Rückkehr nach Berlin lediglich eine kurze Mitteilung als Ankündigung seines Besuches im Zuge der Rückreise aus Stockholm vom 12. November 1917 zugänglich. Aus Kokoschkas Korrespondenz mit Dritten geht hervor, dass er über Jahre einen freundschaftlichen Kontakt zu Käthe Richter unterhält. So fragt er in Anspielung auf sie in einem Brief an Carl Georg Heise und Hans Mardersteig am 08. November 1919: »Erbarmt sich niemand im Ausland einer armen jungen Frau?« Im weiteren Verlauf des Briefes äußert er sich im Zusammenhang mit einer Ansiedlung am Genfer See auch erstmals zu seinem Puppen-Projekt: »Denn ich habe doch meine Puppe, die eines Tages am Genfersee lebendig werden wird, unter der Glut meiner Empfindung.«¹⁰⁸

Nahezu unberücksichtigt bleibt in der kunsthistorischen Literatur das Eingeständnis Kokoschkas, mit dem Puppenfetisch und durch die Veröffentlichung einer Auswahl von sehr detaillierten Gestaltungsanweisungen mit stark sexuell konnotierten Beschreibungen intimer Stellen des weiblichen Körpers und der von ihm hierzu erwartet Stofflichkeit einen Skandal provozieren zu wollen. Besonders, nachdem Kokoschka selbst mit seiner Bemerkung, »dies gefiel mir sogar«,¹⁰⁹ den Tatbestand der Skandalisierung durch die Briefveröffentlichung deutlich hervorhebt! Unverhohlen weist er den Leser darauf hin, dass er als Skandalierer und gleichzeitig Skandalisierter die »Drähte« in den Händen hält, d. h. die Dramaturgie und den Ablauf der Inszenierung geplant hat und den Eindruck eines sexistisch intendierten Pygmalioneffektes mit der Effgie seiner ihm untreu gewordenen Geliebten, der Witwe des international geschätzten Komponisten und Dirigenten Gustav Mahler und jetzigen Ehefrau des in Dresden

106 Robert Hermann Sterl, 23. Juni 1867-10. Januar 1932, impressionistischer Maler und Akademie-Professor, übernahm 1915 die Meisterklasse für Malerei der Dresdner Kunstakademie, 1913-1930 Mitglied der Dresdner Galeriekommission, 1909 Gründungsmitglied der Künstlervereinigung Dresden.

107 KOKOSCHKA 1984. S. 277. Brief von Kokoschka aus Stockholm an Käthe Richter vom 12. November 1917. »Mein liebes Katschel, ich bin am 15. Nov. in Berlin. Und habe Erlaubnis, eine Woche in Deutschland zu bleiben, [...] Ich freue mich nur innig, Dich wenigstens wiederzusehen, Viele Küsse und Umarmung, Dein Oskar.«

108 KOKOSCHKA 1985. S. 7. Brief von Kokoschka an Carl Georg Heise und Hans Mardersteig vom 8. November 1919.

109 KOKOSCHKA 1956. S. 102.

angesehenen und bekannten Bauhaus-Architekten Walter Gropius evozieren wollte. Er geht »schlau ans Werk« mit der Wahl eines nicht unbedingt veristischen Abbildes von Alma Mahler und einer emotional determinierten Beschreibung seines »Objektes der Begierde«, wodurch der »Faden mit der Wirklichkeit nicht ganz abreißt«. ¹¹⁰

Die Puppenausstellung im Kunstsalon Richter in Dresden im Sommer 1918 weckt Kokoschkas Interesse. Durch die Freunde Dr. Pagel und Lotte Pritzel ¹¹¹ – sie gestaltet zarte Wachsfigurinen in lasziven Posen (Abb. 63), die als Geschöpfe einer erotischen Traumästhetik begehrte Vitrinobjekte der Boudoirs vornehmer Damen sind – wird Kokoschka auf die mit ihren Modelfigurinen und Schaufenstermannequins in Dresden vertretenen Münchner Puppenmacherin Hermine Moos ¹¹² aufmerksam. Ihre mimetische Gestaltung der Effigien überzeugt ihn, und so gibt er am 22. Juli 1918 die Anfertigung einer lebensetzten Puppe nach seinen Vorgaben in Auftrag (Abb. 64+Abb. 65), nachdem der Künstler eine Moos-Puppe und ein Kopfmodell vorab zur Ansicht und Begutachtung erhalten hatte. Kokoschka konstatiert: »[...] eine reizende Arbeit. [...] Ich glaube, es wird doch noch eine große Reihe von Figuren notwendig werden, die Sie mir zur Gesellschaft meiner Heldin machen werden müssen.« ¹¹³ Kokoschka ist sich genau bewusst, was er von Hermine Moos erwarten kann.

Aus der bisher zugänglichen und veröffentlichten Korrespondenz (12 Briefe), die Kokoschka mit Hermine Moos führt und die er nach seiner Enttäuschung über das fertige Produkt samt der lebensgroßen Ölskizze *Stehender weiblicher Akt. Alma Mahler* (Abb. 1918/2) wieder von ihr zurückfordert, wird das Ausmaß von Kokoschkas Obsession, eine veristische Figurine seiner ehemaligen Geliebten besitzen zu wollen, in der kunsthistorischen Literatur und den Feuilletonspalten der Medien in unterschiedlicher, teils widersprüchlicher Art kolportiert. Die Geschichten, die Anekdoten und die fantasievoll ausgeschmückten Legenden um den Alma-Stoffbalg werden von dem Künstler bewusst gestreut und in der Berichterstattung zu den öffentlichen Präsentationen der angeblich etwa 160 Studien, ¹¹⁴ allein zur *Frau in Blau*

110 KOKOSCHKA 1956. S. 102.

111 Lotte Pritzel, 30. Januar 1887-17. Februar 1952, Puppenkünstlerin, Kostümbildnerin und Zeichnerin.

112 GORSEN 1996. S. 190. Die Arbeiten von Hermine Moos wurden auch von Bellmer und Rilke sehr geschätzt. Besonders Hans Bellmers war von Kokoschkas Puppenaffäre beeindruckt. Seine *Artifizielle Tochter* (1935, Abb. 66), diese minderjährige Gliederpuppe, »ist gewissermaßen die Objektivierung und Entprivatisierung von Kokoschkas Fetisch.« METHKEN 1992/1. S. 81.

113 GALLWITZ 1992. S. 92.

114 Die Angabe von mehr als 160 Zeichnungen oder von »weit über hundert Zeichnungen – darunter einigen lebensgroßen!«, wie bei SCHMIED 1979. S. 53, ist sicherlich unhaltbar; realistisch dürften »etwa über zwanzig erhaltene(n) Kreide-, Feder- und Tuschzeichnungen nach der misslungenen Puppe« sein. GORSEN 1986. S. 199.

(Abb. 1919/2), und den fünf bzw. sechs Gemälden¹¹⁵ interpretiert als »sexualpathologische[r] Pygmalionismus und Puppenfetischismus«,¹¹⁶ als Überwindung des *Amour fou*, der verhängnisvollen, leidenschaftlichen, rasenden Liebe, zu Alma Mahler und als ein Modell für die Bildstaffagen, die in »ihrer abgebildeten Scheinlebensfähigkeit der Kunst ein neues auf die Psyche wirkendes Leben«¹¹⁷ verleihen.

Die in *Künstlerbekenntnisse*¹¹⁸ von Paul Westheim 1925 veröffentlichten Briefe geben intime Einblicke in die »Körperlichkeit« des Fetischs. So soll sie keine »indische Taille« besitzen, sollte mehr den Akten von Baldung Grien (Abb. 67), Grünewald und Nikolaus Deutsch entsprechen, »wo der Brustkorb und Bauch so souverän, und vielfältigen Formenreichtum zeigt.«¹¹⁹ Die »schwellende Brustform« möge sich an Rubens Darstellung der *Helene Fourment* (Abb. 68) ausrichten.¹²⁰ Die Haut solle »pfirsichähnlich« sein und »es müssen die parties honteuses auch vollkommen und üppig ausgeführt werden. [...] Und ich kann nur von einem Weib zu Kunstwerken begeistert werden, wenn es allerdings auch nur in meiner Fantasie ist.«¹²¹

Die detaillierten Beschreibungen der Ausführung, die Anforderungen an die Materialität der Effigie und die Ansprüche an den haptischen Eindruck lassen bereits befürchten, dass der Auftraggeber von dem fertigen Produkt, das ihm am 06. April 1919 zugestellt wird, zutiefst enttäuscht ist.

Die ausgeprägten körperlichen Formen, »nehmen Sie da eines der Rubensbilder von seiner

115 Ob es sich um fünf oder sechs Werke handelt, in denen Kokoschka stille Gesellschafterin als Modell gedient hat, hängt mit der durchaus strittigen Interpretation des Gemäldes *Maskenstilleben* (Abb. 1921/1) zusammen. WINKLER 1995. S. 87/88, »Der Kopf könnte die Gesichtszüge von Kokoschkas Freundin Anna Kallin zeigen und dürfte in Anlehnung an die Bronzeköpfe der Benin gemalt worden sein.« Benin ist einer der Kosenamen Kokoschkas für Anna. FERUS 2002. O.S. »[...] es handelt sich nur um eine Maske, um ein lebloses Objekt also, [...] als Bestandteil einer existentiellen Auseinandersetzung mit dem Grenzland zwischen Leben und Tod,« angedeutet durch die blauen Pupillen und das rosa Inkarnat des Halsansatzes. SCHMIDT 1996. S. 116. Katharina Erling erkennt sowohl die Gesichtszüge von Anna Kallin als auch eine Abbildung der in Kokoschkas Besitz befindlichen No-Maske des japanischen Theaters. »Eines der berühmtesten Gemälde von Giorgio de Chirico, *Das Lied der Liebe*, könnte schon vom Thema her Kokoschkas Interesse geweckt haben.« (Abb. 69).

116 GORSEN 1996. S. 186.

117 ESCHENBURG 1996. S. 56. Sie verweist unter Bezug auf den Hinweis von Sigrd Metken (METKEN 1992) auf Edgar Degas' *Porträt eines Malers im Atelier* von 1878/1879 (Abb. 70) und dem melancholischen Blick des Künstlers auf die »in sich haltlose [...], modisch gekleidete [...] Puppe«, der auf eine Maler-Modell-Beziehung hindeutet.

118 WESTHEIM 1925-1. S. 243-254. Unter der Überschrift *Oskar Kokoschka: Der Fetisch* gibt er die Briefe in chronologischer Reihenfolge wieder und schreibt in der Einführung: »Das Kind, der Spieler im Künstler, ließ Kokoschka sich einen Fetisch, eine lebensgroße Puppe wünschen.«

119 Ebenda S 249; Brief vom 10. Dezember 1918.

120 Ebenda S. 248-249. »Auf diesem sind alle kleinen Formen der Brust, die diese so anmutig und schwellend machen, drauf.«

121 Ebenda S. 251. Brief vom 23. Januar 1919.

Frau, z. B. die zwei, wo sie als junge Frau mit ihren Kindern dargestellt ist«,¹²² die Profilierung des Körpers, »Beweglichkeit der Gelenke soll den Hauptbewegungen der Natur entsprechen«,¹²³ und prüfen Sie »mit der Hand an ihrem bloßen Körper die Stelle, die Sie bewegen müssen, [...], bis Sie das Gefühl davon warm und lebendig klar in sich haben«,¹²⁴ und batiken Sie den Stoff selbst für »die Handteller und Fußsohlen, Schoß usw.«,¹²⁵ »auch müssen Sie damit rechnen, dass Hand und Fuß auch noch nackt etwas Anziehendes hat, ... die behaarten Stellen nicht sticken, sondern wirkliche Haare einziehen [...]«¹²⁶ und »versichern Sie mir, dass Sie diese pfirsichraue, leuchtende Haut erschaffen konnten, [...] nehmen Sie ihren eigenen Körper zum Modell«¹²⁷ und »obwohl ich mich schäme, aber es bleibt unser Geheimnis (und Sie sind meine Vertraute!): Es müssen die parties honteuses [...] mit Haaren besetzt sein, sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum.«¹²⁸

Die Ölskizze *Stehender weiblicher Akt. Alma Mahler* (Abb. 1918/2), die er am 19. August 1918 nach München schickt, um seine Vorstellungen zu konkretisieren, ist eindeutig sexuell konnotiert. Kokoschka betont in der Aktdarstellung besonders die barocken Körperformen und die Wölbung des Bauches. Die zeichnerische Akzentuierung der Hände, der Füße und der Gesichtspartie und die mit schwarzen Konturen eingefassten Körperformen heben sich kontrastierend von dem bräunlichen Untergrund ab. Das wallende, golden schimmernde tizianrote Haar und der rötliche Ton der Schambehaarung leuchtet aus dem in gedecktem Weiß gehaltenem Inkarnat der Haut hervor. Dieser Akt ist mehr als eine Vorlage, als ein

122 GALLWITZ 1992. S. 92. Kokoschkas Brief an Hermine Moos vom 22. Juli 1918.

123 Ebenda S. 93. Kokoschkas Brief an Hermine Moos vom 20. August 1918. Kokoschka fügt dem Brief eine lebensgroße Ölskizze (Abb. 1918/2) bei, »die Streifung und Lagerung der Fett- und Muskelbündel ersehen Sie ziemlich aus der Lage der Weißen Farbflecken, die ich der Natur gemäß anbrachte«.

124 Ebenda S. 96. Kokoschkas Brief an Hermine Moos vom 20. August 1918.

125 Ebenda S. 97. Kokoschkas Brief an Hermine Moos vom 16. Oktober 1918. »Ich ziehe im Winter nach Hellerau hier bei Dresden und würde mich schrecklich freuen, wenn ich meine Fantasiefürstin schon dort in die neue Wohnung inthronisieren könnte.«

126 GALLWITZ 1992. S. 98/99. Kokoschkas Brief an Hermine Moos vom 10. Dezember 1918 (irrtümlich von Kokoschka mit 10. Dezember 1919 datiert). »[...] sonst wirkt es, wenn ich eine nackte Figur danach malen will, nicht lebendig, sondern wie Kunstgewerbe.« Kokoschka scheint völlig unbeeindruckt von der in Dresden und anderen Orten Sachsens am 08. November 1918 ausgebrochenen Revolution seiner Puppen-Manie zu frönen. Auch in seiner Korrespondenz erwähnt er nicht, dass kurz nach Anlieferung der Alma-Figurine der Kriegsminister Gustav Neuring von Demonstranten als vorläufiger Höhepunkt der Auseinandersetzungen in Dresden am 12. April 1919 gelyncht wird (Er schildert das Ereignis lediglich in seiner Biografie: »Ich flüchtete. Besser doch, in einer Bretterkiste zu vermodern oder auf dem Schlachtfeld, als dieser Meute in die Hände zu fallen [...].« KOKOSCHKA 1971. S. 182/183).

127 Ebenda S. 106. Kokoschkas Brief an Hermine Moos vom 15. Januar 1919.

128 Ebenda S. 107. Kokoschkas Brief an Hermine Moos vom 23. Januar 1919. »Und ich kann nur von einem Weib zu Kunstwerken begeistert werden, wenn es allerdings auch nur in meiner Fantasie lebt.«

Schnittmuster. Die die Figur umschmeichelnden hellen Wischtöne verleihen ihm eine Aura des Göttlichen. Es ist nicht das mimetische Abbild von Alma, eher Kokoschkas Idealbild des Weiblichen, die Inkarnation seiner latenten Sehnsüchte, »die mütterliche Göttin der Fruchtbarkeit auf dem späteren Prometheus-Triptychon«¹²⁹ (Abb. 1950/3).

Die Figurine soll sicherlich mehr sein als ein künstlerisches Requisit. Sie ist auch erotisch motiviert und soll ihm die Nächte und Tage nach dem Weggang von Katja, die einem Theater-Engagement nach Berlin folgt, verkürzen helfen. »Kokoschka war von Anfang an freigelegentlich, die erotische Symbolik seiner Puppenmanie zuzugeben und sich zum Fetischismus zu bekennen.«¹³⁰ Wenngleich der Fetisch nicht seinen Ansprüchen genügen mag, so taucht die Alma-Effigie in seinen Werken bis 1922 immer wieder auf, ohne aber von ihm psychisch Besitz ergreifen zu können. Sie sollte von Beginn an keineswegs lediglich Modell sein, sondern stille Gesellschafterin und öffentliches Ärgernis zugleich. Sie soll Alma Mahler gleichen, deren Name auch in Dresden bekannt ist; sie soll deren Ruf als Feme fatale, als Witwe von Gustav Mahler, als Geliebte eines Gropius, eines Kammerer, eines Kokoschkas, als geschiedene Frau Gropius und als Frau Mahler-Werfel weitertragen und sie soll als stille Gesellschafterin des Künstlers die braven Patrizier empören und die Medien sollen den Skandal verbreiten, am besten bis Wien.

Umso größer ist Kokoschkas Enttäuschung, als er das »Geschöpf seiner erotischen Traumästhetik«,¹³¹ »wie Orpheus und Eurydike aus der Unterwelt gerufen hat, die Effigie der Alma Mahler aus der Verpackung in der Kiste befreit und ans Tageslicht gebracht«¹³² hat: ein Monstrum mit der »Hülle wie ein Eisbärenfell, das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre, aber nie für die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut, wogegen wir doch immer die Täuschung des Tastgefühls in den Vordergrund gestellt hatten.«¹³³ Wenn Kokoschka nach Ansicht von Kurt Pinthus, abrupt aus seinen Fantasien von der Schönheit des Wunschgeschöpfs gerissen, »in der bitterbösen Schilderung der Mängel und Scheußlichkeiten« auch übertreibt und das Geschöpf keinen »eisbärartigen Körper und schlampige Glieder« hat, so sah sie eben aus »wie eine lebensgroße Puppe, die sich bemühte wie eine Frau

129 ERLING 1996-1. S. 106.

130 GORSEN 1986. S. 188.

131 KOKOSCHKA 1992. S. 91. Hier aus dem Vorwort von Sigrid Metken.

132 KOKOSCHKA 1971. S. 191.

133 Ebenda S. 108. Kokoschkas Brief an Hermine Moos vom 06. April 1919 (mit Schreibmaschine geschrieben). KOKOSCHKA 1984. S. 312. Brief vom 06. April 1919. Eine ausführliche »Biografie« der Figurine und deren Ikonografie finden sich bei KOKOSCHKA 1992.

auszusehen. D. h. die Haut war nicht aus weißem feinen Samt, aber das Wesen oder Unwesen hatte wirklich elastische Lippen, künstliche Augen mit Brauen und Lidern zum Schließen, eine elastische Brust mit natürlich aussehenden Spitzen und kastanienbraunen Haaren überall wo eine Frau Haare hat; Arm, Beine und Körper ließen sich infolge des eingenähten Skeletts bewegen.«¹³⁴

Aufgrund der dezidierten Anforderungen und der gleichzeitig eingeräumten künstlerischen Freiheit konnte trotz aller Bemühungen seitens Hermine Moos und der nachkriegsbedingten Schwierigkeiten bei der Beschaffung geeigneter Materialien das Ergebnis nur enttäuschen. Das unrühmliche Ende des Alma-Mannequins, dessen Zeitraum sich lediglich vage zwischen Frühjahr 1921 und Herbst 1922 festlegen lässt, erinnert an eine kabarettistische Dada-Soiree. Des Kopfes entledigt und mit Rotwein besudelt, wird sie am Morgen nach einem Künstlerfest bei Kokoschka in den Anlagen des Pavillons im Großen Garten gefunden und nach polizeilichen Ermittlungen, die den Anfangsverdacht nicht bestätigen, es könne sich um eine weibliche Leiche handeln, entsorgt.

»Wir betranken uns, das Fest artete in eine wüste Orgie aus. Frühmorgens wurden wir von einer Streife der grünen Polizei geweckt. Eine Frauenleiche, in ihrem Blute liegend, im Blumenbeet im Park? Passanten hätten den Kadaver durch das Parkgitter gesehen und die Sache angezeigt. Weder ich noch mein Hausherr konnten sich klar der Umstände erinnern. Wir folgten verschlafen den behördlichen Organen. ›Eine Puppe? Das ist nicht Blut, der Körper ist mit Rotwein übergossen!‹ ›Das muss weggeschafft werden, das ist ein Skandal! Dafür gibt es keine Entschuldigung!‹ Verschmiert und armselig lag im Blumenfeld das Machwerk; meine letzte Regung war, mich noch wie ein Liebhaber über die Geliebte zu werfen. Zum Teufel mit den fremden Leuten! ›Stehen Sie auf und kommen Sie mit! Sie haben öffentliches Ärgernis erregt und sich gegen Sittlichkeit und Anstand vergangen. Strafverfolgung steht darauf!‹ So schnarrte der Beamte und nahm meine Personalien auf. Er gab Auftrag, das Ding, die Sache auf dem städtischen Mistwagen wegzuführen.«¹³⁵

Es spielt keine Rolle, ob sich die Entledigung des Puppen-Fetisch so dargestellt hat oder

134 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap. 19. Anhang S. 335.

135 KOKOSCHKA 1956. S. 112/113.

ob sie lediglich seiner Fantasie entsprungen ist. Die Recherche nach Protokollen der angeblichen Straftat oder Aufzeichnungen zur Zeugenbefragung sowie einer durch Dr. Posse vermittelten Einstellung des Verfahrens gegen Kokoschka sind nach Angaben des Sächsischen Staatsministerium des Inneren, des Stadtarchivs Dresden und des Sächsischen Staatsarchivs, Hauptstaatsarchiv Dresden, nicht vorhanden oder kriegsbedingt nicht überliefert.¹³⁶ Was am Realitätsgehalt der auch in der kunsthistorischen Literatur kolportierten Geschichte um das Ende der »geisterhaften Gesellschafterin« zweifeln lässt, ist das Fehlen der publizistischen Erregung, das Ausbleiben von Meldungen oder Glossen über die Puppen-Eskapaden des »tollen Kokoschkas« in den örtlichen Medien, was letzten Endes ein Nachvollziehen der Chronologie und eine Festlegung des Zeitraums der Anwesenheit der »Stillen Frau« nach derzeitigen Erkenntnissen ausschließt.

In Kokoschkas Erzählungen und seiner Biografie nimmt die Inszenierung der Zerstörung der Effigie die surrealen Züge einer futuristischen Performance an. Der Künstler verortet das Spektakel der Zerstörung des Traumgeschöpfes in den 1956 veröffentlichten *Spuren im Treibsand*¹³⁷ unmittelbar im Anschluss an deren Anlieferung. Dagegen findet in seiner Biografie *Mein Leben* von 1971 zwar auch die Anlieferung des Puppenbalges im Pavillon bei Dr. Posse statt,¹³⁸ er verlegt aber das Bankett mit »Kristalleuchtern« und einer »venezianischen Kurtisane, für ihre Schönheit berühmt,«¹³⁹ auf einen unbestimmten, späteren Zeitpunkt, um so die Funktion seiner »Kammerzofe« Reserl und die Entstehung seines Gemäldes *Frau in Blau* (Abb. 1919/2) rechtfertigen zu können: Dem Dienstmädchen Hulda, von Kokoschka Reserl genannt, hat er die Rolle des Skandalisierers zugeordnet. »Reserl musste in meinem Auftrag Gerüchte über den Liebreiz, die mysteriöse Herkunft der ›Stillen Frau‹ unter die Leute bringen, zum Beispiel, dass ich einen Fiaker gemietet hätte, um sie an sonnigen Tagen ins Freie zu fahren, eine Loge in der Oper, um sie herzuzeigen.«¹⁴⁰ Um dem Skandalobjekt, in welchem er gezielt Alma Mahler evoziert, die hinreichende Aufmerksamkeit zu verleihen, präsentiert er

136 Nachgefragt durch Schreiben an Sächsisches Staatsarchiv vom 02. Mai 2017, Sächsisches Staatsministerium des Innern vom 15. Mai 2017 und Stadtarchiv Dresden vom 10. April 2017, bezüglich Meldebescheinigungen und Einkommensteuererklärungen des Künstlers Oskar Kokoschka, geb. 01. März 1886, für den Zeitraum 1916-1924; Protokolle der Polizeiakte über einen irrtümlichen Leichenfund und Antrag auf Einstellung des Verfahrens durch Dr. Hans Posse. Die Unterlagen, die ausgelagert waren und die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg überstanden, wurden während des sowjetischen Besatzungszeit beschlagnahmt und teilweise unvollständig zurückgegeben.

137 Ebenda. S. 112/113.

138 KOKOSCHKA 1971. S. 190-192.

139 Ebenda. S. 191.

140 Ebenda. S. 191.

die Figurine im blauen Mantel und bildet sie, einer Malerpuppe gleich, in Zeichnungen und Gemälden als »Die Blaue Frau« ab. »Die Larve, die in Seidengespinnst überwintert und zum Schmetterling wird, hängt jetzt in der Staatsgalerie in Stuttgart.«¹⁴¹

Aus den Briefen Kokoschkas an Hermine Moos ist darüber hinaus ersichtlich, dass er bereits bei der Planung und der technischen Vorbereitung des Puppen-Fetischs Personen seines Freundeskreises mit einbezogen hat, was einer primären Funktion der Puppe als persönliches Sexualobjekt entgegensteht. Kokoschka hat seine Freundin Käthe Richter in das Puppen-Projekt von Anfang an eingeweiht, wie aus seinem ersten erhaltenen Brief an die Puppenmacherin vom 22. Juli 1918¹⁴² deutlich wird. »Lassen Sie, bitte, die Haare vorher (ich glaube Frl. R. versprach es Ihnen) in einem Ton färben, der etwa ein goldenes Kastanienrot ist (Tizianhaar).« Und am 08. August 1918 und 19. September 1918 (undatiert, wird von Heinz Spielmann¹⁴³ angenommen) teilt er ihr mit, das Frl. Richter aufgrund einer Grippe zur Unterstützung bei der Materialbeschaffung nicht zur Verfügung steht und sie sich mit Leo Kestenberg und Frau Marija Leiko¹⁴⁴ in Berlin in Verbindung setzen möchte. Dem widerspricht die von Kokoschka autorisierte Darstellung von Edith Hoffmann, nachdem sich die weiblichen Freunde von dem Vorhaben distanziert hätten. »Those of his women friends whom he asked to make him such a doll recoiled in horror at the monstrosity of the proposal.«¹⁴⁵

Neben Käthe Richter ist von Beginn an der spätere Ehemann der Puppenkünstlerin Lotte Pritzel, der Arzt Dr. Pagel,¹⁴⁶ in das Fetisch-Vorhaben einbezogen. Dr. Pagel überbringt die lebensgroße Aktdarstellung »seiner Geliebten«, so Kokoschka im Begleitbrief an Hermine Moos vom 20. August 1918, nach München und soll Frl. Moos beim Aufstöbern von Dauen und Watte für die Füllung der Körperpartien behilflich sein. Die aktive Einbindung all dieser Personen, insbesondere seiner damaligen Freundin Käthe Richter, in die Erschaffung

141 KOKOSCHKA 1971. S. 191.

142 WESTHEIM 1926. S. 244. Westheim verwendet in seiner Veröffentlichung lediglich die Anfangsbuchstaben der Namen, die aber nach KOKOSCHKA. 1985 eindeutig den o. a. Personen zugewiesen werden können. Außerdem differenzieren die Abfolge der Briefe und die bei Westheim angegebenen Daten von denen von Spielmann: Die Briefe vom 19. September 1918 (KOKOSCHKA. S. 295/296), vom Ende September/Anfang Oktober 1918 (KOKOSCHKA. S. 296) und 15. Januar 1918 (KOKOSCHKA. S. 304) fehlen bei Westheim; der Brief vom 20. November 1918 (KOKOSCHKA. S. 298/299) ist bei Westheim mit 20. März 1919 datiert; der Abdruck der Briefe bei GALLWITZ 1992. S. 92-108 folgt der Datierung von KOKOSCHKA. 1985.

143 KOKOSCHKA 1985, S. 372.

144 Frau Marija Leiko (1887-1938), Schauspielerin bei Max Reinhardt in Berlin, gehörte auch zeitweise der »Felsenburg-Runde« an.

145 HOFFMANN E. 1951. S. 144.

146 Dr. Gerhard Pagel und Lotte Pritzel, beide leben bis zu ihrer Hochzeit in München, danach in Berlin.

des Alma-Mannequins unterstreicht die Auffassung, dass es sich hierbei um keine Sex-Puppe handeln kann, sondern die Figurine zentraler Bestandteil seiner Strategie zur Initiierung eines Skandals darstellt, um seinen Bekanntheitsgrad zu steigern und Käuferpotentiale für die in Dresden gefundene neue Farbigkeit seiner Werke zu erschließen.

Dies unterstreichen auch die Anmerkungen des Künstlers, dass er die Effigie als Maler-Puppe, auch für Akt-Darstellungen,¹⁴⁷ verwenden möchte und sie daher möglichst die Personifizierung einer ihm nahestehenden Frau auszustrahlen habe. Sie steht ihm zudem ohne Widerspruch, jederzeit und in allen von ihm gewünschten Stellungen als stille Gesellschafterin zur Seite. Daraus aber zu schließen, sie verwandele sich Galatea gleich, führt zu weit. »Willenloses Werkzeug und anbetungswürdige Göttin, in diesen Extremen äußerte sich Kokoschkas Liebe zu Alma Mahler.«¹⁴⁸ Aber dies projiziert Kokoschka, entgegen der Meinung von Stephan Mann, nicht in die »Fantasiefürstin«.

Die Zuneigung und Freundschaft von Käthe Richter, Dr. Fritz Neuberger und Walter Hasenclever, die er in Dresden vorfindet und zu denen er Vertrauen fasst, hat zu diesem Zeitpunkt den »Traum der Wiederkehr der Eurydike«¹⁴⁹ bereits verblassen lassen und geben der Doppelbegabung Kokoschka die Kraft zur Vollendung seines Dramas *Orpheus und Eurydike* im Frühjahr 1918. In dem nach Kokoschkas Aussage bereits nach seinem Shell-Shock 1916 begonnenem Drama *Orpheus und Eurydike* bringt er in mythologischer Verkleidung die Amour fou mit Alma auf die Bühne.

Er thematisiert in der Rückreise aus dem Hades die Abtreibungen, die Lösung des Verlöbnisses, das Kind, das ein anderer mit Eurydike zeugt und integriert die Gräuel des Krieges durch die Leichen, die Orpheus bei seiner Rückkehr auf die Erde antrifft. »In Orpheus verkörpert sich Kokoschka selbst, in Eurydike Alma Mahler. In der Auffassung des Hades klingt die Erinnerung an Gustav Mahler an, die Mutter von Orpheus verweist auf Kokoschkas Mutter Romana. Psyche ist als das bessere Selbst Alma Mahlers, als die weibliche Seele zu deuten, die von den tragischen Verwicklungen um sie herum unberührt bleibt. In den Furien klingt Kokoschkas Auffassung von der Wiener Gesellschaft an, die die geliebte Frau dem Künstler

147 Siehe hierzu Anmerk. 126, S. 257. Brief Kokoschkas an Hermine Moos vom 10. Dezember 1918.

148 MANN 1992. S. 46.

149 KOKOSCHKA 1971. S. 192.

zu entreißen und zu Hades zurückschleppen. Im Boot, mit dem Orpheus Eurydike aus dem Reich des Hades zurückholt, wird das Bild des Bootes in Kokoschkas *Windsbraut* lebendig.«¹⁵⁰

12.9. KOKOSCHKAS SELBSTINSZENIERUNG

Die Interpretation des von ihm und über ihn kommunizierten Persönlichkeitsbildes führt zu oftmals widersprüchlichen Einschätzungen seiner Lebensumstände und seiner Gefühle. So deutet Sigrid Methken Kokoschkas persönliche Disposition als ein Hin- und Hergerissensein »zwischen Bitternis, Trauer, Selbstironie und Sehnsucht« und dem Versuch, »diese alte Bindung und die Wunden, die sie schlug, zu vergessen.«¹⁵¹ Nach Marquard Smith kann es sich bei Kokoschka in dieser Lebensphase einerseits um eine Paraphilie, eine Verlagerung der Sexualpräferenz auf unbelebte Objekte, handeln, und andererseits ist die Puppe ein Stimulationsinstrument zur Befriedigung seiner autosexuellen Bedürfnisse, indem die Effigie, wie bei Pygmalion, sich in seiner Fantasie mit Leben füllt.¹⁵² Nun müssen sich depressive Verhaltensweise und Paraphilie oder Autosexualität nicht ausschließen, und so bietet sich die Annahme von Peter Gorsen an, dass der Puppenfetisch des Künstlers »eine damals nicht unübliche dadaistische (und bald darauf surrealistische) Allegorie«¹⁵³ ist. Dafür sprechen auch die kommunizierten Legenden vom Zusammenleben mit der Figurine, von gemeinsamen Kutschfahrten und Opernbesuchen und den »Gerüchten über den Liebreiz [und] die mysteriöse Herkunft der *Stillen Frau*«,¹⁵⁴ die Hulda, genannt Reserl, angeblich zu verbreiten hat.

Diese Argumente zur Begründung von Kokoschkas »fixer Idee« charakterisieren aber lediglich einen Teilaspekt der Selbstinszenierung des 34-jährigen Künstlers und Akademieprofessors. Wie bereits angesprochen könnte sich Kokoschka bei seiner Inszenierung als Sexualfetischist auch an die Öffentlichkeitswirksamkeit des Skandals um den »Oberwildling« und um die Präsentation seiner Dramakomödie *Mörder Hoffnung der Frauen* oder um das gesellschaftlich als illegitim empfundene Liebesverhältnis zu Alma Mahler erinnern haben. »Die Avantgar-

150 SPIELMANN 1986-1. S. 60. Der Text des Dramas erscheint 1919, die Uraufführung erfolgt unter der Regie von Heinrich George im Schauspielhaus Frankfurt/M. 1921, und 1925 gelangt die von Ernst Krenek vertonte Opernversion im Staatstheater in Kassel zur Aufführung.

151 METHGEN 1992. S. 17.

152 SMITH 2002. S. 131-132.

153 GORSEN 1986. S. 201.

154 KOKOSCHKA 1971. S. 191.

de – mit ihrer Strategie *Épatez le bourgeois* – baut den Skandal in die künstlerische Praxis ein. Die Erregung des Publikums wird zum festen Bestandteil künstlerischer Ausdrucksweise.«¹⁵⁵

Die Protagonisten der Züricher Künstlerkneipe Voltaire Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Marcel Janco u. a. gründen im 1. Stock der Züricher Spiegelgass 1 am 5. Februar 1916 das *Cabaret Voltaire*, um – wie Hugo Ball später formuliert – den jungen Menschen, darunter vielen Kriegsemigranten eine Möglichkeit zu eröffnen ihre Freiheit und Unabhängigkeit nicht nur zu leben, sondern sie auch lautstark zu proklamieren. Ein starkes Jahr später eröffnen dieselben Protagonisten am 17. März 1917 die Galerie DADA in der Bahnhofstr. 19. »Ihr Zweck war, den Dadaismus durch eine Wahl von ausgesprochenen Werken verständlich zu machen und den Künstlern aus kriegsführenden Ländern die Möglichkeit zur Verständigung zu geben. Politik und Kunst sind verschiedene Dinge. Kunst wirkt rein und moralisch, wenn sie intensiv und direkt dem Besucher Freude und Güte gibt.«¹⁵⁶ Die erste Ausstellung ist die von Walden organisierte *Sturm*-Ausstellung vom 17. März bis 30. April 1917 mit Werken von Kokoschka, Campendonk, Klee, Kandinsky, Kubin, Münter, Itten u. a. »Die Galerie veranstaltete 6 Soiréen: [...] es wurde »Sphinx und Strohmann« Kuriosum von O. Kokoschka in Masken und Inszenierungen von M. Janco gespielt. Die Galerie schloss am 1. Juni ihre Räume.«¹⁵⁷

Diese durchaus skandalträchtige Präsentation wäre ohne Belang, wenn nicht Walden, der sich in dieser Phase im Streit mit Kokoschka und Cassirer wegen des Vertragsbruches befindet, mit der Präsentation von Kokoschkas Werken und der Aufführung seines Stückes für die Öffentlichkeit die Rechtmäßigkeit seines exklusiven Vertretungsanspruches demonstrierte – und das zu einem Zeitpunkt, da der Künstler seinem Vater ohne jeden Argwohn mitteilt,¹⁵⁸ dass sein Stück am 14. April in Zürich aufgeführt und in Monatsfrist bei Cassirer sein Buch *Hiob* veröffentlicht wird.

Kurz vor dem Jahreswechsel 1918 zieht Kokoschka aus Teuschers Sanatorium in die nahegelegene Pension *Felsenburg*, eine preisgünstige Künstlerherberge und Unterkunft für Sana-

155 GILCHER-HOLTEY 2014. S. 219-220.

156 *Dada*. 1. Jahrg. Heft 1. Juli 1917. S. 19.

157 Ebenda. S. 19.

158 KOKOSCHKA 1984. S. 226/267. Brief von Kokoschka an seinen Vater vom 15. April 1917 aus Dresden.

toriumsgäste,¹⁵⁹ in deren Räumen er in den vorangegangenen Jahren ein gern gesehener Gast war. Wenn auch Optik und Haptik der Figurine seinen Vorstellungen nicht entsprechen, so unterstützt das Vorhandensein des Fetischs Kokoschkas Bemühungen sein Image als »der tolle Kokoschka«¹⁶⁰ aufzufrischen. Denn um ihn ist es in Dresden ruhig geworden. Noch immer wartet er auf seine Anstellung als Professor an der Dresdner Kunstakademie.

Die Inszenierungen des *Brennenden Dornbusch* und des *Hiob* unter Max Reinhardt am Kammerspieltheater in Berlin vom 25. Mai 1919 wirbeln erneut publizistischen Staub auf und die Beschickung von Ausstellungen nimmt weiter zu, doch in Dresden fühlt sich der »Oberwildling« aus Wiener Tagen noch nicht hinreichend wahrgenommen. Kokoschka beginnt sich erneut selbst zu inszenieren, indem er wohl erst über das Zimmermädchen der Felsenburg, Maria Riedrich, und dann, nach seinem Umzug in den Pavillon von Dr. Posse im Dezember 1919, über das Hausmädchen Hulda die Anekdoten vom »Rittmeister« und seiner »stillen Frau«¹⁶¹ verbreiten lässt.

Kaum ein Lebensabschnitt von Kokoschka wird mystisch so verbrämt wie die Jahre mit der Alma-Puppe. Wahrheit und münchhauseneske Fantasiegeschichten vermengen sich und formen so Kokoschkas neu aufgelegte *Artificial Identity*. Vorbereitet durch mehr als zwei Dutzend Skizzen und Studien bleibt von dem Stoffbalg lediglich »eines der schönsten Bilder (Kokoschkas) aus der ersten Zeit nach dem Verlassen des Sanatoriums, die *Frau in Blau*«¹⁶² (Abb. 1919/2). Die *Frau in Blau* markiert stilistisch auch einen Wendepunkt in Kokoschkas Malweise, der fahrig Pinselduktus ist kräftigen, breiten, nahezu spachtelartigen Pinselzügen gewichen und die sonoren Farbtöne sind, in sich zusammenschließenden Arealen, zu kompositorischen Einheiten verwoben. Wie in der Skizze (Abb. 75) angedeutet, ruht die Inkarnation seiner Sehnsüchte auf einem Sofa, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, ein leichtes Lächeln um den roten Mund, die Augen im Traum geschlossen. Das blaue Kleid gibt die Brüste frei, das Weiß des Dekolletés korrespondiert mit dem des Unterkleides. Das muschelartige weiße Inkarnat der linken Hand, eine einladende Geste andeutend, wird von dem mit Blau changie-

159 Ausgewählte Gäste der Pension *Felsenburg* am Reißweg 68 in Dresden Weißer Hirsch sind u. a. die Schauspieler Heinrich George und Hermine Körner, die Schriftsteller Walter Hasenclever, Gerhart Hauptmann, Erich Kästner und Ivar von Lücken, der Verleger Kurt Wolff, die Lektoren Kurt Pinthus und Leo Kestenberg sowie die Kunstkritiker Hugo Zehder und Paul Westheim; nach ERLING 1996. S. 12-13.

160 NATTER 1996. S. 42. Zitiert nach Michaelis, Karin: Der tolle Kokoschka. In: *Das Kunstblatt*. 2. Jahrg. Heft 12. 1918. S. 361.

161 KOKOSCHKA 1971. S. 191. »Reserl und ich nannten sie nur ›Die stille Frau.««

162 SPIELMANN 2003. S. 181.

renden Weiß des gegenüberliegenden Kissens aufgefangen und unterstützt den Anbiederungscharakter.

Victor Wallerstein vergleicht das Gemälde der stummen Muse von 1922 mit Piero di Cosimos *Simonetta Vespucci*, um 1490 (Abb. 71) und Manets *Olympia*, 1863 (Abb. 72), und skizziert es: »Wie die Brüste gleich Honig schimmern, wie das Blau in seinen Abstufungen die Glieder vor- und rückwärts schiebt, wie das Grün den Raum schafft, so dass der Kopf schwer zwischen den Armen nach hinten sinkt!«¹⁶³ Kokoschka ist es gelungen, »den Zwitterzustand der Puppe, die im Spiel vom Künstler zum Leben erweckt wird, um dann wieder in den Wartezustand zurückzufallen, zur Erscheinung zu bringen.«¹⁶⁴ Aber Kokoschkas *Frau in Blau* hat auch etwas von Tizians *Venus mit dem Orgelspieler* von 1550/52 in der Version, die in der Gemäldegalerie zu Berlin ausgestellt ist (Abb. 88). Tizian hat die Venusdarstellung variierend wiederholt und weiterentwickelt. Allerdings stammt die Berliner Fassung wohl aus der Sammlung der Fürsten Pio in Rom. Nach neuerer Forschung wird angenommen, dass es sich bei der Frauenfigur nicht um Venus handelt, »sondern eine Dame oder Kurtisane darstelle, der das Liebeswerben des Kavaliers gelte [...] und der Cupido nicht Attribut seiner Mutter Venus, sondern als Liebesbote des Kavaliers«¹⁶⁵ zu verstehen ist, der der Dame eine Botschaft des Jünglings ins Ohr flüstert. In Kokoschkas Darstellung schwingt die Verehrung der Schönheit wie bei Piero di Cosimo mit, aber gleichzeitig strömt von ihr, wie von den Kurtisanen bei Manet und Tizian, eine beinahe unwiderstehliche erotische Anziehung aus. »Sie erblickt eine Vision«, sagt Kokoschka, »aber es ist dem Besucher überlassen, sich auszumalen, was sie sieht.«¹⁶⁶

Bei einer Ausstellung in der *Neuen Galerie* in der Grünangergasse in Wien wird im Oktober 1924 die *Frau in Blau* von »einem bössartigen Idioten zerstört«.¹⁶⁷ Ein Fanatiker ist der Ausstrahlung, dem Unheimlichen und Undurchschaubaren, wie es von diesem Bild auszugehen schien, erlegen und hat der *Frau in Blau* die Augen ausgestochen und das Bild mit Kot

163 WALLERSTEIN 1922. S. 43.

164 BISCHOFF 1997. S. 99.

165 GEMÄLDEGALERIE BERLIN 1998. S. 379.

166 PINTHUS, KURT: *Frau in Blau*. Kap.19. Anhang S. 326. Kokoschka konnte bei der Restaurierung des Bildes den über-sinnlichen Blick nicht wiederherstellen, wie Pinthus zu berichten weiß. Ein Tatbestand, den die Forschungsliteratur bisher übersehen hat.

167 *Die Stunde* vom 28. Oktober 1924. S. 3+4. »Kokoschka: »Wien vertrottelt«. Das Idiotenattentat auf ein Bild Kokoschkas.« Einem Mitarbeiter der Zeitung gegenüber erklärt der Künstler, dass er nach Jahren des Fernseins die Absicht gehabt hätte in seiner Vaterstadt zu bleiben, den Gedanken aber jetzt aufgeben hat.

beschmiert. Auf Wunsch des Künstlers wird die Ausstellung am 25. Oktober geschlossen.¹⁶⁸ Am Folgetag berichtet das *Neue Wiener Journal*: »Kokoschka ist hierüber in solche Aufregung geraten, dass er beschloss, Wien unverzüglich zu verlassen. Er ist bereits gestern Abend nach Paris abgereist.«¹⁶⁹ Kokoschka macht sich mit einem offenen Brief, der von Nierenstein, dem Direktor der *Neuen Galerie*, den Presseorganen zugeleitet wird, Luft, indem er die Schmähungen der Wiener Öffentlichkeit aus der Vergangenheit anführt und erklärt, dass eine geplante Übersiedlung nach Wien aus Anlass dieses Ereignisses nicht mehr in Betracht komme.

168 *Neues 8 Uhr Blatt* vom 25. Oktober 1924, S. 3. »Das Attentat auf ein Kokoschkabild. Die Ausstellung wird geschlossen.«

169 *Neues Wiener Journal* vom 26. Oktober 1924, S. 4. »Kokoschka aus Wien abgereist. Wegen des Attentats auf sein Bild.«

13. DRESDNER LANDSCHAFTEN

Mit Aufnahme der Lehrtätigkeit an der Dresdner Akademie für Bildende Künste am 01. Oktober 1919 bezieht Kokoschka an der Brühlschen Terrasse ein großes Eckatelier mit Blick über die Elbe zum Neustädter Ufer und zur Augustusbrücke. Anlass für ihn, den sich ihm bietenden Prospekt mit den sich im Wasser spiegelnden Häusern der Dresdner Neustadt, mit dem Turm der Dreikönigskirche und der steinernen Begrenzung durch die Augustusbrücke am linken Bildrand zu einem Thema seiner Werke der nächsten drei Jahre zu machen. Koja vergleicht den Elblandschafts-Zyklus mit der London-Serie von Monet, die Kokoschka aus Zeitschriften gekannt haben dürfte. Auch bei Kokoschka ist es der Blick auf ein Motiv zu wechselnden Tages- und Jahreszeiten, und die leuchtende Farbigkeit erfolgt »unter dem Eindruck der Farbexplosionen Noldes, dessen Bilder zu dieser Zeit in Dresden ausgestellt waren«¹.

Von *Dresden-Neustadt I* (Abb. 1919/6) bis zu *Dresden-Neustadt VII* (Abb. 1922/10) variiert Kokoschka lediglich leicht den Bildausschnitt, spielt mit der Präsenz des gegenüberliegenden Uferrains, verändert die Lichtreflexe und das Wolkenszenario durch Wechsel vom pastosen zum dünnen Malauftrag und fällt durch die »unüblich helle, mit Violett und Gelb arbeitende Koloristik auf«,² die sich in *Dresden-Neustadt V* (Abb. 1921/7) und *Neustadt VII* (Abb. 1922/10) in verzahnte Farbfeldern aufzulösen scheint. Entgegen der chronologischen Anordnung von Winkler/Erling³ deutet sich bereits in *Dresden-Neustadt V* ein stilistischer Wandel an, so dass diese Vedute Dresdens wahrscheinlich nach *Dresden-Neustadt VI* gegen Ende 1921 entstanden sein dürfte. Hier beginnt Kokoschka bereits die Farbfelder sich ineinander verzahnen zu lassen, und auch die Dominanz von Blau-Grün weicht den Braun-Gräutönen der sich im Wasser der Elbe reflektierenden Häuserreihe. »Das eigentliche Schauspiel war nun das Drama der Farben, ihr volles Tönen, Aufeinanderprallen, Einander-Steigern. [...] Hier wurde eine koloristische Leuchtkraft pastoser Farbfelder ausgebreitet, wie man sie später in Kokoschkas Werk nie mehr antreffen sollte.«⁴

Seine drei letzten Stadt-Ansichten entstehen 1923. In deren Mittelpunkt ist zum einen prominent die Augustusbrücke mit im Vordergrund an der Brühlschen Promenade festgemachten Dampfschiffen (Abb. 1923/2) zu sehen und zum anderen die Silhouette *Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke* (Abb. 1923/3), die an Canaletto (1748) erinnert, dessen Standansichten Kokoschka in der angrenzenden Gemäldegalerie der Alten Meister studiert haben dürfte (Abb. 73). Sein Bild *Dresden, Augustusbrücke mit Rückenfigur* (Abb. 1923/4)

1 KOJA 2014. S. 89.

2 NATTER 1996. S. 40-41.

3 WINKLER 1995. S. 90/91 und ERLING 2017. Werkkatalog. www.oskar-kokoschka.ch.

4 KOJA 2014. S. 90.

kündigt den Abschied von »Elbflorenz« an. Es ist der Blick vom Dach der Akademie nach Nordwesten. Am linken Bildrand verschmelzen die Häuser des Elbspeichers mit der Jakobikirche, und der vom Sonnenlicht erhellte Turm des Schlachthofes hebt sich unter einem bewölkten Sommerhimmel am Horizont ab. Das Häuserensemble der Neustadt am rechten Bildrand wirkt durch die eng gesetzten Komplementärfarben bildbestimmend. Die Repousoirfigur, die lange Zeit als der Künstler gedeutet wurde, der damit seinen Weggang aus Dresden andeuten wollte, führt den Betrachter in die Tiefe des Bildes. »Tatsächlich ist jedoch eine Balustradenfigur des westlichen Anbaus der Kunstakademie dargestellt.«⁵

Auffallend ist bei Kokoschkas Landschafts- und Stadtansichten der Jahre 1917 bis 1923, dass deren Verkauf nach der Umsetzung des Exklusivvertrages mit Paul Cassirer zum Jahresanfang 1917 nicht ausschließlich über den Kunstsalon Cassirer erfolgt. Ist es 1917 noch das gesamte Œuvre der in diesem Jahr fertiggestellten Gemälde (einschließlich *Stockholmer Hafen* und *Sächsische Landschaft*), das von oder durch Vermittlung der Galerie Cassirer veräußert wird, so erfolgen die Verkäufe der übrigen Dresdner Landschaften nicht exklusiv über Berlin, sondern 1921-1923 sind Galerien in Düsseldorf, Köln und Dresden eingeschaltet. So werden *Dresden-Neustadt III* durch den Kunstsalon Abels, Köln, *Dresden-Neustadt V* an Berthold Nothmann,⁶ Düsseldorf, *Dresden-Neustadt VII* und *Augustusbrücke mit Dampfboot I* über die Galerie Ernst Arnold, Dresden, und *Augustusbrücke mit Rückenfigur* über das Grafische Kabinett Hugo Erfurth, Dresden, verkauft. Inwieweit der Künstler sich dabei an die Exklusivitätsklausel gehalten haben mag und die vereinbarte Provision an Cassirer abführt, muss angesichts der ab 1918 eher verhalten über den Kunstsalon Cassirer veranlassten Verkäufe und der zu dem in dieser Zeit entstandenen und angelieferten Œuvre an Gemälden von Kokoschka allerdings sehr bezweifelt werden. Dieser Verdacht bestärkt sich durch den Tatbestand, dass einige Werke wie z. B. *Augustusbrücke mit Dampfboot I* oder *Dresden-Neustadt III* erst ab 1925 zum Weiterverkauf gelangen bzw. in Ausstellungen öffentlich gemacht werden.

5 WINKLER 1995. S. 101. Unter Verweis auf einen Brief von Diether Schmidt an Olda Kokoschka vom 11. März 1993.

6 Die jüdischen Kunstsammler Berthold und Martha Nothmann, Düsseldorf/Berlin, emigrieren 1939 mit ihren Kunstwerken bzw. mit einem Großteil der Sammlung nach London, wo der Industrielle 1942 verstirbt. Werke aus der Sammlung Nothmann tauchen nach einem Bericht des Zürcher Tagesanzeigers, *Altlasten im Neubau*, vom 21. August 2015 in der Sammlung des Waffenfabrikanten Emil Georg Bühle (jetzt Stiftung E. G. Bühle) auf, der allein zwischen 1934 und 1945 rund 30 der 170 Werke erworben haben dürfte.

JAHR	FERTIGGESTELLTE GEMÄLDE	AN / ÜBER CASSIRER	% DES ŒUVRES	ÜBER DRITTE DIREKTVERKAUF	% DES ŒUVRES
1917	8	8	100	0	0
1918	4	2	50	2	50
1919	5	2	40	3	60
1920	4	2	50	2	50
1921	10	4	40	6	60
1922	13	6	46	7	54
1923*	6	1	17	5	83

*BIS ZUR ABREISE AUS DRESDEN

Abbildung 74: Fertiggestellte Gemälde 1917-1923 und Verkäufe über Cassirer

Betrachtet man das Œuvre aller fertiggestellten Gemälde von 1917 bis zu Kokoschkas Abreise aus Dresden (Abb. 74) so wird auf den ersten Blick eine inflationsinitiierte Verlagerung der Verkäufe nicht unmittelbar sichtbar, da in der Regel bei Porträtaufträgen nicht unbedingt die Einschaltung des Galeristen erfolgt. Signifikante Veränderungen im Verkaufsverhalten werden erst Mitte 1920 erkennbar, als Kokoschka beginnt, verstärkt über den Sammler und Kunsthändler Richard Lanyi in Wien, über das Grafische Kabinett Hugo Erfurth und die Galerie Ernst Arnold in Dresden sowie über die Galerie für Neue Kunst Hans Goltz in München und Alfred Flechtheim in Düsseldorf, später Berlin, zusätzlich Gemälde anzubieten. »Auch in den nun folgenden Jahren kam es immer wieder zu Konflikten wegen Bildern, die der Künstler selbst verkaufte, statt sie vereinbarungsgemäß der Firma Paul Cassirer zu überlassen.«⁷ So hebt Biedermann hervor, dass in der Dekade 1920/30 Dresdner Sammler und das Dresdner Kunstmuseum insgesamt 20 Gemälde und eine große Zahl an Zeichnungen und grafischen Arbeiten von Kokoschka erworben haben, da der Künstler es verstand, sich in der Stadt als eine Identifikationsfigur zwischen der Tradition der alten Meister und der avantgardistischen Moderne zu stilisieren.

7 FEILCHENFELDT CHR. 2005. S. 112. Das Vertragsverhältnis mit Kokoschka endet zum 31. Dezember 1931 in einer öffentlich geführten Kontroverse, deren Auslöser die Neufassung einer Vereinbarung ist, die Kokoschka in der Formatgröße seiner Werke einschränken und die monatliche Garantiezahlung, der wirtschaftlichen Situation der Galerie angepasst, auf 2000 Mk. reduzieren sollte.

Das leuchtende Rot⁸ bestimmt für Kokoschka das Farbspektrum der Werke der folgenden Jahre in Dresden, wie z. B. in *Maskenstillleben* (Abb. 1921/1), *Der Perser* (Wolfgang Gurlitt) (1921/9) und *Mädchen mit Tonpuppe* (1922/2) oder auf seinen großformatigen Leinwänden *Maler mit Puppe*⁹ (Abb. 1922/3) und *Selbstbildnis an der Staffelei* (Abb. 1922/4), bei denen die Darstellung des Stoffbalges, die Alma-Effigie, Eingang in seine Werke findet. Das Bild der Figurine als Verführerin in der Frau in Blau wandelt sich in *Maler mit Puppe* zu einem leblosen, künstlichen Wesen, dessen sexuell stimulierende Funktion lediglich durch den Zeigegegestus der Hand des Malers auf die Scham angedeutet wird. Das *Selbstbildnis mit Staffelei* vom Sommer 1922 reduziert letztendlich die Puppe auf ihre Materialität. Der Künstler präsentiert sich spiegelbildlich im Malerkittel mit tief in die Schultern gezogenem Kopf¹⁰ und mit verkrampfter Hand geführtem Pinsel. Die linke Hand kneift verstohlen in den Oberschenkel der zur Attrappe degenerierten Fetisch-Puppe. Der Hintergrund gibt den Blick durch das Atelierfenster auf die Neustadt mit dem Turm der Dreikönigskirche frei. Die traumatische Aufladung, die das Abbild seiner früheren Geliebten evoziert, ist verfliegen. Der Annahme von Katharina Erling,¹¹ dass es sich bei der Puppe nicht um den Fetisch gehandelt haben könnte, sondern tatsächlich eine Malerfigurine oder die Lehm-puppe der Bildhauerin Gela Forster dargestellt sei, muss widersprochen werden, da das Vorhandensein einer Malerpuppe von Kokoschka nicht erwähnt wird und das angesprochene Puppengeschenk von Gela Forster nach Kokoschkas Beschreibung eher einem Baby gleicht.¹²

Diese auch als Dresdner Rot beschriebene Farbnuance wird für Kokoschka zeitlebens eine

8 Es erinnert an Tizians Rot in *Venus mit dem Orgelspieler*, 1550/52 (Abb. 88), oder dem der Jacke des Freiers in Jan Vermeers *Bei der Kupplerin*, 1666 (Abb. 61). Zeitgenössisch ist es durchaus auch zu vergleichen mit dem Hintergrund bei Otto Dix' *Bildnis Max John*, 1920 (Abb. 89), und mit Kleid und Hut der Prostituierten in Ernst Kirchners *Straße mit roter Kokotte*, 1914/1925 (Abb. 90).

9 Die Komposition von *Maler mit Puppe* kann mit Manets *Frühstück im Gras*, 1863 (Abb. 91), verglichen werden. Die Armhaltung von Kokoschkas Fetisch erinnert mehr an die *Venus von Willendorf* (Abb.92).

10 WINKLER 1995. S. 95. Winkler/Erling gehen davon aus, dass »nach der Ausstellung in der »Künstlervereinigung Dresden« im Sommer 1922« Kokoschka vermutlich Kopf und Schultern verändert hat. Nach Kokoschkas Abreise verbleibt das Bild in Dresden und wird an Kokoschkas Bruder geschickt, der es vor der nationalsozialistischen Kunstverfolgung versteckt.

11 WINKLER 1995. S. 95. »Dargestellt ist höchstwahrscheinlich eine der Tonpuppen der Bildhauerin Gela Forster, der Ehefrau von Alexander Archipenko mit der Kokoschka in Dresden bekannt war.« (Siehe auch nachfolgende Anmerk. 12.)

12 In Kokoschkas Erzählung *Briefe aus Dresden* schreibt er von seiner kurzen Beziehung zu der ihm als nymphoman erscheinenden Bildhauerin Gela Forster, die ihm eines Tages »ein in nasse Fetzen eingehülltes Machwerk aus Lehm« zum Geschenk machte. »Bleiben Sie mir damit vom Leibe! Das sieht ja wie ein Embryo aus!« SPIELMANN 1974. S. 162. Da Kokoschka diesen imaginären Brief in seiner Erzählung auf das Frühjahr 1919 datiert, würde dies auch der These widersprechen, dass er menschen-scheu oder gar vereinsamt gewesen sei, wie häufig seine Gemütslage im Frühjahr und Sommer 1919 beschrieben wird.

besondere Bewandnis behalten. Vor seinem Weggang aus Dresden wird sich der Künstler mit einem umfangreichen Sortiment an Tuben dieser von ihm als »chinesisches Rot« bezeichneten Farbe eines ortsansässigen Farbenladens eindecken, da nach seiner Auffassung dieser spezifische Farbton nirgendwo anderes erhältlich sei. So wird es für den Maler bis ins hohe Alter zum Usus »für jedes Bild ein »Würstchen« aus dieser Tube«¹³ zu verwenden. Walter Feilchenfeldt (junior) fragt sich gar, »ob wohl die Farbigekeit seiner Bilder der Dresdner Zeit nur eine Folge des Angebotes des dortigen Farbenladens gewesen sei?«¹⁴

13 *Du. Die Kunstzeitschrift*. Heft Nr. 488. Oktober 1981. S.58-59. »Rote Socken hab' ich gern! 1952 malte Oskar Koschka die beiden Söhne des Zürcher Kunsthändlers Dr. Walter Feilchenfeldt, mit dem er – noch aus Berliner Zeit – befreundet war.«

14 *Ebenda*. S. 58. Walter Feilchenfeldt bekräftigt diesen Eindruck im Gespräch am 01. Februar 2018.

14. EINE NEUE LIEBE – ANNA KALLIN

In Dresden begegnet ihm Mitte Februar 1921 die Russin Anna Kallin (Abb. 45), die 1914 mit ihren Eltern nach Leipzig emigriert ist und in Dresden ein Gesangsstudium aufgenommen hat. Über die ihm kameradschaftlich verbundene Alice Graf¹ war sie ihm bei der Kunstsammlerin Ida Bienert vorgestellt worden. Kokoschka verliebt sich sofort in sie, und sie zieht wenig später, zumindest zeitweise, bei ihm ein. Anna, der er gefühlvolle Liebesbriefe mit einer Vielzahl von Kosenamen schreibt, wenn sie in den Semesterferien bei ihren nach London verzogenen Eltern weilt, wird seine Muse der Dresdner Jahre, und er integriert sie, einem neuen Schaffensdrang folgend, in seine Werke.

Anna Kallin, deren Eltern immer wieder versuchen, ihre Tochter dem Dresdner Bohème zu entfremden, ist jung und zu selbstbewusst, um einen alleinigen Anspruch an Kokoschkas Zuneigung einzufordern. Sie lässt ihm seine Freiheit und indem sie vorzugeben scheint, den elterlichen Separierungswünschen nachzukommen, schürt sie durch ihre jugendliche Unabhängigkeit Kokoschkas Sehnsucht nach ihr. So ist sie bereit, ihren Geliebten mit ihrer Freundin Edith Rosenheim zu teilen. Diese *Ménage-à-trois* regt Kokoschka zu seinem Bild mit dem Titel *Jakob, Rachel und Lea* (Abb. 1922/12) an, welches er auf der Ausstellung bei Cassirer im April 1923 präsentiert und das der Abbildung im *Kunstblatt* entsprochen haben dürfte. In den folgenden Jahren nimmt der Künstler das Bild ab und an mit auf seine Reisen und überarbeitet es fortwährend. In Prag 1938 übermalt er es und aus der Darstellung von Anna, Edith und seinem Selbstbildnis entsteht die Komposition *Die Quelle* (Abb. 1938/2) mit Olda, im roten Kleid sitzend, und der zwischen dem Künstler und Olda liegenden nackten Edith Sachs, die, auf den linken Arm Kokoschka gelehnt, den Betrachter provozierend anblickt. Alle drei Figuren berühren sich – Kokoschkas Hand liegt auf Ediths Knie, während Oldas Hände auf Ediths rechtem Oberschenkel ruhen und Edith als Quellennympe mit der einen ihre Scham bedeckt und mit der anderen Hand sich an des Künstlers Schienbein festhält. Oldas und Oskars Blicke scheinen sich zu treffen. Zwischen den Frauengestalten sträubt ein Schwan sein Gefieder und aus dem Hintergrund des Waldes scheint sich ein Hund der Gruppe zu nähern. Damit lenkt der Künstler die Interpretation des Werkes einerseits auf die griechische Mythologie – Leda und der Schwan – und andererseits auf den Hund als ein für Kokoschka besonderes Symbol der Luxuria, der Wollust und der Begierde, die den Mann aufs Neue entfachen.² Das Attribut des Hundes als Ausdruck einer aggressiven Nuance der Begierde und sexueller

1 Die 20-jährige Alice Graf hatte Kokoschka 1919 im Salon der vermögenden Kunstmäzenin Ida Bienert kennengelernt. Dort verkehrte nach Alice Graf auch Walter Gropius. SPIELMANN 2003. S. 203-204; unter Bezug auf einen Brief von Alice Graf-Lahmann an Spielmann vom 03. September 1985.

2 KRETSCHMER 2011. S. 195-198.

Lust (siehe Abb. 93) findet sich beispielhaft bereits in Kokoschkas Lithografie *Der Frauenmörder* (Abb. WS 292) von 1908/09, den Illustrationen *Mörder Hoffnung der Frauen I* und *III* (Abb. WS 315+WS 317) in *Der Sturm* 1910³ und in *Die Macht der Musik* (Abb. 1920/1), wobei in Letzterem der Klang der Posaune der Verkündigungsfigur den Hund und damit die Begierde des Jünglings zu vertreiben vermag.

Noch etwas wird in den Bildern des Prager Exils von 1938 deutlich, auch hier verwendet Kokoschka das Tizian-Rot der Dresdner Zeit, wie für das Kleid Oldas in *Die Quelle* oder die Aktstudie *Sitzende*⁴ (Abb. 1938/1), die Oldas Antlitz trägt, um der Intensität seiner Zuneigung zu der geliebten Frau Ausdruck zu verleihen – ein weiteres Indiz dafür, dass das Bild seiner großen Liebe *Die Windsbraut* (Abb. 1913/10) ursprünglich von Rottönen geprägt war.

Wie in den Liebesbeziehungen der früheren Jahre nehmen die Frauenfiguren in Kokoschkas Werken Annas Gesichtszüge an bzw. Anna steht ihrem Geliebten Modell wie z. B. in *Maskenstillleben* (Abb. 1921/1), *Die Sklavin* (Abb. 1921/10), *Maler I* und *Maler II* (Abb. 1922/11 und 1923/9), *Lot und seine Töchter* (Abb. 1922/8) und dem liegenden Halbakt *Sommer I* (Abb. 1922/9). Besonders sinnlich ist der in roten Farbnuancen mit aufhellenden gelben Einsprengseln gehaltene Akt *Die Sklavin* mit dem dominant im Bildraum platzierten knienden nackten Körper der Frau in intensiver Farbigkeit, die unverkennbar die Züge von Anna Kallin (Abb. 45) trägt. Der dunkelrote Vorhang hinter ihr wird von einem im Verhältnis zur Frau deutlich kleineren Mann in violett-roter Farbe mit dunkler Verschattung geöffnet. Das weiße Gesicht, das die Züge Kokoschkas trägt, wirkt verstört, beschämt hält der Nackte seine rechte Hand vor sein Geschlecht, was auf die Wirkung der erotischen Ausstrahlung seiner Geliebten hinzuweisen vermag. Mit Ausnahme von *Sommer I*, wo lediglich ein wie zufällig hingeworfenes rotes Tuch seine Empfindungen andeutet, evozieren die unterschiedlichen Rotfärbungen in Kokoschkas Frauenbildern seine Zuneigung zu den Dargestellten.

Wieder ist es die Triebhaftigkeit der Frau, die bei Kokoschka das ambivalente Verhältnis zum anderen Geschlecht wachruft. Aber im Gegensatz zu der in jungen Jahren verspürten Bedrohung durch die geschlechtliche Begierde beginnt sich in Dresden Kokoschkas Frauenbild

3 Abbildungen auf den Titelseiten *Der Sturm*. 1. Jahrg. Nr. 20 vom 14. Juli 1910. S. 155, und *Der Sturm*. 1. Jahrg. Nr. 21 vom 21. Juli 1910. S. 163.

4 *Die Sitzende*, die als unvollendete Aktstudie für *Die Quelle* gilt, stellt nach BONNEFOIT 2014-1. S. 13/14, die Geschichte dar, die Comenius in Kokoschkas gleichnamigen Drama den Kindern erzählt, wie Libussa (im Mittelgrund links neben Olda) von Ihren Schwestern Kascha und Tekta begleitet auf Biwog trifft, der ein wildes Schwein mit bloßen Händen fangen konnte, und ihm ihre Schwester Kascha zur Frau gibt. (Nach Brentano, Clemens: Die Gründung Prags – ein historisches Drama. Stuttgart 1980.) Libussa gilt als mythische Gründerin von Prag.

zu normalisieren, wobei sich sein durch Loos und Kraus geprägtes patriarchalisches Weltbild bis ins hohe Alter nicht grundsätzlich ändern wird.⁵ »Wie er seinen Eltern häufig berichtete, pflegte Kokoschka in Dresden nicht wenige Liebschaften, wobei vor allem Anna Kallin zu einer loyalen Gefährtin wurde.«⁶ In einem Brief an seinen Bruder Bohuslav schreibt Kokoschka im Frühsommer 1922, dass seine Eltern und Geschwister sich keine Sorgen machen müssten, dass er eine seiner »Pupperln«, wie er sie nennt, übereilt heiraten würde, und Bohuslav soll seiner Mutter sagen, »ich wäre verlobt mit der Fantasie, deshalb brauche ich keine guten und schlechten Partien. Solche Partien sind für Postbeamte, Bürgerleute, Vergängliche, ich bin ein Abenteurer.«⁷ Dass seine Mutter versucht, über seinen Bruder die Beziehung zu Kallin zu entzweien, wird ein Jahr später, etwa am 20. Mai 1923 noch deutlicher, da er sich in einem Brief an seine Mutter ernsthaft dagegen verwehrt, dass sie über Bohuslav versuche, die Kameradschaft zu Alice Graf-Lahmann und die Beziehung zu Anna zu hintertreiben.⁸

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass das künstlerische Umfeld der Dresdner Jahre Kokoschkas Malstil nachhaltig beeinflusst, nach den »dunklen Porträts von 1914, wie etwa *Anton von Webern* (1914/10) und *Selbstbildnis mit Pinsel* (Abb. 1914/11), scheinen die Schatten um 1919 aus seinem Werk zu weichen und werden von einer leuchtenden Farbigkeit abgelöst, die nun auch um Rot, Gelb und andere Farben ergänzt ist.«⁹ Mit Anna Kallin, oder vielleicht durch sie, zieht diese intensivere Farbigkeit in Kokoschkas Bilder ein. »Die Eroberung der starken Farbigkeit und der bedeutende Unterschied zu den Arbeiten der Frühzeit fand allgemein große Bedeutung« bei den Rezensenten der Cassirer-Ausstellung vom April 1923. So stellt F. Stahl fest, dass der Maler das Kolorit von Schmidt-Rottluff und Nolde wohl in »sich aufgefressen«¹⁰ hat, oder wie Paul Landau schreibt: »Er verliebt sich nun mit der ganzen Leidenschaftlichkeit in die farbige Oberfläche der Dinge, in ein loderndes Rot, ein triumphierendes Grün, in das bunte Feuerwerk einer von seiner Fantasie übersteigerten Natur, in der sich alles

5 In einem Brief an Anna Kallin von Anfang Oktober 1921 schreibt Kokoschka: »Ich soll mit Dir und Edith in den Orient fahren und Euer Patriarch sein, und Ihr sollt mit mir lieben lernen«. KOKOSCHKA 1985. S. 34. BONNEFOIT 2016. Sie zeigt auf, wie Kokoschka die Autorin seiner Biografie Edith Hofmann herablassend behandelt und ihre Arbeit zensiert hat.

6 MAYER 2015. S. 236 unter Bezug auf SPIELMANN 2003. S. 205-206.

7 KOKOSCHKA 1985. S. 47 unter Bezug auf Brief an Bohuslav Kokoschka vom Frühsommer 1922.

8 Siehe ebenda S. 85 unter auf Bezug Brief an Romana Kokoschka vom 20. Mai 1923.

9 BORMANN 2014. S. 29.

10 STROBL 2010. S. 183. Zitiert nach F. Stahl: Kokoschka im Salon Cassirer. *Berliner Tagblatt* vom 10. April 1923.

zu einer koloristischen Orgie vereint, und erst allmählich findet er die Synthese von Farbe und Seele.«¹¹

Kokoschkas Dresdner Schaffensperiode ist sicherlich ein Angelpunkt zwischen seinem durch die Aufarbeitung des Geschlechterkampfes determinierten Frühwerk und den sein weiteres Schaffen tragenden Bildfindungen, dem Konzept der »Weltlandschaft« im Stadt- und Landschaftsbild und dem neuen Menschenbild im Doppel- und Gruppenporträt,¹² oder wie es Kokoschka gegenüber Hans Tietze bereits 1917 formuliert: »Und so baue ich jetzt Menschengesichter [...] zu Kompositionen auf, in welchen Wesen mit Wesen streitet, in striktem Widerspruch steht, wie Hass und Liebe, und ich suche nun in jedem Bild nach dem dramatischen Akzidens, das die Einzelgeister zu einer höheren Ordnung umschweißt.«¹³

11 STROBL 2010. S. 193. Zitiert nach Paul Landau. Berliner Börsenzeitung vom 4. April 1923

12 Vgl. BRUGGER 1991. S. 26.

13 TIETZE 1919. S. 251.

15. DIE POSSE MIT DR. POSSE

Für den Direktor der Dresdner Gemäldegalerie Dr. Hans Posse, einst passives Mitglied der *Brücke*,¹ dürfte das Werk Kokoschkas bereits seit der Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden 1914 bekannt gewesen sein. Von Kokoschkas Besuch bei Dr. Teuscher auf dem Weißen Hirsch im September 1916 dürfte Posse zum einen durch seinen guten Bekannten Robert Sterl, den Rektor der Kunstakademie, und zum anderen wahrscheinlich durch Wilhelm von Bode erfahren haben. So ist er sehr frühzeitig in Kenntnis gesetzt, dass sich der Künstler um die Maler-Professur an der Akademie bewirbt. Wohl nach der Übersiedlung Kokoschkas nach Dresden und der Aufführung seiner Dramen im Dresdner Albert-Theater 1917 lernen sich der Maler und Dr. Posse im Laufe des Jahres 1918 persönlich kennen und treffen im Frühjahr 1919 in der Ankaufskommission für die Gemäldegalerie im Kreis von Robert Sterl, Hans Poelzig und Heinrich Tessenow erneut aufeinander.

»Trotz dieses hochrangigen Netzwerkes war Kokoschkas Berufung [an die Akademie] im Krieg nicht durchzusetzen gewesen; erst der Reformdruck auf die Akademie nach der Novemberrevolution bereitete ihr den Boden.«² So ist es der Initiative der Vertreter des Revolutionären Studentenrates, hier besonders des die Kunst studierenden Edmund Kesting, zu danken, dass Kokoschka in der Berufungssitzung der Lehrerversammlung der Akademie am 2. Juli 1919 mit sechs Stimmen bei vier Enthaltungen zur Berufung als Professor dem Ministerium des Inneren vorgeschlagen wird,³ das am 18. August die Anstellung auf sieben Jahre mit Verleihung der Dienstbezeichnung »Professor« durch den Dienstvertrag bei einem Jahreslöh von 7 164 Mk. bestätigt. Am 1. Oktober 1919 nimmt Kokoschka seine Lehrtätigkeit auf.

Es ist Posse, der durch seine Bekanntschaft mit Robert Sterl die Bewerbung Kokoschkas befördert hat. Er ist es auch, der Kokoschka im Dezember 1919 als Untermieter im Erdgeschoss des Pavillons J, dem Nebengebäude eines der acht Kavaliershäuser im Großen Garten aufnimmt, um eine Zwangseinquartierung von Fremden aufgrund der herrschenden Wohnungsnot in der Nachkriegszeit zu verhindern.⁴ Kokoschka wird dort offiziell bis zu seinem Ausscheiden aus der Dresdner Kunstakademie gemeldet sein; im Adressbuch der Stadt Dresden von 1921 wird er als »Kokoschka, Oskar. Professor Brühlscher Garten b«⁵ geführt.

Als Leihgabe der Freunde der Dresdner Gemäldegalerie erhält im August 1919 die Dresd-

1 SCHMIDT 1986. S. 210.

2 SCHWARZ 2014. S. 236.

3 HFBK ARCHIV. Ka 48. Protokoll der Lehrerversammlung vom 02. Juli 1919. S. 2.

4 HFBK ARCHIV. Posse Nachl. (43) Bd. 1, Nr. 53. Brief von Sterl an Posse vom 09. Oktober 1919. »[...] ich muss Sie aber vorwarnen: Kokoschka wird zu Ihnen kommen.«

5 Adressbuch der Stadt Dresden 1921. S 397.

ner Sammlung auf Vorschlag von Dr. Posse die *Frau in Blau* (Abb. 1919/2) und zwei Jahre später *Die Macht der Musik* (Abb. 1920/1), nachdem zwischenzeitlich *Elblandschaft* (Abb. 1919/6, auch *Dresden, Neustadt I* genannt) direkt für die Galerie von Posse erworben werden kann. In den Jahren nach der Abreise von Kokoschka aus Dresden wird Posse für die Sammlung 1925 das *Doppelbildnis Oskar Kokoschka und Alma Mahler* (Abb. 1912/12) und *Proletarierkinder* (1914/6) – damals als *Zwei Kinder* betitelt – erwerben.⁶

Hans Posse (Abb. R82⁷) ist ein Sohn der Stadt Dresden. Er wird am 6. Februar 1879 als Sohn des Archivars des Königlich-Sächsischen Hauptstaatsarchivs in Dresden, Geheimrat Otto Adalbert Posse, geboren. Nach seiner gymnasialen Ausbildung studiert Posse Geschichte, Kunstgeschichte und Archäologie in Marburg und in Wien, wo er am 2. Juli 1903 mit einer Arbeit über Andrea Sacchi bei Wickhoff und Riegl promoviert. In dieser Zeit dürfte er Hans Tietze kennengelernt haben, der im selben Jahr bei Wickhoff abschließt. Tietze, der während Kokoschkas Dresdner Jahren drei Aufsätze über den Künstler veröffentlicht, dürfte die Beziehung zwischen dem Maler und dem Direktor der Gemäldegalerie befördert haben. Von Wien geht Dr. Posse für ein Volontariat 1903 an das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, um nach kurzer Zeit Assistent des Direktors Wilhelm von Bode zu werden.

Nach Forschungsaufenthalten in Florenz und Rom wird Posse mit 31 Jahren durch die Unterstützung seines Mentors Bode 1910 zum Direktor der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden ernannt. Sein Hauptanliegen gilt der Neuordnung der Sammlung im Sinne Bodes, »Überfüllung« und der »Eindruck des Überprunkvollen« sollten beseitigt werden.⁸ Gleichzeitig treibt Posse eine Öffnung der Sammlung gegenüber zuvor abgelehnten modernen Kunstrichtungen, insbesondere dem Impressionismus und dem Expressionismus voran und richtet im Semperbau am Zwinger die *Moderne Galerie* ein, in der neben großen französischen Künstlern wie Manet, Monet und Toulouse-Lautrec, Arbeiten von Liebermann, Slevogt, Corinth und Sterl wie auch von den damals umstrittenen BRÜCKE-Malern sowie Vertretern der Gegenwartskunst, wie Kokoschka, Beckmann, Macke, Chagall oder Jawlensky bis 1933 zu sehen wa-

6 RUDERT TH. 2015. S. 134/135. Aus der Zusammenstellung der Verlustbilder geht hervor, dass die Galerie aus ihrem Eigentum 1937 insgesamt 23 Werke verlor, darunter auch sechs Bilder von Kokoschka.

7 Die mit grüner Kreide auf Papier ausgeführte Zeichnung von Dr. Hans Posse aus dem Jahr 1921 wird bei RATHE-NAU 1971. Nr. 82 als eine Abbildung des Kultusministers Dr. Schmidt (Schmitt, [sic.]) mit Widmung: »Zur Erinnerung an den Abend bei Excellenza mit Abdullah Bey, Großer Garten 03. Juni 1921, u. r. OKokoschka« ausgewiesen (Den Namen Abdullah Bey stammt wahrscheinlich aus den *Hirtenerzählungen* von Elsa Sophia von Kamphoevener (1878-1963), die damals für die Vossische Zeitung als freie Schriftstellerin und Journalistin tätig war.)

8 DALBAJEWA 2010. S. 373. »Im Laufe seiner Karriere trat er [Posse] mit Veröffentlichungen zur Kunst des Barock, zu Cranach und Robert Sterl hervor, seine größte wissenschaftliche Leistung waren beschreibende Bestandskataloge.«

ren. Ab 1926 gelingt es Posse als künstlerischem Leiter der Internationalen Kunstausstellung erstmals seit 1912 mit rund 800 Werken einen »auch international gewürdigten Überblick über das jüngste internationale Kunstschaffen«⁹ in Dresden zu etablieren und gleichzeitig seine richtungsoffene Erwerbungs politik für die *Moderne Galerie* auszubauen. Diese weitsichtige Internationalität deutet sich bereits an, als er auf Empfehlung des italienischen Generalsekretärs der Biennale im November 1921 gebeten wird, die Leitung des deutschen Beitrages für die XIII. Internationale Kunstausstellung in Venedig zu übernehmen.

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 nehmen die Anfeindungen wegen Posses Haltung gegenüber dem Expressionismus zu. Nachdem 1937 mehr als 50 Gemälde aus dem Bestand der *Modernen Galerie* beschlagnahmt werden, wird er trotz seiner Mitgliedschaft in der NSDAP seines Amtes enthoben. Durch die Fürsprache von Karl Haberstock¹⁰ wird er bereits ein Jahr später wieder zum Direktor der Gemäldegalerie bestellt und am 1. Juli 1939 mit dem Aufbau des Linzer Führermuseums beauftragt. Bevor er am 7. Dezember 1942 einem Krebsleiden erliegt, stellt Posse rund 1200 Werke zusammen, »im Wissen, dass diese zumeist aus beschlagnahmten jüdischen Sammlungen bzw. aus erzwungenen Verkäufen stammen.«¹¹

Ulrich Bischoff charakterisiert das Zusammentreffen Posses mit Kokoschka, »die gemeinsame Zeit im Kavaliershause im Großen Garten, wo der Museumsdirektor den Künstler in Gartenbaukunde unterrichtete, ihn auf Reisen u. a. in Venedig trifft, ihn am Erwachsenwerden hindert und schließlich dazu beiträgt, dass er Dresden aus psychischen Gründen verlassen muss«, als eine »gemeinsame Wegetappe, die für beide zu den glücklichsten und für den Künstler zu den schöpferischsten Zeiten seines Lebens gehörte.«¹² Dieser Einschätzung des Verhältnisses von Rittmeister zu Excellenz, wie sich Kokoschka und Dr. Posse freundschaftlich anreden, kann nur sehr bedingt gefolgt werden, da es zwar richtig ist, dass Posse den Maler in

9 DALBAJEWÄ 2015-2. S. 255.

10 Karl Haberstock (1878-1956), Kunsthändler mit Schwerpunkt »Alte Meister«, tritt 1933 der NSDAP bei und engagiert sich für die nationalsozialistische Kunstpolitik. Er unterhält enge Kontakte zu Wilhelm von Bode, Gustav Glück in Wien und Gustav Pauli in Hamburg und avanciert zu einem wichtigen Einkäufer von Kunst für Hitler und andere Nazi-Größen. Als Mitglied der Verwertungskommission für Entartete Kunst ist er verantwortlich für die Zusammenarbeit mit der Galerie Fischer in Luzern, die am 30. Juli 1939 die Auktion von beschlagnahmten Werken durchführt. Mit Posse betreibt er die Arierisierung jüdischer Galerien in Frankreich während der deutschen Besetzung und unterstützt aktiv die Aneignung von Kunstgütern in Frankreich und deren Verkauf bzw. Einlagerung für das Führermuseum in Linz. Haberstock, wie auch Hildebrand Gurlitt, fliehen bei Kriegsende 1945 nach Aschbach und werden in zwei Entnazifizierungsverfahren als entlastet eingestuft, obwohl sich beide nach heutigen Erkenntnissen aktiv am Kunstraub beteiligten und davon persönlich profitierten.

11 DALBAJEWÄ 2010. S. 374.

12 BISCHOFF 1996. S. 79.

die Kunst des Anlegens von Gärten einweist¹³ und ihn animiert, erotische Skizzen in sein Gästebuch bei den sonntäglichen Mittagessen zu malen und damit seine pubertären Sehnsüchte wachzuhalten.¹⁴ Doch sie trafen sich nicht in Venedig, sondern reisten gemeinsam dahin aus Anlass der Biennale 1922, und bei der Exzentrik beider Charaktere kann nicht davon gesprochen werden, dass Kokoschka aus psychischen Gründen Dresden verlässt. Vielmehr handelt es sich primär um eine Flucht aus den Klauen der Hyperinflation in Deutschland.

Die neueste Forschung beginnt auch der Ansicht zu widersprechen, dass Posse für Kokoschka ein väterlicher Freund mit entsprechendem Einfluss auf den sieben Jahre Jüngeren gewesen sei. Vielmehr versteht es Kokoschka, den konservativ geprägten Junggesellen Posse für sich und seinen bohémistischen Lebensstil zu faszinieren, ihn in seine Welt der »Pupperln«, einzuführen durch Schilderungen seiner neuesten galanten Abenteuer.¹⁵ Der Zweifel an einer tieferreichenden Freundschaft erklärt sich auch aus der Tatsache, dass nach Kokoschkas Abreise aus Dresden das Interesse Posses an seinen Werken rasch abzunehmen scheint, denn 1929 erwirbt er das letzte Gemälde, *Egon Wellesz* (1911/8), von ihm, und »1930, wo Posse abermals als Biennale-Kommissar tätig ist, taucht Kokoschka wie schon 1928 nicht mehr auf.«¹⁶ Kokoschka versucht in seinen Lebenserinnerungen den Eindruck zu vermitteln, dass Posse ihm in Nachfolge von Fritz Neuberger in Alltagsproblemen zur Seite steht und seine Eskapaden »dank Dr. Posses Verbindungen glimpflich«¹⁷ ausgehen. So kaschiert der Maler damit geschickt seinen Einfluss auf Posses Öffnung gegenüber den Strömungen der zeitgenössischen Moderne und damit auch indirekt auf dessen Einkaufspolitik für die Gemäldegalerie.¹⁸

So dürfte es sich auch bei der Exekution der Alma-Effigie wohl um ein Geschichterl, um

13 KOKOSCHKA 1985. S. 14/15. Brief von Kokoschka an seine Eltern vom Frühjahr 1920. »Sucht nur noch das Häuserl mit dem Garten! Ich verstehe jetzt schon alles bis zum Mai, was in einem Garten alles gemacht werden muss, damit er ein Paradies wird, weil mich der Dr. Posse, mein Hausherr und guter Freund, in allem unterrichtet.«

14 Ebenda. S. 59. Brief von Kokoschka an Anna Kallin vom Ende September/Anfang Oktober 1922 (II). »[...] glaubst Du, verhindern zu können, dass ich ein so skeptischer Erwachsener werde wie die anderen sind, z. B. Geheimrath Edschmid oder Posse oder Fritsche? Oder Lloyd George oder Colibri? Man lernt aus seinen Dummheiten, und ich will noch viel lernen!« Gemeint sind hier: der Schriftsteller Kasimir Edschmid, der Hausmeister der Akademie Fritsche und der englische Premierminister Lloyd George.

15 SCHWARZ 2014. S. 237. »Nach seinem Weggang aus Dresden eröffnete der Maler Briefe an Posse mit der Schilderung seiner neusten galanten Abenteuer: »Diese Abschweifung verzeihen Sie mir liebe Excellenz, ich bin der Meinung, auch seelisch weiter den Pavillon J influencieren zu dürfen, so dass unsere galante Richtung nicht stockt und lasse nun das Sachliche folgen.« Zitiert nach einem Brief von Kokoschka an Posse vom 24. April 1926 (Savoy Hotel London). ZBZ. Nachl. O. Kokoschka 35.8.

16 BISCHOFF 1996. S. 79.

17 KOKOSCHKA 1971. S. 192.

18 Im Gegensatz zu SCHWARZ 2014. S. 237, reflektiert Thomas Rudert das Verhältnis von Kokoschka und Posse stärker unter dem Aspekt der gegenseitigen Einflussnahme. RUDERT TH. 2015. S. 61 ff.

eine illusionäre Inszenierung im dadaistischen Sinne handeln, denn wie schon Kokoschkas geplante Provokation mit dem Sexfetisch bleibt auch deren Vernichtung ohne den erwünschten öffentlichen Skandal. Das von Kokoschka mehrfach wiedergegebene Ereignis findet keinen Niederschlag in den Tageszeitungen und das Protokoll der angeblichen Polizeiaktion in Posses Garten ist kriegsbedingt verschollen,¹⁹ so dass es keine Indizien für das »Abschiedsfest« und dessen unrühmlichen Ausgang gibt. Kokoschka resümiert etwas enttäuscht: »Ich konnte mir in Dresden damals wirklich alles erlauben.«²⁰ Die Öffentlichkeit zeigt keine Resonanz – er ist der tolle Kokoschka!

Dass die Zeit in Dresden der schöpferischen Potenz des Künstlers zuträglich, ist zeigt die leuchtende Farbigkeit und der fauvistisch geprägte Expressionismus seiner Werke, die in krassem Gegensatz zu den Schilderungen von Leidenstriaden, wie zum Beispiel über schlechtes Wetter, Geldsorgen und hypochondrische Krankheits- und Seelenzustände in seinen zeitgenössischen Briefen stehen. Aufgrund von Kokoschkas mit Umsicht aufgebautem Netzwerk an publizistischen Kontakten gelingt es ihm, die teilweise sehr intime Details enthaltenden Briefe an die Puppenmacherin Hermine Moos 1925 durch den ihm sehr zugetanen Paul Westheim in *Künstlerbekenntnisse*²¹ veröffentlichen zu lassen und damit einen öffentlichkeitswirksamen Skandal zu entfachen, der seiner Publizität dienlich ist.

19 Anfragen beim Sächsischen Staatsarchiv Dresden, der Polizeidirektion Dresden und dem Sächsischen Staatsministerium des Innern Dresden sowie dem Stadtarchiv Dresden haben ergeben, dass weder das Melderegister der Stadt Dresden noch polizeiliche Unterlagen aufgrund kriegsbedingter Zerstörung oder Verbringung auffindbar seien.

20 KOKOSCHKA 1971. S. 192.

21 WESTHEIM 1925. S. 243-254. In der Einleitung der chronologisch aufgeführten neun Briefe schreibt Westheim: »Das Kind, der Spieler im Künstler, ließ Kokoschka sich einen Fetisch, eine lebensgroße Puppe wünschen. Hier die Briefe, die er der Dame sandte, die ihm diesen Fetisch schaffen sollte [...] Das Ergebnis war, wie man sieht, eine Enttäuschung, zugleich aber war die Puppe dem Maler doch auch die »geisterhafte Gesellschafterin«, als er das große Bild der Dresdner Galerie »Die blaue Frau« malte.«

16. WIRTSCHAFTLICHE SITUATION UND INFLATION 1919-1923

16.1. POLITISCHE INSTABILITÄT UND WECHSELKURS

Ohne die wirtschaftliche Problematik der Weimarer Republik in extenso an dieser Stelle erläutern zu können, sind zum Verständnis von Kokoschkas ökonomisch geprägtem Handeln in den Jahren 1921 bis 1923 einige Anmerkungen zu der wirtschaftlichen Situation in Deutschland nach Kriegsende und der dramatischen Entwicklung der Geldentwertung bei gleichzeitig hohem Beschäftigungsniveau notwendig.

Mit dem sogenannten Kriegsschuldparagraphen (Artikel 231) werden Deutschland und seine Verbündeten verantwortlich gemacht »als Urheber für alle Verluste und Schäden [...] , die die alliierten und assoziierten Regierungen und ihre Staatsangehörigen infolge des ihnen durch den Angriff Deutschlands und seiner Verbündeten aufgezwungenen Krieges erlitten haben.«¹ Auch wenn man im Artikel 232 ungeachtet der Schuldanerkenntnis davon ausgeht, dass die Reparationsleistungen an der Zahlungsfähigkeit zu berechnen seien, wird die Friedensvereinbarung in Deutschland und auch unter einigen Teilnehmern von alliierter Seite, z. B. dem Diplomaten Harold Nicolson² oder dem Nationalökonom Sir John Maynard Keynes,³ als ein Diktatfrieden empfunden, der Deutschland an den Rand seiner wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit zwingt. Die deutschen Verhandlungsführer werden von der nationalistischen Rechten und einem großen Teil der gebildeten Mittelschicht als vermeintliche Verräter, identifiziert in der Person von Matthias Erzberger und anderen Führern der November-Revolution, verunglimpft. »Ich fürchte sehr,« schrieb Graf Kessler im Vorgriff auf die Ereignisse, »dass Erzberger das Schicksal Liebnechts teilen wird.«⁴

Einen Tag vor der Ratifizierung des Versailler Vertrages durch die Nationalversammlung bringt Erzberger die Steuerreform am 08. Juli 1919 ein, die bis zum März 1920 in Etappen verabschiedet wird. Kern der Steuerreform ist die Erhaltung des sozialen Friedens durch eine geringere Belastung der weniger Begüterten bei gleichzeitiger Erhöhung der Steuerlast und

1 Reichs-Gesetzblatt 1919. Nr. 140. S. 985. Gesetz über den Friedensschluss zwischen Deutschland und den alliierten und assoziierten Mächten.

2 Harold Nicolson (1886-1968) britischer Diplomat und Teilnehmer der Pariser Friedenskonferenz.

3 John Maynard Keynes (1883-1946) veröffentlichte 1919 seine Kritik an den auferlegten Reparationszahlungen (*The Economic Consequences of the Peace*), die er für ökonomisch widersinnig erklärt, da sie die internationalen Wirtschaftsbeziehungen destabilisieren können.

4 AYLOR 2012. S. 114. Zitiert nach Kessler, Tagebücher. Eintrag von 23. Juni 1919. S. 190. Matthias Erzberger, Sohn eines Schneiders und Postboten aus Buttenhausen, geb. 1875, war Reichstagsabgeordneter und unterzeichnete als Bevollmächtigter der deutschen Regierung und Leiter der Waffenstillstandskommission den Waffenstillstand 1918, er gehörte der Zentrumspartei an und war von 1919 bis 1920 Minister für Finanzen. Am 26. August 1921 wurde er von Mitgliedern der rechtsterroristischen Organisation *Consul* bei Bad Griesbach im Schwarzwald ermordet.

einer einmaligen zusätzlichen Vermögenssteuer (Reichsnotopfer) der begüterten Schichten, die (zumindest aus deren Sichtweise) das Rückgrat Nachkriegsdeutschlands bilden. Gleichzeitig zum Abbau des Schuldenberges – »1913 hatte das Reich Schulden in Höhe von fünf Milliarden Mark gehabt. 1919 betrug sie mit 153 Milliarden mehr als das Dreißigfache«⁵ – muss die am Boden liegende deutsche Wirtschaft wieder aufgebaut werden. Der positive Effekt der Erzbergerschen Steuerpolitik ist nicht ein kräftiges Anschwellen der Steuereinnahmen, sondern ab der zweiten Jahreshälfte 1919 eine Beruhigung des Arbeitsmarktes, eine deutliche Abnahme der Arbeitslosigkeit. Dennoch sank der Wert der Mark nach Aufhebung der Umtauschbeschränkungen und der alliierten Wirtschaftsblockade gegenüber anderen Währungen (hier dem US-Dollar) von Anfang 1919 von 8,90 Mk. bis zum 31. Dezember 1919 auf 49,00 Mk. für einen Dollar, somit mehr als 9/10 gegenüber dem Vorkriegsstand. Mit Inkrafttreten des Versailler Vertrages am 10. Januar 1920 beschleunigt sich der Wertverfall bis Anfang März 1920 auf 90,00 Mk. verbunden mit einer Tendenz zur Stabilisierung des Wechselkurses.

Die Bestrebungen zur Rückkehr zum Goldstandard des künftigen Finanzministers Rudolf Hilferding⁶ werden am 13. März 1920 durch die Besetzung der Reichskanzlei durch Freikorps-Einheiten und die Ausrufung von Wolfgang Kapp⁷ zum Reichskanzler und General Walther von Lüttwitz⁸ zum Reichwehrminister zunichtegemacht. Der Putsch kann durch einen Generalstreik und durch die loyal zur legitimierten Regierung stehenden Beamtenschaft bereits nach drei Tagen beendet werden, lediglich im Ruhrgebiet kosten blutige Auseinandersetzungen bis in den Mai 1920 mehr als tausend Arbeiter das Leben.⁹ Der gescheiterte Kapp-Putsch ist, »wie die anschließenden Kämpfe an der Ruhr deutlich gemacht hatten, der Funke gewesen, der einen Bürgerkrieg innerhalb der Gewerkschafts- und Arbeiterbewegung entzündete und die Spaltung zementierte, die eine vereinigte Linksinregierung in Deutschland

5 TAYLOR 2013. S. 131.

6 Rudolf Hilferding (1877-1941), marxistischer Ökonom, von 1918-1923 Chefredakteur des Zentralorgans *Freiheit der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands USPD*, im ersten Kabinett Stresemanns vom 13. August bis 6. Oktober 1923 Reichminister der Finanzen.

7 Wolfgang Kapp (1858-1922), Jurist, von 1907 bis 1920 Direktor der Ostpreußischen Generallandschaftsdirektion.

8 Walther Freiherr von Lüttwitz (1859-1942), bei Kriegsende Kommandierender General des X. Armee-Korps, nach dem Waffenstillstand 1918 gehört er dem Rat der Volksbeauftragten an und wird Oberbefehlshaber der vorläufigen Reichswehr in Berlin, wo er im Januar 1919 mit Waffengewalt den Spartakusaufstand niederschlägt.

9 TAYLOR 2013. S. 149.

unmöglich machte und zur Folge hatte, dass das Reich bis zum Ende der Weimarer Zeit von schwachen Koalitionsregierungen regiert wurde.«¹⁰

Nach 219 Tagen im Amt muss der Gewerkschaftler Gustav Bauer¹¹ als Kanzler zurücktreten und übergibt an den sozialdemokratischen Außenminister Hermann Müller,¹² der die Regierung zusammenhält und für Juni 1920 Neuwahlen ansetzt. Der Wechselkurs der Mark stabilisiert sich nach dem Putsch und Generalstreik bei rund 75 Mark für einen Dollar und pendelt sich im April 1920 bei rund 60 Mark ein. Da auch die übrigen Kriegsteilnehmer, Großbritannien und Frankreich, abgesehen von den USA, zwischen 1919 und 1920 mit Inflationsraten von 40 bis 77 Prozent zu kämpfen haben, führt deren restriktive Geldpolitik mit der Erhöhung der Zinssätze der Bank of England und der amerikanischen Notenbank ab April 1920 zu einer großen Depression mit explodierenden Arbeitslosenzahlen.

In Deutschland wird die liberale Deutsche Volkspartei zweitstärkste Kraft, der Zentrums- politiker Constantin Fehrenbach¹³ löst Müller als Kanzler einer Minderheitsregierung ab und der Wechselkurs erholt sich auf 37,95 Mark pro Dollar im Juli 1920, was aber mit einer Zunahme der Arbeitslosenquote auf sechs Prozent erkaufte wird und die Agitatoren vom linken und rechten Parteienspektrum herausfordert: »Seht, was dieser »Genosse« Hirsch euch gebracht hat. Erst versprach er, die Mark wieder stark zu machen. Nun ist sie höher, aber wir können nichts mehr exportieren. Statt Inflation hat er uns Arbeitslosigkeit und Hunger gebracht.«¹⁴ Die unheilvolle Korrelation von Stärkung der Mark und wachsender Arbeitslosigkeit zwingt Finanzministerium und Reichsbank dazu, den Wechselkurs der Mark zwischen 60 und 70 für einen Dollar zu halten – ein Niveau, das den Export nicht behindert und die lebenswichtigen Nahrungsmittelimporte für die Bevölkerung nicht verteuert. Eine Politik, die zumindest bis Mitte 1921 aufzugehen scheint und lediglich durch den Einbruch der

10 TAYLOR 2013. S. 150. »Das Reich war groß und traditionell von lokalen Interessen und Loyalitäten geprägt.« Zitiert nach Koch, Hansjoachim W.: Der deutsche Bürgerkrieg. Eine Geschichte der deutschen und österreichischen Freikorps 1918-1923. Berlin, Frankfurt/M., Wien 1978. S. 197.

11 Gustav Bauer (1870-1944), 1908 bis 1918 zweiter Vorsitzender der Generalkommission der Gewerkschaften Deutschlands, Mitglied der SPD und seit dem 13. Februar 1919 Reichsarbeitsminister, nach Scheidemanns Rücktritt wird er am 20. Juni 1919 Reichskanzler.

12 Hermann Müller (1876-1931), ist bis 1909 Redakteur der Görlitzer Volkswacht und von 1919 bis 1928 einer der Vorsitzenden der SPD, von 1919 bis 1920 Reichsminister des Auswärtigen.

13 Constantin Fehrenbach (1852-1926), ist ab 1882 als Strafverteidiger in Freiburg tätig und gehört seit der Reichstagswahl von 1903 als Zentrums- politiker dem Reichstag an, ab Juni 1918 wird er zum Reichspräsidenten gewählt und übernimmt nach der Reichstagswahl 1920 die Führung des bürgerlichen Minderheitskabinetts.

14 Julius Hirsch ist Staatssekretär im Finanzministerium. TAYLOR 2013. S. 165. Zitiert nach Hirsch, Julius: Im Kampf um die deutsche Währung 1919-24. S. 7. Bundesarchiv, Notiz 1708/2.

Industrieproduktion und die zunehmende Arbeitslosigkeit in Großbritannien und den USA sowie durch das Londoner Ultimatum zur Zahlung der ersten Tranche der Reparationen im Mai 1921 ein abruptes Ende findet.

Am 10. Mai 1921 tritt Fehrenbach als Kanzler zurück und macht dem dem linken Flügel der Zentrumsparterie zugerechneten Joseph Wirth¹⁵ Platz; Walther Rathenau¹⁶ wird Außenminister. Die mit der Ermordung von Finanzminister Erzberger im August 1921 einhergehenden politischen Unsicherheiten und die territoriale Übereignung des oberschlesischen Industriegebietes an Polen im Oktober 1921 lassen mit Jahresbeginn 1922 den Kurs auf 186 Mark für einen Dollar explodieren. Die *Vossische Zeitung* vom 01. Januar 1922 warnt: »Die Inflation ist ein riesengroßer Betrug [...] und weil jeder, der arbeiten will, Arbeit und Entlohnung findet, so verstärkt die günstige Arbeitsmarktstatistik den Dunst und den Nebel, die uns umlagern. Demgegenüber bedeutet die Deflation ein grausames Erwachen, wie nach dem Opiumrausch.«¹⁷

Die politischen Erfolge von Rathenau und Wirth bei den Konferenzen von Genua und Rapallo mit der gegenseitigen völkerrechtlichen Anerkennung der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik und des Deutschen Reiches bei gleichzeitigem Verzicht auf Reparationszahlungen dämpfen den weiteren Inflationsanstieg bis zur Ermordung von Walther Rathenau am 24. Juni 1922 in Berlin.¹⁸ Das internationale Vertrauen gegenüber der Weimarer Republik beginnt zu schmelzen und der bisher reichliche Zufluss an ausländischem Spekulationskapital nimmt drastisch ab. Deutschland stürzt ab Juli 1922 in eine Hyperinflation mit monatlichen Preissteigerungen von um 50 Prozent.

Die Wechselkursrelation zum Dollar verfünffzehnfacht sich vom Juli 1922 von 493,22 Mk. zum Jahresende 1922 auf 7 589 Mk. für einen Dollar, was im November 1922 zum Sturz der Regierung Wirth und zur Ernennung des ersten durch den Reichspräsidenten Friedrich

15 Joseph Wirth (1879-1956), 1918 badischer Finanzminister, wird nach dem Rücktritt Matthias Erzbergers unter Reichskanzler Müller Reichsfinanzminister um nach Fehrenbachs Rücktritt zum Reichskanzler aufzusteigen.

16 Walther Rathenau (1867-1922) wird am 31. Januar 1922 aufgrund seiner internationalen Kontakte und seines Verhandlungsgeschicks zum Außenminister im Kabinett Wirth ernannt.

17 TAYLOR 2013. S. 186. Zitiert nach Georg Bernhard: Der Kampf ums Überleben. In: *Vossische Zeitung* vom 1. Januar 1922. S. 1 f.

18 Die Verunglimpfungen von Wirth und Rathenau gipfelten in einem nationalistischen Trinklied jener Tage, das durch deutschnationale Kreise um den Reichstagsabgeordneten Wilhelm Henning in abstoßender Weise propagiert wird: »Wenn einst der Kaiser kommen wird, schlagen wir zum Krüppel den Wirth, knallen die Gewehre, tack, tack, tack, aufs schwarze und das rote Pack: Haut immer feste auf den Wirth! Haut seinen Schädel, dass es klirrt! Knallt ab den Walther Rathenau, die gottverdammte Judensau.« TAYLOR 2013. S. 193/194. Zitiert nach Ulrich, Volker: Fünf Schüsse auf Bismarck. Historische Reportagen 1789-1945. München 2002. S. 154.

Ebert ernannten Präsidialkanzler Carl Josef Wilhelm Cuno¹⁹ führt. Aber auch seiner Regierung gelingt es nicht, der galoppierenden Geldentwertung Einhalt zu gebieten. Während die Bezüge der öffentlich Bediensteten, wenn auch nachhinkend, den steigenden Preisen anfänglich noch folgen, verkleinert sich der Abstand der Einkommen der gebildeten Mittelschicht zu Handwerkern und Angestellten und trifft mit ganzer Härte die 525 000 Witwen, 1,3 Millionen Waisen und 1,5 Millionen Kriegsversehrte, die staatliche Alimentierungen beziehen.

Das Scheitern der Verhandlungen um Erleichterungen bei den Reparationsverpflichtungen führt am 09. Januar 1923 zur Besetzung des Ruhrgebietes durch belgisch-französische Truppen, um die Bergwerke und Betriebe als »produktive Pfänder für deutsche Reparationszahlungen zu überwachen.«²⁰ Auf den Devisenmärkten führt die Militäraktion bereits einen Tag vor dem Einmarsch am 11. Januar 1923 zu einem rasanten Absturz der Mark von 10 250 auf 109 966 gegenüber dem Dollar im Juni 1923 und dem Ende der Regierung Cuno.

Ihm folgt der Mitte-Rechts-Politiker Gustav Stresemann.²¹ Bereits im Juni 1923 fällt die Mark ins Bodenlose um das Zehnfache auf 109 966 und bis zum 01. Dezember 1923 auf 6,7 Billionen Mark, bevor die Währungsreform zu greifen beginnt und der Wert sich am 3. Dezember 1923 auf 4,2 Billionen stabilisiert. Parallel dazu steigt die Arbeitslosigkeit bereits im August 1923 um das Doppelte auf 6,3 Prozent, um gar zwei Monate später auf 19,1 Prozent anzuwachsen. Am 28. Oktober 1923 berichtet die Londoner *Sunday Times*. »Während der ganzen Woche gab es Brotunruhen und Plünderungen mit Zusammenstößen mit der Polizei.«²²

Die Hyperinflation begünstigt zunehmend den Naturaltausch bzw. Dienstleistungen gegen bewegliche Güter und Lebensmittel, da oftmals zwischen Rechnungsstellung und Zahlung der Wertverfall des Rechnungsbetrages bereits einen enormen Verlust nach sich ziehen konnte. Taylor beschreibt die Situation eines Berliner Bildhauers im Mai 1922, der einen Auftrag für eine Skulptur über 22 000 Mark annimmt und bei Fertigstellung im September allein bei den Materialkosten einen Verlust von 100 000 Mark verzeichnet. »Dagegen konnte der Händler

19 Wilhelm Cuno (1876-1933), Direktor der HAPAG. Parteipolitisch ungebunden soll Cuno mit einem der politischen Mitte zugeordnetem Kabinett die politische Polarisierung auflösen und die Finanzkrise überwinden, vom 22. November 1922 bis zum 12. August 1923 Präsidialkanzler.

20 TAYLOR 2013. S. 238. Etwa 70 000 bis 100 000 französische und belgische Soldaten sollten als begleitende Truppe die Einhaltung der im Versailler Vertrages unterzeichneten Verpflichtungen kontrollieren.

21 Gustav Stresemann (1878-1929), Nationalökonom, seit 1917 Partei- und Fraktionsvorsitzender der Nationalliberalen Partei, nach der Novemberrevolution Parteivorsitzender der Deutschen Volks Partei DVP. Stresemann wird am 13. August 1923 zum Reichskanzler ernannt.

22 TAYLOR 2013. S. 303. Zitiert nach *Berlin To-Day*. In: *The Sunday Times* vom 28. Oktober 1923. S. 17.

oder Galerist das Werk problemlos zu einem an die Inflation angepassten Preis anbieten, von dem er allein profitierte. Dies war die grausame Gleichung der Inflation.«²³

Im Oktober-Heft der Zeitschrift *Das Kunstblatt* veröffentlicht Paul Westheim 1923 eine Umfrage unter den führenden deutschen Galerien zur »Wirtschaftslage und den Aussichten auf dem Kunstmarkt«.²⁴ Das Ergebnis, meist auf Zahlen und Fakten beruhend, ist eine »überwiegend skeptische Einschätzung der geschäftlichen Situation und Möglichkeiten.«²⁵ So beurteilt Flechtheim die Lage sehr pessimistisch, Goldschmidt/Wallerstein können nunmehr nur noch bekannte Namen mit hochbepreisten Werken ausstellen, da sonst die Heizkosten nicht zu finanzieren wären, und Ernst Arnold aus Dresden resümiert, »das Ausstellungen stets unrentabel gewesen seien und bei der derzeitigen Mittelknappheit der Künstler der Geschädigte sei, denn ihn vertreten keine Tarifforderungen und der Händler kann nur kaufen, wenn ihm flüssige Mittel zur Verfügung stehen.«²⁶

16.2. KOKOSCHKAS FINANZIELLE SITUATION

Was man im Sommer 1923 braucht, sind Devisen. Dieser Tatbestand ist Kokoschka bereits bewusst, nachdem er von der Biennale aus Venedig mit einem kleinen Abstecher über Florenz Mitte Mai 1922 wieder in Dresden eintrifft. In einem Brief an seine Eltern aus der zweiten Hälfte Mai 1922²⁷ klagt er, dass er bereits nach drei Tagen Florenz verlassen musste, da der Wechselkurs für Lira bei 17 Mk. liege und er täglich mindestens 100 Lire verbraucht habe.

23 Taylor 2013. S. 276. Taylor schildert auch eine Anekdote über den Maler George Grosz, der zwar von Ankäufen seiner Werke durch Graf Kessler in dieser Zeit profitierte, aber dennoch sich mit »Kohlrübenkaffee und Muschelpudding begnügen musste«. Von einem befreundeten Koch, der mit Schwarzmarktgeschäften ein lukratives Nebeneinkommen betrieb, wird Grosz in dessen Wohnung eingeladen, die zum Bersten mit Lebensmitteln und Delikatessen angefüllt war. »Er setzte Grosz ein Schinkensandwich und ein Glas Gin vor – unfassbare Luxuswaren – und brachte einen Toast auf die Inflation aus: »Prost, mein Lieber – es lebe das Schlaraffenland!«« Zitiert nach Grosz, George: Ein kleines Ja und ein kleines Nein. Hamburg 1955. S. 222. George Grosz ist auch Mitbegründer der im Malik-Verlag herausgegebenen politischen Zeitschriften: *Jedermann sein eigener Fußball* (eine Ausgabe Februar 1919), *Die Pleite* (1919-1924), *Der Gegner* (1919-1924) und *Der blutige Ernst* (1919) und illustrierte Alfred Flechtheims Querschnitt ab 1922. Grosz war seit 1918 mit einem Exklusivvertrag an die Galerie für Neue Kunst, München, bis 1922 gebunden. Ab 1923 wird er von dem Kunsthändler Alfred Flechtheim vertreten.

24 Das Kunstblatt. 7. Jahrg. Heft 10. 1923. S. 294-301. »Rundfrage an einige führende deutsche Kunsthandlungen Deutschlands« unter Beteiligung der Galerien Ernst Arnold Dresden, Alfred Flechtheim Berlin, Goldschmidt/Wallerstein Berlin, Hans Goltz München, Thannhauser München u. a.

25 WALTER-RIS 1994. S. 94.

26 Ebenda. S. 94. Zitiert nach *Das Kunstblatt*. 7. Jahrg. Heft 10. 1923. S. 294-301.

27 КОКОШКА 1985. S. 43/44. Brief von Kokoschka an seine Eltern aus Dresden von der zweiten Hälfte Mai 1922.

Unter Verweis auf die international positive Aufnahme der Präsentation seiner Werke in Venedig gibt er der Hoffnung Ausdruck, dass besonders die Amerikaner und andere Ausländer auf ihn aufmerksam geworden sind.

Da er an diese Information sofort ein Lamento über die Teuerung in Deutschland und Österreich anfügt, kann daraus geschlossen werden, dass der Künstler die Notwendigkeit deutlich erkennt, seine Werke vornehmlich ins Ausland gegen Devisen, besonders gegen Dollars, zu verkaufen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch seine Beschwerde über die von ihm jüngst zu begleichende Steuerlast: »In Deutschland wird's ganz ähnlich wie in Österreich, die Teuerung wird mit großer Schnelligkeit immer saftiger, seit einem Monat, als ich weg war, alles 3fach gestiegen. Und die Steuer einfach unverschämt. Vor einem Monat musste ich 20 000 Mk. zahlen für 1920 und jetzt soll ich schon wieder für 21 und in ein paar Wochen für 1922 mindestens ebensoviel blechen. Ich hoffe wirklich, dass die Ausstellung irgendeinen Weg ins Freie für mich bedeutet, denn unter solchen Umständen kann man sich nicht genug entwickeln.«²⁸

Mit Kokoschkas Berufung zum Professor der Kunstakademie in Dresden zum 1. Oktober 1919 steht dem Maler neben den Einkünften aus dem lukrativen Exklusivvertrag mit dem Kunstsalon Cassirer in Berlin, die der Künstler selbst auf jährlich 42-50 000 Kr. beziffert, seinen Einnahmen aus der Tätigkeit als Illustrator und der Veröffentlichung von Grafikmappen sowie aus »Direkt«-Verkäufen an Sammler in Dresden und in Wien ein Jahressalär von 7 164 Mk. zur Verfügung. Ab Februar 1918 beginnt Kokoschka über zwei Jahre die Finanzierung, die er zur Sicherstellung der Mitgift seiner Schwester eingegangen war, mit monatlich 300 Mk. zu tilgen.²⁹ Noch bevor es zur Kokoschkas Berufung als Professor kommt, avisiert er seinen Eltern: »das Häusl hier oder in Wien, das Du Dir wünschst, werde ich schon selber verdienen und erwerben. Wegen der Abfertigung habe ich Gründe, die nicht auf Stolz beruhen, aber ich kann es Euch nur mündlich sagen.«³⁰ Die Alternative Dresden oder Wien wie auch die Anmerkung der mündlichen Mitteilung dürfte Kokoschka wegen der Devisenausfuhrbeschränkungen und hinsichtlich der Briefzensur in der Nachkriegszeit gewählt haben.

Noch vor seinem Umzug in die Erdgeschosswohnung von Dr. Posse im Großen Garten erwähnt der Künstler in einem Brief an Carl Georg Heise und Hans Mardersteig, die er im

28 KOKOSCHKA 1985. S. 44. Brief von Kokoschka an seine Eltern von der zweiten Hälfte Mai 1922.

29 KOKOSCHKA 1984. S. 283. Brief von Kokoschka an seine Mutter vom 16. Januar 1918 vom Weißen Hirsch Dresden. »Vom 1. Februar ab, habe ich dem Kriser vorgeschlagen, dass ich ihm monatlich 300 Mk. durch 2 Jahre zahlen werde, gleich von Cassirer angewiesen. So lange wird es dauern, bis ich mit der Schuld samt den Zinsen fertig sein werde.«

30 Ebenda. S. 310/311. Brief von Kokoschka an seine Eltern vom 01. April 1919 vom Weißen Hirsch Dresden.

Sommer porträtiert, dass er gerne in seiner »Seelenheimat [...] in der Schweiz, in Vevey oder am Genfersee«³¹ ein Haus erwerben möchte, so sich ein Kunstfreund fände, der ihm 100 000 Frs. vorstreckte. Mit Ende des Sommersemesters 1920, in welchem er durch seinen offenen Brief wegen der Beschädigung der *Bathseba am Springbrunnen* von Rubens durch die Schießereien während des Kapp-Putsches von Heartfield und Grosz als »Kunstlump«, »Kunsthure« und »Schöpfer« psychologischer »Spießerproträts«³² tituiert wird, reist Kokoschka am 1. Juni 1920 nach Wien.

Da er sich in Wien auf die Suche nach einem geeigneten Haus für seine Eltern begibt,³³ bittet er bereits am 4. Juni um Verlängerung seinesurlaubes mit der Begründung, sich um seine Eltern kümmern zu müssen und erklärt außerdem, wegen seiner gesundheitlichen Verfassung die Rückreise nicht antreten zu können. Es werden bis zum 15. Januar 1921 in unterschiedlichen Abständen Anträge auf Urlaubsverlängerung z. B. wegen Lungenentzündung und Betreuung der betagten Eltern folgen.³⁴ Aufgrund des Ausfalls der Lehrtätigkeit erhält er vom 01. Juli bis 15. Oktober sein volles Salär und vom 16. Oktober bis 15. Januar 1921 jeweils ein halbes Monatsgehalt angewiesen. Zwischenzeitlich erwirbt er im September 1920 für seine Eltern ein Haus am Stadtrand von Wien, im 16. Bezirk in der Liebhartstalstraße 29, welches seine Familie im August beziehen kann. Diesen Kauf teilt Kokoschka mit der Bitte um Vertraulichkeit gegenüber Cassirer der »verehrten Excellenz« [Posse] mit, »ich habe meinen Eltern ein Häuschen mit Garten erworben und nach den komischsten Wechsel-Advokaten, Parteigefechten bis auf eine geringfügige Summe auch ausbezahlt. Den Rest muss ich eben

31 KOKOSCHKA 1984. S. 7/8. Brief von Kokoschka an Carl Georg Heise und Hans Mardersteig vom 08. November 1919. Als P. S.: »Cassirer will mir 100 000 Mk. leihen, aber nur in Deutschland, für ein Haus. Hier wollen meine Eltern nicht bleiben, und ich kann hier nicht zaubern.«

32 *Der Gegner*. 1. Jahrg. Nr. 10-12, vom April 1920, S. 48-56. Manifest von George Grosz und John Heartfield Der Kunstlump. Antwort auf Kokoschkas offenen Brief an die Einwohnerschaft Dresdens vom Ende März 1920, der in 40 deutschen Tageszeitungen abgedruckt worden war.

33 Einen möglichen Hauskauf für seine Eltern hat Kokoschka in einem bisher unveröffentlichten Brief an Hans Tietze vom Juni 1919 bereits angedeutet: »dass ich jetzt sesshaft werden will und ich bin Ihnen dankbar, dass Sie sich freuen würden, wenn ich in Wien wäre. [...] ich schlage eben hier eine Professur aus um meine Unabhängigkeit nicht zu verlieren.« Der Hauskauf hat sich um ein Jahr verzögert und Letzteres wird mit der Berufung an die Dresdner Kunstakademie obsolet. Brief von Kokoschka an Hans Tietze vom Juni 1919. ZBZ ZÜRICH Nachl. O. Kokoschka 36.12.

34 Nachfolgende Urlaubsverlängerungen werden von Kokoschka per Brief oder Telegramm erbeten: am 24. Juni, am 13. Juli, am 30. Juli, am 25. September, am 13. November, am 23. November 1920. Angaben zur Beurlaubung: HfBK Archiv Dresden. Sign. 01/191. Bd. 1. 1918-1932.

noch abtragen, dann bin ich frei für meine Arbeit in Deutschland. Es war ein Ritt über den Bodensee«. ³⁵

Aufgrund der im rascher steigenden Preise wird Kokoschkas monatliches Grundgehalt ohne Wohngeldzuschuss in den Jahren bis zu seiner Abreise aus Dresden am 24. August 1923 angepasst: ³⁶

ab 1. April 1920	p. a. 12 500 Mk.,
ab 1. Oktober 1921	p. a. 37 000 Mk.,
ab 1. Oktober 1922	p. a. 42 000 Mk.,
ab 1. Juli 1923	p. a. 45 000 Mk.,
ab 1. Oktober 1923	mtl. 37 500 Mk.

Am 8. September 1923 beantragt der Akademieprofessor seine Beurlaubung, die durch ein Ersuchen des Kunstsalon Cassirer (Walter Feilchenfeldt) um Gewährung unbezahlten Urlaubs wegen Auslandsaufenthalts, gerichtet an das Staatsministerium Sachsen, unterstützt wird. Dem Antrag wird bis 30. September 1925 stattgegeben (und nochmals bis 30. September 1926 verlängert). In einem Interview mit dem Korrespondenten der *Dresdner Neusten Nachrichten* vom 08. November 1924 macht Kokoschka in Paris seinem Unmut Luft: »In Dresden streikten meine Kollegen. Grosz machte sich unsichtbar, weil er wusste, was ihm bevorstand. Ich erstickte in der Dresdner Atmosphäre. Diese Begrenztheit des künstlerischen Wirkens, die Kleinlichkeit des Bürgertums sind mir unerträglich geworden. *Niemals kehre ich wieder nach Dresden zurück.* Auch ein Antrag, nach Berlin zu gehen, lehne ich ab.« ³⁷ Trotz dieser ablehnenden Haltung versucht die Akademieleitung bei seinem Besuch im Januar 1925 ihn zur Rückkehr zu bewegen. Was ihm zwar schmeichelt, aber seine Ablehnung bestärkt.

Im Herbst des Jahres thematisiert der Künstler in einem Brief an seine Eltern vom 23. Ok-

35 SKD ARCHIV Gg Nr. 4, Bd. 19, Bl. 125-128. Brief von Kokoschka an Dr. Posse vom 30. Oktober 1920 aus Wien. Veröffentlicht in SCHMIDT 1996. S. 18. Mit dem Ausdruck Wechsel-Advokaten weist Kokoschka darauf hin, dass er einen Wechsel auf Cassirers Entgeltzusage gezogen hat, von dem dieser aber nichts weiß.

36 Die Daten der Gehaltsanpassung von Professor Kokoschka aus Unterlagen des HfBK Archives Dresden. Personalakten, Sign. ohne Nr., 1919-1937.

37 *Dresdner Neuste Nachrichten*. Nr. 264. Vom 9. November 1924. »Kokoschka geht und nimmer kehrt er wieder«. HfBK Archiv Dresden. Sign. 01/191. Bd. 1. 1918-1932. Archiviert am 17. November 24. Nr. 22. Das Interview findet anlässlich eines Besuches von Kokoschka und Loos in Paris Ende Oktober bis Anfang Dezember 1924 statt. Kokoschka teilt seiner Mutter und seinem Bruder am 21. Oktober seine Pariser Adresse mit und meldet sich am 19. Dezember bereits aus Zürich.

tober 1922 erneut die ertragsmindernde Wirkung der Inflation und seine Überlegungen in ein devisenstabiles Land umzuziehen. »Ich muss jetzt bald ein anderes Land aufsuchen, weil hier rapide derselbe Zustand des Verfalls kommt wie in Österreich. Und die Bilderpreise halten nicht Schritt.«³⁸ Im Mai und Juni des Folgejahres wiederholt er in Briefen an seine Eltern seinen Wunsch Dresden zu verlassen, doch die Begründung, die er nun anführt, und die auch in der wissenschaftlichen Literatur nachhaltig Verwendung findet, ist die schlechte Witterung, dauernder Regen, ein Atelier, »wo noch nie die Sonne war«, und er »habe das Dresden satt bis über beide Ohren, mir fällt nichts mehr ein, mir tun alle Nerven weh«. Doch Kokoschka kränkelt nicht, auch wenn die von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann veröffentlichten Briefe aus den Jahren 1922 und 1923 den Eindruck zu erwecken versuchen. So verwundert es auch nicht, dass man den einzigen Brief, welcher einen Wohnungswechsel aus Gründen der sich rasch entwickelnden Inflation beinhaltet und damit die wahre Intention für eine Flucht aus Dresden offenbart, in der Briefsammlung vergeblich sucht. Der Mythos des meist kranken und unverstandenen Künstlers soll gewahrt bleiben. So verwundert es letztendlich auch nicht, dass man Kokoschkas Antrag auf Urlaubsverlängerung vom 3. November 1925 mit der Anforderung eines Nachweises für die von ihm im Jahr 1923 gezahlten Steuern vergeblich sucht.³⁹ Die Genehmigung der Kunstakademie vom 30. November weist Steuerzahlungen von 2 797 503 390 Mk. aus.⁴⁰

16.3. BIENNALE VENEZIG 1922

Die Freundschaft zwischen Posse und Kokoschka, sie nannten sie gegenseitig »Exzellenz« und »Rittmeister«, sollte sich für beide als vorteilhaft erweisen.⁴¹ Aufgrund seines Verständnisses für den Zusammenhang von Tradition und Gegenwart und die darin intendierte Ablehnung des universalistischen Anspruchs des Historismus, wird Posse die Leitung des deutschen Beitrages

38 Zitiert nach SCHMIDT D. 1983. S. 16. Schmidt macht keine präzise Quellenangabe, sondern bezieht sich auf eine Begegnung mit Olda Kokoschka, »die ihm in Villeneuve Einblick in das Manuskript der Briefsammlung gewährte [...]« Ebenda. S. 23. In KOKOSCHKA 1985 bleibt der Brief vom 23. Oktober 1923 von den Herausgebern unerwähnt.

39 HFBK ARCHIV DRESDEN. Sign. 01/191. Bd. 1. 1918-1932.

40 HFBK ARCHIV DRESDEN. Sign. 01/191. Bd. 1. 1918-1932.

41 Ausdruck der freundschaftlichen Beziehung sind Kokoschkas kleine erotische Skizzen in Posses Gästebuch, »bei denen es sich um eine fortlaufende Bildergeschichte gehandelt haben dürfte«. SCHWARZ 2014. S. 237. Nach dem Weggang Kokoschkas aus Dresden nimmt Posses Interesse an ihm schnell ab. Bereits 1928 ist Kokoschka auf der Biennale nicht mehr vertreten.

für die Biennale, die 13. Internationalen Kunstausstellung vom 01. April - 01. Oktober 1922 in Venedig, angeboten. Neben Werken von Liebermann, Corinth und Slevogt bildet die Gegenwartskunst einen besonderen Akzent, dem der Hauptsaal des deutschen Pavillons vorbehalten ist, in welchem vor schwarz bespannter Wand allein 15 Gemälde von Kokoschka »sozusagen die Sensation der Ausstellung bildeten«,⁴² wie Posse später vermerkte. Für Kokoschka wird die Biennale 1922 zu seinem internationalen Durchbruch.

Dazu beigetragen hat nicht unwesentlich sein Monumentalgemälde *Die Macht der Musik* (Abb. 1920/1), ursprünglich *Kraft und Schwäche* genannt, das »ein Hauptwerk der Dresdner Zeit und gleichzeitig ein Schlüsselbild in Kokoschkas malerischem Schaffen«⁴³ darstellt. Nach Victor Wallerstein soll er bereits 1918 damit begonnen haben,⁴⁴ und als Terminus ante quem steht der Ankauf durch Cassirer im September 1920 fest. Die Verwendung der Suggestivkraft der leuchtenden Farben dürfte auf Werke Noldes (Abb. 76) und Schmidt-Rotluffs (Abb. 77), die in der Dresdner Sammlung vertreten waren, zurückgehen, und sie wird für Kokoschka zum »Primat des Geistigen in der bildenden Kunst.«⁴⁵ »Die Gestaltung des Erlebnisses« bedarf im Expressionismus für ihn der »Botschaft vom Ich zum Du«.⁴⁶

Das Gemälde *Die Macht der Musik*⁴⁷ (Abb. 1920/1) gliedert sich in zwei Teile. Die linke Bildhälfte wird von einem Posaune oder Busine blasenden Mädchen in grünem Kleid mit roten Ärmelaufschlägen dominiert, die in ihrer ausgestreckten linken Hand eine violett blühende Malve hält. Im rechten Bildteil kauert in goldgelber Hose und feuerrotem Hemd ein Knabe mit erschrecktem Gesicht, die Arme in Abwehr erhoben, vor den Blau- und Grüntönen einer angedeuteten Landschaft, in der ein brauner Hund und ein Vogel aufgeschreckt vom Schall des Blasinstrumentes zu entfliehen trachten.

Wiederum verwendet Kokoschka das Symbol des Hundes als Allegorie der sexuellen Be-

42 BISCHOFF 1996. S. 78.

43 WINKLER 1995. S. 85.

44 WALLERSTEIN 1922. S. 43. Das kann implizit aus der Abfolge der Werkentstehung geschlossen werden: Nach den Bildern *Die Auswanderer* und *Freunde* »setzt die neue Schaffensperiode Kokoschkas ein. Es folgen die Bilder: *Die Dame in Blau*, *Die Macht der Musik* und *Eine Elblandschaft von Atelierfenster gesehen*.«

45 SPIELMANN 1975. S. 134. Unter Bezug auf Franz Anton Maulbertsch berichtet Kokoschka von dessen Fresken in der Piaristen-Kirche in Wien und der Luminosität von Maulbertschs malerischem Stil, der, ausgelöst durch Kokoschkas mystische Erleuchtung als Chorknabe in der Wiener Piaristen-Kirche (KOKOSCHKA 1971. S. 46.), für seine künstlerische Blickrichtung bestimmend werden sollte. SPIELMANN 1975. S. 133-134.

46 KOKOSCHKA 1953. S. 23.

47 Aus einem Briefwechsel zwischen Cassirer und Posse im Sommer 1920 geht hervor, dass die Gemäldegalerie die geforderten 32 000 Mark nicht aufbringen konnte. Erst im Oktober 1920 übernimmt der Patronatsverein der Galeriefreunde die Finanzierung und den Erwerb durch die Gemäldegalerie. ERLING 1996/1. S. 114.

gierde des Mannes. Im Gegensatz zu seinen bisherigen Werken⁴⁸ vertreibt der Wohlklang der Busine und die heilende Kraft der Malvenranke, die der Legende nach dem nahezu erblindeten Simeon die Sehkraft wiedergegeben hat, das lustvolle Begehren des Knaben, dem die Augen geöffnet werden und er erschrocken erkennt, dass das Weib ihn nicht nur triebhaft verführt, sondern mit Liebe ihn zu erfüllen weiß. Das Dogma des Geschlechterkampfes ist gebrochen. »Sowohl ›Macht der Musik‹ als ›Kraft und Schwäche‹ waren meine Titel, Kraft und Schwäche auf die Farben bezogen, gelb, rot, orange, heiÙe; blau, kalte, schwächende, weibliche Farben. ›Macht der Musik‹ vom Sujet abgeleitet, weil Posaunenruf, gelb auf dem Bild aufzuckt, das in seiner ungeheueren leuchtenden Farbmasse (leuchtet wie Glasfenster, was Rouault nie gelang, van Gogh ist stumpf und weichlich grau dagegen!) zu beben beginnt wie ein lebender Organismus, der in Aktion versetzt ist.«⁴⁹

Katharina Erling verweist auf die Weltgerichtsdarstellung von Hans Memling (Abb. 78) in der Danziger Marienkirche und deutet die beiden Figuren als Engel mit schwarz-blauen Flügeln und einen vom Schall der Trompete aufgeschreckten Knaben in sonnendurchfluteter Landschaft.⁵⁰ Hingegen interpretiert Diether Schmidt das Figurenensemble als die Stunde Pans, und die Melodie der Posaune des Mädchens hat vor einem gewittrig sich verdunkelnden Himmel »den Hirtenknaben ebenso aufschreckt wie Hund und Raubvogel«.⁵¹ Kokoschka scheint mit den leuchtenden Komplementärkontrasten die Erweckung, metaphorisch die Erlangung von Erkenntnis, und Erwecktwerden im Sinne der Übertragung von Kraft auf den Schwachen vermitteln zu wollen.

Dr. Posse geht bei der Beschickung der Biennale 1922 auf die Wünsche des Generalsekretärs Vittorio Pica ein und wählt einen kleinen Kreis von Künstlern aus, die »die norddeutsche Kunst unserer Tage« repräsentieren. Ausdrücklich von Pica wird um größere Werkgruppen von Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth und Oskar Kokoschka und wenige Werke von Erich Heckel, Heinrich Nauen, Max Pechstein, Hans Purrmann, Wilhelm Lehmbruck, Georg Kolbe, August Gaul und Arthur Kampf ersucht – wobei die vier Hauptkünstler dem Schwerpunkt von Posses Erwerbung für die Galerie entsprechen. Da Posse grundsätzlich vorsichtig taktiert und Kritik an seiner Auswahlentscheidung vermutet, ist sein Credo: »Mittel-

48 Wie bereits bei *Der Frauenmord*, *Mörder Hoffnung der Frauen I und III*, *Heimsuchung* und später bei *Die Quelle* (1938) verweist der Hund auf die Wollust des Mannes.

49 HODIN 1968. S. 245. Nach einem Brief von Kokoschka an Hodin vom 12. Mai 1958.

50 Ebenda S. 114.

51 SCHMIDT 1986. S. 211.

gut können wir nicht gebrauchen«. ⁵² Auch rechtfertigt er die Trennung der Kollektionen der älteren Künstler und der jüngeren damit, dass diese jeweils für sich eine größere Wirkung zu erzielen in der Lage seien. Insgesamt lassen sich die Mehrzahl der 60 Werke den Kunstrichtungen des Impressionismus und Expressionismus zuordnen. Kokoschkas Gemälde, die meisten davon erst kurz vor der Ausstellung fertiggestellt, werden an der zentralen Wand des Eingangssaales im deutschen Pavillon vor einer schwarzen Wand präsentiert, in der Hans Tietze »die ungeheure geistige Spannung [...] , die die deutsche Jugend heute erfüllt« ⁵³ verwirklicht sieht. Die Hängung der Bilder folgt einem pyramidalen Aufbau (Abb. 83) von links nach rechts *Dame mit dem Stuartkragen* (1916/4), *Die Sklavin* (Abb. 1921/10), *Die Macht der Musik* (Abb. 1920/1), *Lot und seine Töchter* (1922/8), *Mania* (1922/6), *Saul und David* (1922/7), *Frau in Blau* (Abb. 1919/2) und *Frau mit dem Sklaven* (1920/2). Des Weiteren werden von Kokoschka das *Doppelbildnis Oskar und Alma* (Abb. 1912/12); *Stockholmer Hafen* (Abb. 1917/5), *Die Auswanderer* (Abb. 1916/9), *Jakob, Rachel und Lea* (Abb. 1922/12) und *Selbstbildnis an der Staffelei* (Abb. 1922/4) gezeigt. Bei dem lediglich als Fotografie erhaltenen Bild *Mania* (1922/6), das in seiner Expressivität große Ähnlichkeit mit der Kohlezeichnung aus dem Jahre 1916 aufweist (Abb. 82), wie auch bei *Jakob, Rachel und Lea* (Abb. 1922/12), dürfte es sich um Non-finitos handeln, da Kokoschka nachweislich nach 1922 diese be- und überarbeitet, vollständig übermalt oder gar zerstört. Kokoschka, der sich bei seinem Aufenthalt in Venedig mit Alma Mahler-Werfel trifft, die für sich und ihren neuen Ehemann ein Haus in Venedig erworben hat, fühlt sich durch das internationale Interesse an seinen Werken bestätigt.

Posse fasst trotz der erheblichen Probleme, – von der die umfangreiche Korrespondenz zeugt – die die Rückführung der Werke aus Venedig verursacht hat, dies in einer Notiz zusammen:

Hans Tietze »ist der Meinung, dass die deutsche Ausstellung eine wesentlich höhere Qualität darstellt als irgend eine der anderen hier vertretenen Nationen – durch die Stärke Aktualität selbst als die Frankreichs. Wenn die jüngste deutsche Kunst, die sich um eine Sonderkollektion von Kokoschka gruppiert, auf das italienische Publikum fremd wirkt und sich auch ein großer Teil der Tagespresse ihr gegenüber ablehnend verhält, so findet sie doch in denjenigen Kreisen, die Verständnis für moderne Kunst

52 Dalbajewa 2015-1. S. 211.

53 TIETZE 1922. S. 728.

haben, lebhaftes Interesse. Dies wird auch durch die Nachfrage vor allem nach Werken Liebermanns bestätigt, die allerdings ebenso wie die Bilder der drei Sonderkollektionen von Corinth, Slevogt und Kokoschka, da sie dem deutschen Museums- und Privatbesitz gehören, unverkäuflich sind. Infolgedessen hat sich das Interesse der Ausstellungskäufer der Abteilung deutscher Grafik zugewendet, deren Bestand fast vollständig in italienischen Besitz übergegangen ist.«⁵⁴

Auch wenn diese sehr positive Einschätzung Dr. Posse nicht allgemein geteilt wird, so stellt der *Dresdner Anzeiger* vom 27. August 1922 unter der Überschrift »Der deutsche Misserfolg auf der Internationalen Kunstausstellung in Venedig« fest, dass der Dresdner Galeriedirektor Dr. Hans Posse eine Sammlung mit großer Liebe und sehr erfahrem Geschmack zusammengestellt habe, die aber beim italienischen Durchschnittspublikum lediglich verständnisloses Erstaunen und bei der Presse einstimmig Ablehnung erfahren hat. »Es war gewiss doch wichtig, [...] das zu wählen, [...] was man [...] zu den besten modernen deutschen Leistungen zählte, und dass man nicht auf eine faule Spekulation sich einließ.«⁵⁵

54 SSD ARCHIV 01 GG016 Band 10. Notiz von Posse o. D.: »Der Erfolg deutscher Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung in Venedig.«

55 *Dresdner Anzeiger* vom 27. August 1922. »Der deutsche Misserfolg auf der Internationalen Kunstausstellung in Venedig. HfBK Dresden Archiv.

17. »VERTRAGSTREUE« UND ABREISE AUS DRESDEN

Ab Juni 1923 scheint Kokoschkas Entschluss gefasst zu sein, in Kürze Dresden, das ihm in seiner Alltäglichkeit zu eng geworden scheint, zu verlassen. Aber in Wirklichkeit ist es nicht die ihm zu provinziell erscheinende Elbmetropole, es ist auch nicht der Lehrbetrieb an der Kunstakademie, dessen organisatorischen Zwängen er sich durch ständig verlängerte Abwesenheit zu entziehen versucht, und zu allerletzt sind es die klimatischen Bedingungen in Sachsen, die ihn angeblich kränkeln lassen und depressive Einsamkeit auslösen, die für seine Entscheidung stehen, in die Schweiz zu reisen. Es ist die in Deutschland und Österreich grassierende Hyperinflation, die die Kaufkraft seines stets nachhinkend angepassten Salärs als Professor und der Garantiesummen und der Verkaufserlöse seiner Werke im Inland ständig schmälern lassen. Dass für Kokoschka vertragliche Vereinbarungen keine allzu große Bedeutung haben, hat er bereits beim Zustandekommen der Exklusivvereinbarung mit Cassirer 1916 und bei der Handhabung von Direktverkäufen seit 1920 bewiesen.

Eine verbindliche Beweisführung für das Unterlaufen der Exklusivklausel seiner Garantieverträge mit dem Kunstsalon Cassirer ist aufgrund der kriegsbedingten Vernichtung von Geschäftsunterlagen, den erzwungenen Geschäftsaufgaben und der Emigration bzw. Deportation seiner meist jüdischen Geschäftspartner nur schwerlich zu dokumentieren. Hinzu kommt, dass Kokoschka in der Regel auf eine Datierung seiner Gemälde verzichtet und so eine Vertragsverletzung lediglich deduktiv aus der in seiner Korrespondenz erwähnten Arbeit an bzw. Fertigstellung von einzelnen Werken und der oftmals Jahre später erst erfolgten öffentlichen Präsentation oder dem Verkauf über andere Galeristen abgeleitet werden kann. So versucht der Künstler möglicherweise Provisionszahlungen beispielsweise an Cassirer zu unterlaufen. Letztendlich muss an dieser Stelle die Glaubwürdigkeit der Aussage einer anerkannten Persönlichkeit des internationalen Kunsthandels stehen, der Kokoschka persönlich kennt und schätzt. Für ihn hat Kokoschka bereits 1910 mit seinem Eintritt in Herwarth Waldens *Sturm*-Redaktion seine künstlerische »Unschuld« verloren. Er betont, dass Kokoschka in politischer Hinsicht stets eine korrekte Haltung einnahm (z. B. in der Frage des Antisemitismus), aber hinsichtlich des Verkaufes seiner Werke keinerlei Skrupel besaß und somit vertragliche Bindungen für ihn

ohne Relevanz waren. Damit verlieren auch die von ihm geschlossenen Verträge, wenn sie denn die Zeit des Nationalsozialismus überlebt hätten, ihre Aussagekraft.¹

Diese Aussage korrespondiert mit dem einzigen als Kopie vorhandenen Galerievertrag zwischen Kokoschka und Paul Cassirer vom 27. Januar 1925, mit handschriftlichen Änderungen der Unterzeichnenden, aus der Sammlung Bethusy.² Der auf dem Briefpapier des Hotel Imperial in Wien verfasste Vertrag sichert dem Künstler eine monatliche nicht rückzahlbare Garantiesumme von 3000 Mk. ab dem 01. Februar 1925 für den exklusiven Verkauf »seiner gesamten Produktion, soweit sie Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen umfasst« wobei Richtpreise für Motive und Formate festgelegt sind. Handschriftlich wird ein Dollarkurs mit vier Mark eingefügt. Nach den Inflationserfahrungen ist ebenfalls eine vierteljährliche Zahlungsweise »in wertbeständiger Form« unter Verrechnung von im Vorjahr erbrachten Vorauszahlungen enthalten. Die Vertragslaufzeit beträgt ein Jahr mit Prolongation bis zum 31. Januar 1928. Geschenke aus seiner Produktion sind Kokoschka nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Fa. Paul Cassirer gestattet. Eine Provisionsregelung bei Verkäufen durch den Künstler oder eine Auftragsannahme durch Kokoschka ist nicht enthalten, was darauf schließen lässt, dass beides auch nicht vorgesehen ist und bewusst durch den in Paragraph 1 postulierten »alleinigen Verkauf« durch die Firma Cassirer ausgeschlossen werden soll. Dass sich Kokoschka daran nicht gehalten haben dürfte, lassen die nach dem Selbstmord von Paul Cassirer am 07. Januar 1926 immer wieder auftretenden Unstimmigkeiten vermuten, die dann zur Auflösung der Zusammenarbeit Ende 1931 geführt haben. Dies tut aber der lebenslangen Freundschaft zwischen Kokoschka und Walter Feilchenfeldt keinen Abbruch und beide – lediglich unterbrochen in der Zeit des Nationalsozialismus bis zur Emigration Kokoschkas nach England – erhalten ihre geschäftlichen Kontakte aufrecht.

1 Die Gewährsperson ist dem Autor persönlich bekannt und besteht darauf, dass die von ihr gemachten Aussagen anonym behandelt werden. Für ihre Glaubwürdigkeit steht auch die Anekdote aus der Biografie von Marianne Feilchenfeldt, wonach ihr Ehemann Kokoschka im Juni 1933 Geld für Bilder bezahlt, die bereits vertraglich Walter Feilchenfeldt gehören, damit sich der Künstler aus seine Verpflichtungen gegenüber Bob Gesinus-Visser freikaufen konnte. FEILCHENFELDT BRESLAUER. 2010. S. 144-147. In einem Brief an Ehrenstein bestätigt Kokoschka im Juni 1933 den Wahrheitsgehalt: »Hier [in Rapallo, sic.] bin ich einem reichen Gigolo in die Hand gefallen, der mich in Paris ausgelöst hatte und dann eine wahre Fabrik aus mir machen wollte, bis ich ihm ein paar Fotzen [wienerisch für Ohrfeigen, sic.] geben musste. [...] Mit Feilchen bin ich ausgesöhnt jetzt, er hat mich vor 6 Wochen besucht und 1000 Fr. dagelassen, ich habe ihm die schuldigen Bilder mitgegeben, und jetzt warte ich, bis er wieder eine Wurzen [österr. sich an anderen bereichern, sic.] findet, [...] und mich erhalten wird können.« KOKOSCHKA 1985. S. 264/265.

2 Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien. Slg. Bethusy. Archiv-Nr. 11.102/Aut./1-3. Andere Verträge zwischen Kokoschka und Cassirer liegen nicht vor; der Vertragsinhalt der ersten Vereinbarung von 1916 ist lediglich aus einem Brief von Kokoschka an seinen Vater vom 23. Oktober 1916 zu entnehmen. Siehe hierzu KOKOSCHKA 1984. S. 255/256.

Nach dem publizistischen Erfolg der Ausstellung seiner Werke 1931 in der Pariser Galerie *Georges Petit* in Frankreich und Deutschland bietet sich für Kokoschka ein Anlass, die Vorschläge für einen neuen langfristigen Vertrag mit seinem Galeristen abzulehnen.³ Die Firma Cassirer offeriert dem Künstler aufgrund der geringen Verkäufe bei der Ausstellung Vertragsvorschläge, die ihm unannehmbar erscheinen.

Kokoschka bleibt mit einem öffentlichen Brief an die Kunsthandlung Cassirer in der *Frankfurter Zeitung* vom 04. April 1931 seiner Inszenierungsstrategie treu und skandalisiert seine Vertragsbeziehung mit seinem Galeristen, um damit öffentlichen Druck zu seinen Gunsten aufzubauen. In seinem Bestreben ein von ihm gewünschtes Erscheinungsbild sowohl in der Darstellung seiner Person als auch seines Werkes dem von ihm aufgebauten Image anzupassen, sind dem Künstler nach wohlmeinenden Anmerkungen der Herausgeber seiner Briefe »einige eventl. missverständliche Daten eingeflossen.«⁴ So erwähnt er einen mit Walden 1910 geschlossen Vertrag, welcher nie schriftlich fixiert wurde, aber aufgrund des Briefes Eingang in die kunsthistorische Literatur bis vor wenigen Jahren gefunden hat.⁵ Die geschickte Formulierung des Briefes schlägt nicht alle Türen für eine gemeinsame geschäftliche Basis zu. Kokoschka hebt seine Dankbarkeit gegenüber Paul Cassirer und seinen Erben hervor, die ihm »durch Krieg, Revolution, Inflation, Wirtschaftskrisen [...] genützt«⁶ haben, um gleichzeitig darauf zu verweisen, dass er künftig nur noch gegen abgegebene Bilder, welche er in industriellen Stückzahlen von 30 bis 40 Bildern zu liefern habe, Geld erhalten könne.

Um das Interesse der Öffentlichkeit aufrechtzuerhalten und weiter anzuheizen, schildert Kokoschka gegenüber Julius Meier-Graefe seinen Unmut über den Kunstsalon Cassirer, worauf dieser in einem Artikel in der *Frankfurter Zeitung* seine Sicht der Angelegenheit kundtut und damit Dr. Grete Ring als Vertreterin des Kunstsalons Cassirer am 3. Dezember 1931 zu einer Gegendarstellung auffordert.

»Höhepunkt des Streites markiert ein am 31. Dezember in derselben Zeitung abgedruckter Brief Kokoschkas. Darin wehrte er sich »nach dem moralischen Erfolg in Paris« gegen die

3 Aus Zürich schreibt Kokoschka seiner Freundin Alice Graf-Lahmann am 29. Juli 1929, dass wenn er tags darauf in Wien eintreffen werde, »ein Steuerprozess [...] und eine Bilderklage von einem Herrn Kommerzialrat, und bald wird auch die Firma Feilchenfeldt [Cassirer] und Ringelnatter [Dr. Grete Ring, Mitinhaberin der Firma Cassirer] erfahren, dass ich ohne Bilder zurückgekommen bin, und wird mir den Garaus machen.« KOKOSCHKA 1985. S. 217. Brief von Kokoschka an Alice Lahmann vom 29. Juli 1929 aus Zürich.

4 KOKOSCHKA 1985. S. 317. Brief von Kokoschka an den Kunstsalon Cassirer vom 04. April 1931 aus Wien.

5 Ebenda. S. 317. In den Anmerkungen bestätigt Spielmann die Richtigkeit eines schriftlichen Vertrages im Jahre 1912, bleibt aber eine Konkretisierung schuldig, so dass dies nachhaltig bestritten werden kann.

6 Ebenda. S. 230.

›Zumutung, Kunstproduktion auf dem laufenden Band zu leisten‹, obwohl ihm in Zeiten der Weltkrise die Sicherung seiner Existenz, wenn auch verringert, durch die Galerie zuteil geworden wäre.«⁷ Damit gelingt es dem Maler erneut, sein Bild in der Öffentlichkeit vom »Täter« zum »Opfer« zu transferieren, vom Skandalierer, dem Verursacher des Skandals, zum Skandalisierten, dem Betroffenen des gesellschaftlichen Regelverstoßes.

Jedoch viel gravierender und in der kunsthistorischen Forschung erst in jüngster Zeit hinreichend beachtet ist Kokoschkas bewusst irreführende Datierung seines Dramas des Geschlechterkampfes: »mein expressionistisches Morgenlied ›Mörder – Hoffnung der Frauen‹, Schauspiel 1907, habe ich einer anonymen Penthesilea zu Liebe angestimmt.«⁸ Kokoschkas Vordatierung des 1909 aufgeführten und 1910 in *Der Sturm* veröffentlichten Dramas dient alleine dem Zweck den frühen Genius des Künstlers hervorzuheben und sich als Vorkämpfer des literarischen Expressionismus zu positionieren.⁹

Edith Hoffmann versucht in *Oskar Kokoschka. Life and Work*¹⁰ wider besseres Wissen das

7 FEILCHENFELDT CHR. 2005. S. 110. Der steile wirtschaftliche Aufschwung in Deutschland und den USA zwischen 1924 und 1929 führte insbesondere in den USA zu einer Überbewertung der börsennotierten Unternehmen und zu einer Marktsättigung von langlebigen Konsumgütern. Dies induzierte einen Rückgang des Wirtschaftswachstums und löste zwischen dem 23. und 30. Oktober 1929 einen panikartigen Verfall der Börsenkurse in den USA aus. Die entstehenden Liquiditätsengpässe amerikanischer Finanziers führten – auch vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit der Hyperinflation von 1923 – zu einem unerwartet raschen Abzug der kurzfristigen Kredite, die schwerpunktmäßig zur Modernisierung der prosperierenden deutschen Wirtschaft gewährt worden waren. Die Folge: Im Jahre 1930 waren 22,7 % der Menschen in Deutschland arbeitslos, das Angebot an Waren überstieg rasch die Nachfrage aufgrund fehlender Kaufkraft der Haushalte. Davon konnte auch der Kunstmarkt nicht unberührt bleiben. Insbesondere der Markt für zeitgenössische Kunst litt unter einem spürbaren Preisverfall, der durch die politischen Erfolge der NSDAP und ihre nationalsozialistische und antisemitische Kunst doktrin potenziert wurde. Ab 1933 wurde mit der Arierisierung jüdischer Galerien und den Veräußerungen von als entartet eingestuften Werken aus Museen und privaten Sammlungen der Kunstmarkt überschwemmt und die Preiseruption beschleunigt. Dies dürfte auch der eigentliche Grund für die Änderungen bzw. die Auflösung des Galerievertrages des Kunstsalons Paul Cassirer mit Kokoschka gewesen sein. Das Tuch zwischen Kokoschka und Feilchenfeldt ist aber nicht auf immer zerschnitten. Wenngleich die beiden folgenden Jahre für den Künstler herbe finanzielle Einschnitte bedeuten, finden die Kontrahenten 1947 wieder zusammen, nachdem Feilchenfeldt den Künstler bereits 1933 in Rapallo mit einer finanziellen Zuwendung behilflich sein durfte.

8 КОКОШКА 1985, S. 241. Offener Brief von Kokoschka an die *Frankfurter Zeitung* vom 31. Dezember 1931.

9 BONNEFOIT 2016. S. 177. Régine Bonnefoit weist an einer Reihe ausgewählter Beispiele nach, wie Kokoschka teilweise massiven Einfluss auf seine Monografen, wie z. B. Paul Stefan, Paul Westheim, Edith Hoffmann und Joseph Paul Hodin, hinsichtlich der Datierung seiner frühen literarischen und bildkünstlerischen Werke nimmt. Wilhelm Wartmann bezeichnet in seinem Vorwort zum Katalog der Ausstellung im Züricher Kunsthaus 1927 (S. IV) als Grund für die bewussten Vordatierungen den Plagiats-Streit mit Max Oppenheimer. Zu Kokoschkas Bemühungen, Oppenheimers Ausstellung bei Tannhauser in München 1911 zu verhindern, und seine Versuche, die Polemik von Kokoschka-Anhängern gegen die Ausstellung von MOPP bei Cassirer 1912 zu schüren, siehe PUTTKAMER 1999. S. 52-64.

10 HOFFMANN 1951. S. 54. »Of the two plays which Kokoschka produced, one, *Sphinx und Strohmann*, had been written in 1907 and performed in that year on the stage of the Arts and Crafts School, before Kokoschka's colleagues; the other, *Mörder Hoffnung der Frauen*, had originally been written on little tickets handed out to a cast of pupils of a dramatic school at their first performance.«

Datierungsproblem zu umschiffen, indem sie *Sphinx und Strohmännchen* auf 1907 datiert und *Mörder Hoffnung der Frauen* kein Entstehungsjahr zuweist. Auch der Hinweis, dass die Aufführung mit Schülern der Schauspielschule inszeniert und der Text auf Handzetteln vor der Aufführung verteilt worden sei, entspricht wie auch der Umfang des sich anschließenden Tumultes nicht ganz den Tatsachen und dient vielmehr der Selbstinszenierung Kokoschkas als Bürgerschreck.

Als sich der Künstler entschlossen hat, Dresden zu verlassen, versucht er das Hausmädchen Hulda bzw. Reserl, wie er sie nennt und die ihm sehr vertraut geworden ist,¹¹ bei seiner Mutter als Dienstmädchen anzudienen. »Mit der Resl bin ich jetzt wieder sehr zufrieden. [...] Also, wenn Du sie willst, behandle sie so wie ich, und sie wird zur Familie halten wie keine andere. Schreib mir, ob Du sie willst, wenn ich meine Wohnung hier aufgebe, damit ich ihr dann die Sicherheit geben kann.«¹²

Die Intensität der Beziehung des Malers zu Reserl wird nicht erst durch zwei Briefe von Hulda an ihren »Herrn Rittmeister« aus dem April 1923 deutlich, in denen sie ihm versichert seine »untertänigste Dienerin« zu sein – immer »treu ergeben sein und alles tun, was Sie wollen.«¹³ Das Aquarell *Mädchen mit grünem Schurz* (Abb. 79), das er im November 1921 Hans Posse widmet, dürfte Reserl darstellen und seinen Hintergrund in einer wahren Geschichte aus seiner Biografie haben, in welcher Kokoschka aber ein mögliches intimes Verhältnis zu Reserl offenkundig herunterspielt.

Nachdem Kokoschka im Obergeschoß das Totenbild von Posses gerade verstorbenem Vater zeichnet, hat er den Wunsch, im Wasserfass im Keller ein Bad nehmen. »Durch das Kellerfenster fiel Mondlicht ein, und da tauchte zu meiner Überraschung, wie Undine im Märchen, Reserl aus dem Wasser auf. Mit herausfordernder Nachlässigkeit sagte sie, sie wolle mir bloß helfen, die Gedanken an den Toten zu vergessen. Ihre Aufgabe wäre doch, Kammerzofe meiner Puppe zu sein, die zu meiner Lebensgefährtin bestimmt sei. Ihr gesunder Menschenverstand jedoch sage ihr, dass mir dann die Wärme im Bett fehlen würde. Da wurde ihr munteres Geplauder unterbrochen, die Haushälterin rief: ›Hulda!‹ Hulda trocknete sich eiligst ab und zog ihre Kleider an.«¹⁴ Die Koinzidenz der Ereignisse und die Terminierung der Widmungen

11 Siehe KOKOSCHKA 1985, S. 86–87, Brief von Kokoschka an seine Mutter vom Ende Mai 1923.

12 Ebenda, S. 88/89, Brief von Kokoschka an seine Mutter vom 03. Juni 1923.

13 Unveröffentlichte Briefe von Hulda (Reserl) an Kokoschka vom 12. April und 23. April 1923. In beiden Briefen bittet Reserl inständig, nicht von Kokoschka weggeschickt zu werden. ZBZ Zürich, Nachl. O. Kokoschka 26.24.

14 KOKOSCHKA 1971, S. 190.

bestätigen den Wahrheitsgehalt. Kokoschkas Kreidezeichnung *Otto Adalbert Posse auf dem Totenbett* ist mit 13. November 1921 datiert (Abb. R102) und die Wiedergabe der Begegnung Kokoschkas am Badezuber als Halbakt *Mädchen mit grüner Schürze* weist als Datum »November 1921« auf; beide Darstellungen sind seiner »Excellenz« vom Rittmeister gewidmet.

Um seinen in den letzten Jahren sorgenfreien Lebensstandard weiter gewährleisten und die Unterstützungen für seine Familie erbringen zu können, sucht Kokoschka bereits seit der Biennale in Venedig, Mitte 1922, nach Möglichkeiten, zusätzliche Devisen, insbesondere US-Dollars und Schweizer Franken, zu erhalten. Die Eröffnung seiner Personale in Zürich im Kunstsalon Wolfsberg im September 1923 bietet ihm den geeigneten Anlass für eine Reise mit Anna Kallin in die Schweiz, um gleichzeitig mit einem Besuch des Galeristen Bühler in Luzern seine internationalen Kontakte zu intensivieren und frei von dem akademischen Korsett seine künstlerische Kreativität in der Landschaft des Vaud weiter zu entwickeln. Gleichzeitig hält er Ausschau nach einem neuen Domizil – so wie er es seinen Freunden Heise und Mardersteig im November 1919 als Wunschtraum schildert.¹⁵ Die sehr gute Resonanz beim Publikum, die Kokoschkas *Dresdner Landschaften* auslösen, und deren bessere Verkäuflichkeit gegenüber den Porträtbildnissen dürften Cassirer bewogen haben, Kokoschkas Reisepläne finanziell und argumentativ im Hinblick auf sein unbezahltes Fernbleiben von der Dresdner Kunstakademie zu unterstützen.

Der Tod seines Vaters am 23. Oktober 1923, dem er sehr verbunden ist, trifft den Künstler schwer und veranlasst ihn, seine Reisepläne abzubrechen und umgehend nach Wien zu fahren. Anna Kallin reist nach Paris weiter. »Liebste Mirli, mein Vater begraben, Familie gemütskrank, ich unglücklich. Brief folgt.« telegraphiert er am 29. Oktober 1923 aus Wien und schildert ihr Anfang November in einem langen Brief, wie schwer der Tod seines Vaters ihn und besonders seine Mutter getroffen habe. Kokoschka bleibt bis April 1924 in Wien und entfremdet sich erstmals von Anna Kallin, was aus der bis in den November 1925 nahezu ganz versiegenden Korrespondenz der beiden zu schließen ist.¹⁶ Seine »Reisen in er lateinischen Welt«, wie es Spielmann¹⁷ nennt, setzt er erst im Herbst mit einem Besuch bei Adolf Loos in Paris fort, der dort von 1924 bis 1928 lebt.

15 KOKOSCHKA 1985. S. 7/8. Brief von Kokoschka an Carl Georg Heise und Hans Mardersteig vom 8. November 1919 aus Dresden.

16 Mit Anna Kallin, die nach dem zweiten Weltkrieg für die BBC arbeitet, bleibt er lebenslang freundschaftlich verbunden.

17 SPIELMANN 2003. S. 235.

Damit beginnen für ihn neue künstlerische und stilistische Schaffensperioden, mit neuen Herausforderungen und der Demütigung einer erneuten Emigration. Nach dem Tod seiner Mutter im Juni 1934 reist Kokoschka im Herbst zu seiner Schwester Berta und ihrem Mann nach Prag, wo er eine Liebesbeziehung mit der Modezeichnerin Edith Sachsl aufnimmt, die er »dann zugunsten der noch jüngeren und weniger fordernden Olda zur Seite schob.«¹⁸ Ab 1936 findet Kokoschka das Glück seines Lebens an der Seite der damals 19-jährigen Olda Palkovská, die er in der Emigration in London 1941 zu seiner Frau nehmen und die die Verwalterin seines Nachlasses werden wird. Olda, die in der Anrede von Kokoschka das vertraute Du vermeidet,¹⁹ wird für ihn nicht nur die Rolle der Geliebten ausfüllen, sondern auch den imaginären Platz der Mutter an seiner Seite einnehmen.

18 Holz 2014, S. 23.

19 Dies berichtet Walter Feilchenfeldt in einem Gespräch vom 01. Februar 2018 in Zürich..

18. ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Untersuchung legt in einer in der kunsthistorischen Betrachtung bisher nicht hinreichend berücksichtigten Weise das Außergewöhnliche des Künstlers Oskar Kokoschka offen, der wie kaum ein anderer konsequent vom Beginn seiner künstlerischen Karriere an eine Außendarstellung zu evozieren trachtet, die ökonomischen Grundsätzen eines modernen Empfehlungs- bzw. Netzwerkmarketings entspricht. Diese wirtschaftlich geprägte Vorgehensweise beginnt mit seinen auf die wesentlichen psychischen und physischen menschlichen Ausdrucksformen reduzierten Aktstudien androgyner Jugendlicher, die nahezu karikierend und in ihrer überzeugenden Einfachheit bei den zeitgenössischen Rezipienten, sowohl beim in der Ornamentik des Jugendstil schwelgenden Wiener Publikum als auch bei den vom überladenen neobarockesken Stil Makartscher Prägung beeinflussten Kunstkritikern, auf breite Ablehnung stoßen müssen. Lediglich Kokoschkas Lehrern an der Wiener Kunstgewerbeschule und einem kleinen Kreis von Künstlern und Intellektuellen um Gustav Klimt ist es vergönnt, das Talent des damals 21-Jährigen zu erkennen.

Die seinem Traumbuch innewohnende Reflektion seiner nicht verarbeiteten unerfüllten ersten Liebe und die von den tradierten Normen unterdrückte triebhafte Eruption seiner spätpubertären Sexualität spiegeln allegorisch den gesellschaftlichen Umbruch am Vorabend des Ersten Weltkrieges und am Ende der habsburgischen Monarchie wider. Es ist aber nicht nur die in Träumen verortete Bildgeschichte der ihrer Sexualität und erotischer Anziehung sich bewusst werdenden Jugendlichen; es sind die die Traumbilder begleitenden Wortkaskaden, der von der dichterischen Syntax befreite Text in Minuskeln, die darin lauernde Aggressivität und Expressivität, die Kokoschkas *träumende Knaben* nicht als Märchenbuch für Philisterkinder geeignet erscheinen lässt. Empfohlen aber hat sich der junge Künstler mit seinen *Traumtragenden* und den Aktzeichnungen voll subtiler adoleszenter Erotik nicht nur bei Klimt, dem er die Veröffentlichung der Wiener Werkstätten widmet, sondern auch bei dem Architekten Adolf Loos, der im Jahr der Wiener Kunstausstellung 1908 mit seinem Buch *Ornament und Verbrechen* den Ästhetizismus und die ornamentale Überfrachtung der Secessionskunst anprangert und eine in der Funktionalität vereinte Modernität von Kunst, Handwerk und Architektur propagiert. Loos erkennt in Kokoschka das noch ungeschliffene Juwel und führt das als »Oberwildling« titulierte *Enfant terrible* in seine avantgardistischen und intellektuellen Gesellschaftskreise ein. Er lässt ihn beim kaiserlichen Hofschneider Ernest Ebenstein für ein Porträtbild einkleiden. Der gutaussehende Künstler ist durch sein bescheidenes Auftreten, seine zurückhaltende Art und mit seinen präzisen, in seiner abgehackten Redeweise in die Unterhaltung eingestreuten Beiträge bald ein gern gesehener Gast in den angesagten Salons Wiens.

Von seinem Mentor Loos lernt Kokoschka rasch, wie man Aufmerksamkeit und Anerkennung auf sich zieht. Auch hat er beobachten können, wie die Popularität von Klimt nach dem Skandal um die Fakultätsbilder und dem spektakulären Rückkauf der bereits ausgestellten Entwürfe gestiegen ist. Nicht minder aufmerksam verfolgt er die öffentliche Empörung um das von Loos für Goldmann & Salatsch am Michaelerplatz 3 errichtete Geschäftsgebäude und konstatiert, dass sich die Reputation des Architekten positiv entwickelt durch einen gezielt eingesetzten vermeintlichen Verstoß gegen allgemein anerkannte gesellschaftliche Standards oder wie im Falle Loos gegen den Stil des vom Neohistorismus geprägten Stadtbildes.

Ein solches Vorgehen verspricht aber lediglich dann erfolgreich zu sein, wenn es dem Skandalierer, dem Auslöser der Aufregung gelingt, die Presse für die Verbreitung der Normverletzung zu gewinnen, um sich selbst als Skandalisierten, von der Täterrolle zum Skandalopfer zu stilisieren. Entscheidend für den positiven Ausgang einer solchen skandalgestützten Marketingaktion ist die sozial schlüssige Inszenierung der Rolle des Skandalisierten, d. h. bezogen auf Kokoschka, dass die Selbstinszenierung des Künstlermythos kongruent ist mit dem Bild der öffentlichen Wahrnehmung des Verursachers der gesellschaftlichen Normverletzung. Anschaulich wird dies in der Adaption der Vorgehensweise durch den Künstler bei seinem Auftritt auf der Internationalen Kunstschau 1909 in Wien. Die Ausstellungsstücke an sich sind, einmal abgesehen von der Lehmbüste *Der Krieger*, ein Selbstbildnis des Künstlers, nicht anstößiger als in der vorangegangenen Ausstellung und werden auch mit entsprechendem Spott und Schmähungen in den Zeitungen kommentiert. Öffentliche Erregung verursacht das Ankündigungsplakat für die Uraufführung von Kokoschkas Dramakomödie im Gartentheater, das er selbst als *Pietà* bezeichnet. Ein roter, enthäutet wirkender Mann mit verrenkten Gliedern hängt scheinbar leblos in den kräftigen Armen einer weißen Frau mit skelettiertem Schädel – die farbliche Umkehr der Protagonisten verhindert nicht die als blasphemisch empfundene Evokation der Kreuzabnahme Christi. Kokoschka, der sich von der Presse unverstanden und von der Öffentlichkeit stigmatisiert fühlt, inszeniert sich als Ausgegrenzter, einen von der Gesellschaft verstoßenen Kriminellen, indem er sich den Kopf kahlscheren lässt. Er signalisiert damit wie Christus, der mit den beiden Schächern wie ein Verbrecher von der Gesellschaft verhöhnt, verspottet und ans Kreuz geschlagen wird, dass er nicht Täter sondern Opfer ist und die bildimmanente Botschaft von der Wiener Gesellschaft missverstanden wird. Am Ende von Kokoschkas Drama, welches er später unter dem Titel *Mörder Hoffnung der Frauen* illustriert und in Folgen im *Der Sturm* 1910 veröffentlicht wird, obsiegt der asketische Mann über die

triebhafter Frau im Geschlechterkampf. Kokoschka erzielt mit dieser bewussten Provokation die gewünschte Aufmerksamkeit. Trotz mehrfacher wetterbedingter Verlegung des Aufführungstermins drängt sich das Publikum, und die Aufführung endet in einem historisch nicht belegbaren und in der Presse heruntergespielten neuerlichen Skandal.

Loos nutzt die gesteigerte Bekanntheit geschickt und vermittelt dem Künstler Porträtaufträge aus dem Kreis seiner Kunden und seinem Bekanntenkreis sowie dem von Karl Kraus. So entstehen binnen eines knappen Jahres nahezu 36 Porträts, wovon die meisten nicht von den Porträtierten, sondern von Loos, der die Abnahme gegenüber den Auftraggebern garantiert, übernommen werden. Kokoschka tauscht den finanziell durch Stipendium, Auftragsarbeiten für die Wiener Werkstätten und Aktzeichnungen von adoleszenten Jugendlichen gesicherten Hort der Kunstgewerbeschule mit dem eines Porträtisten in Diensten von Adolf Loos. Im Auftrag oder auf Vermittlung von Loos und Kraus geht der Künstler nach einer von Loos finanzierten Reise in die Schweiz, in der die eindrucksvollsten Werke seines frühexpressionistischen Schaffens entstehen.

Im Frühsommer 1910 kommt Kokoschka zu Herwarth Walden in die neu gegründete *Sturm*-Redaktion nach Berlin, um mit Unterstützung des umtriebigen Förderers der Avantgarde die »Germanisierung« seiner künstlerischen Reputation voranzutreiben. Mit und durch Walden bekommt er Kontakt zu den Künstlern der *Brücke* und des *Blauen Reiters*, zu Fauvisten, Futuristen und Dadaisten und wird zum stilbildenden expressionistischen Zeichner des ersten Jahrgangs der Zeitschrift *Der Sturm*. Die erste Ausstellung mit Kokoschkas Werken, im Wesentlichen aus der Einlagerung von Loos, findet mit dessen und Waldens Hilfe im Sommer 1910 im Kunstsalon Paul Cassirers in Berlin statt – zwar ohne großen publizistischen und ganz ohne finanziellen Erfolg, aber mit den ersten Museumsankäufen in der Folge.

Nachdem Kokoschka die Grundzüge eines skandalgestützten Marketings intuitiv realisiert hat, beginnen sich in seiner Berliner Zeit für ihn die ökonomischen Zusammenhänge im Kunstmarkt zu erschließen. Er erkennt die Relevanz der die Reputation eines Künstlers determinierenden Faktoren und deren Wirkungsgeflecht, und er scheint die Rolle des Preises als für die Bedeutung des Künstlers und seines Werkes entscheidende Wertschätzung des Publikums zu begreifen. Ihm wird bald klar, dass auch der Galerist von ähnlichen Indikatoren in seinem wirtschaftlichen Handeln geleitet wird und dass auch seine öffentliche Anerkennung und damit sein kommerzieller Erfolg von dem Preis der von ihm vermittelten oder verkauften Kunstgegenstände als einzige variable Größe abhängig ist. Diese Erkenntnis führt zwangsläufig

für ihn – aber auch für alle anderen bildenden und schriftstellerischen Künstler in den ersten Jahren bzw. Jahrzehnten ihres Schaffens – zu einer Abwägung der Interessen, ob man sich als Auftragskünstler verdingen und wirtschaftliche Sicherheit erlangen soll oder ob man um des Lebensunterhaltes willen die künstlerische Laufbahn durch andersartige Haupt- oder Nebentätigkeiten finanziert.

Kokoschka trifft diese Entscheidung nicht aus sich heraus, sondern folgt der ihm schon in früher Jugend von der dominanten Mutter übertragenen Verantwortung für die Familie und für die lebenslange pekuniäre Absicherung seiner Eltern und Geschwister. Da diese Last auf Kokoschka liegt, inszeniert er sich stets als der verarmte Künstler und diese Inszenierung wird zu einem bedeutenden Element seines Künstlermythos. Dies hat sich in der kunsthistorischen Darstellung perpetuiert, und zwar nicht nur für die Phasen seines Lebens, in denen er durchaus finanzielle Probleme aufgrund der politischen Ereignisse oder seiner eigenen Überschuldung aufgrund seines überbordenden Lebensstils oder wegen der familiären Verpflichtungen durchzustehen hat.

Kokoschka achtet immer darauf den Kriterien der Reputationsfunktion gerecht zu werden. Um ständige Wiederholungen in der vorangehenden Untersuchung zu vermeiden, soll Kokoschkas Reputationsfunktion

Reputation Kokoschka

$$Rk = f(G, M, A(M), A(S), Pf, D, Kp, Tg, Te, p)^1$$

nachfolgend summarisch dargestellt werden. Die Anerkennung oder Reputation Kokoschkas als Künstler wird durch die Wahl der ihn vertretenden Galerie bzw. Galerien (G) mitbestimmt. Obwohl er in Loos einen lebenslangen Förderer hat, ist die Zusammenarbeit mit Herwarth Walden ab 1910 von entscheidender Bedeutung für seine Positionierung als Vertreter des österreichischen Expressionismus auf dem deutschen Kunstmarkt.² Nur wenige Jahre später wechselt der zwischenzeitlich durch Museumsausstellungen und Museumsankäufe im europäischen Raum etablierte Künstler zu dem renommierten Kunstsalon Paul Cassirer, wobei hinsichtlich der vertraglichen Konkretisierung keine Aussagen aufgrund kriegsbedingter Zer-

1 Siehe hierzu die Erläuterung der Symbole der Reputationsfunktion Kap. 1, S. 34.

2 Die Galerien, die in Wien zeitgenössische Kunst vertreten, befinden sich zu Beginn von Kokoschkas Karriere noch im Aufbau, einzig die von Carl Moll geleitete Galerie Miethke kann in den folgenden Jahren internationalen Standard anbieten.

störung und Emigration bzw. Arisierung durch die nationalsozialistische Zwangsherrschaft getroffen werden können. Nachweisbar sind lediglich die 1916 und 1925 geschlossenen Exklusiv-Vertretungsverträge zwischen Kokoschka und dem Kunstsalon Cassirer. Aus der in der Anlage unter Abb. 49 beigefügten Gemäldeübersicht ist für den Zeitraum 1917 bis 1923 die Dominanz der Abverkäufe über Cassirer offenkundig, aber es finden sich eine Reihe von Direktverkäufen und Verkäufen über Drittgalerien wie z. B. Galerie Ernst Arnold Dresden, Galerie Hermann Abels Köln und Richard Lányi Wien darunter, deren vertragskonforme Abwicklung mangels Nachweis und der von Marianne Feilchenfeldt angedeuteten bei Kokoschka nicht sehr ausgeprägten Vertragstreue in Zweifel gezogen werden dürfen.

Das gezielte Engagement von Loos bei der Vermittlung von Porträtaufträgen führt in Wien ab 1910 zu einem überschaubaren, aber interessierten Stamm von Sammlern, abgesehen von Kokoschkas Lehrern Klimt, Waerndorfer, Loos, Kraus u. a., die besonders Kokoschkas Aktzeichnungen adoleszenter Jugendlicher goutieren. Unter den Sammlern bis 1923 (A(S)) sind beispielhaft Dr. Oskar Reichel mit sieben Gemälden³ in der Zeit von 1910-1916, der Wiener Gastronom Franz Hauer mit sechs Gemälden, der Mannheimer Kaufmann Sally Falk mit vier Gemälden, der Hannoveraner Herbert Garvens-Garvensburg mit zwei Gemälden und die Wiener Richard Lányi und Dr. Heinrich Rieger zu nennen. Die Museumsankäufe (A(M)) des Folkwang Museums 1910,⁴ des Wallraf Richartz Museums in Köln 1912, der Mannheimer Kunsthalle 1913, des Städelschen Museums Frankfurt/M. 1917, der Neuen Staatsgalerie München 1918 (als Geschenk Ludwig Pragers) und der Dresdner Gemäldegalerie 1919 beflügeln das nationale Sammlerinteresse.

Hinsichtlich des Faktors Performance (Pf) – Stil und Technik – entwickelt sich die Nachfrage nach Gemälden Kokoschkas parallel zu seiner sich aufhellenden und an Farbigkeit gewinnenden Malweise, wobei die stark psychologisierenden Porträts seiner ersten Schaffensphase bis Ende 1911, die abgesehen von wenigen Ausnahmen von Loos übernommen worden sind, in der Nachkriegszeit bis 1930 neue Besitzer finden. Bis zum Kriegsbeginn bedient der Künstler seine Sammler vorwiegend mit Porträtgemälden und präsentiert seine Werke auf der rasch wachsenden Anzahl von nationalen und internationalen Ausstellungen, deren Zustandekommen

3 In der Auflistung bleiben grafische Arbeiten und Zeichnungen unberücksichtigt, da es gilt, lediglich eine Tendenzaussage zu machen.

4 SCHWEIGER 1983, S. 163. Kokoschka datiert die Entstehung des Bildes *Herzogin Victoire de Montesquiou-Fezensac* in einem Brief anlässlich des Ankaufes des Porträts seines Jugendfreundes Franz Anton Leopold Alfred von Sommaruga (1912/5) an das Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen (seit 1921 in Essen) vom 11. Oktober 1964 vor auf 1908.

neben Loos und Walden insbesondere dem Kunstsalon Cassirer zu danken ist. Die extreme Personalisierung von Kokoschkas Werken mit dem Antlitz von sich und Alma Mahler und die wachsenden Dimensionen der Leinwände und damit verbunden deren steigende Angebotspreise, hier beispielhaft *Doppelakt: zwei Frauen* (Abb. 1912/4) mit 146,4x 82,5 cm oder *Doppelakt: Liebespaar* (Abb. 1913/2) mit 163x97,5 cm und *Die Windsbraut* (Abb. 1913/10) mit 181x221 cm, erschweren neben dem sich vergrauenden Kolorit der Porträts von 1914 und der bis ins Frühjahr 1916 reichenden dunklen Tonigkeit des Farbauftrages Verkäufe über das Sammler- und Auftraggeber-Klientel hinaus. Erst wieder die leuchtend frische Farbigekeit der Dresdner Werke, denen man die vertragliche Absicherung durch die großzügige, leistungsungebundene monatliche Pauschalhonorierung ab Mitte 1916 und die künstlerische Unabhängigkeit durch Kokoschkas Professur an der Dresdner Kunstakademie scheinbar anzusehen vermag – wie in fauvistischer Farbflächigkeit und cezannesker Leichtigkeit sich die Veduten der Dresdner Neustadt mit dem Spiel der Wolken in der Elbe widerspiegeln –, eröffnen ihm neue Chancen auf dem internationalen Kunstmarkt. Er bleibt trotz nachlassender Expressivität der in der Farbigekeit sich nahezu auflösenden Figürlichkeit treu, was nach seinem Weggang aus Dresden zu gesteigerter Reputation und Authentizität beiträgt.

Kokoschka begreift rasch die Macht der Presse und seine Ohnmacht, wenn es ihm nicht gelingt, ein adäquates Konzept für die seiner Reputation zuträgliche Öffentlichkeitsarbeit (D) sowohl für seine Werke als auch für seine Person zu finden. Aus der Schmach der teilweise weit überzogenen kritischen Rezensionen seiner Werke auf der Kunstschau 1908 geht der junge Maler nicht desillusioniert und deprimiert heraus, wie es die kunsthistorische Literatur zu vermitteln versucht. Er sieht, unterstützt von Klimt und seinem neuen Freundes- und Bekanntenkreis in den wenigen positiven und sein Talent herausstellenden Veröffentlichungen, eine Chance für die offensive mediale Präsentation. Mit Hilfe von Karl Kraus veröffentlicht L. E. Tesar ein fiktives Interview mit dem Künstler um die Kritik an der Kunstschau 1909 und insbesondere an Kokoschkas Knabenträumen ins rechte Licht zu rücken.⁵ Im folgenden Jahr erscheint Tesars Replik auf die Kritik des Hofrats Kunstprofessor Josef Strzygowski, der davor warnt, unter Kokoschkas Pinsel zu geraten, denn diese würden dazu taugen »die Bordelle mit abschreckenden Bildern von Syphilis und Paralyse auszus schmücken«. ⁶ Knapp einen Monat

5 *Die Fackel*. 11. Jahrg. 1909/10. Nr. 298/299 vom 21. März 1910. S. 34-44. L. E. Teser: Oskar Kokoschka. Ein Gespräch.

6 *Die Fackel*. 12. Jahrg. 1910/11. Nr. 319/320 vom 31. März 1911. S. 31-39. L. E. Teser: Oskar Kokoschka und die Gesellschaft.

davor reflektiert Franz Grüner die Porträtkunst von Oskar Kokoschka.⁷ Diese gezielt lancierten Artikel in Kraus' gesellschaftskritischer *Fackel* sollen die Bemühungen von Loos stützen, den Kunsteleven bei seinen Kunden als Porträtisten zu empfehlen.

Paul Stefan, der noch 1908 zu Kokoschkas Kritikern gehört, veröffentlicht im Kurt-Wolff-Verlag Leipzig 1913 die erste Monografie zu *Oskar Kokoschka Dramen und Bilder* mit einer kurzen Charakterisierung des zeitgenössischen dichterischen und bildnerischen Werkes. Er schafft die Grundlage für die von Kokoschka in den folgenden Jahren forcierten öffentlichkeitswirksamen Mythenbildung, indem er auf die Ausführungen des 27-Jährigen und seiner Vorstellung des Künstlers Bezug nimmt. So hebt er beispielsweise hervor, Kokoschka sehe einen Menschen in dieses Menschen Welt, seine Abstammung, Familienähnlichkeiten bis ins zweite und dritte Geschlecht, sehe unbewusste Wünsche, Ziele, Hemmungen. Aus alledem forme er Züge, ersinne er Linien und Farben, die keine Zufallsähnlichkeit bestätigen, sondern den Akkord, zumeist die Dissonanz einer Erscheinung geben sollen. Darum malt Kokoschka etwas Anderes, als andere sehen.«⁸ Er gibt vor, bei der Beschreibung des Bildes *Kind mit den Händen der Eltern* (1909/15) die hellseherischen Fähigkeiten des Künstlers wahrzunehmen, der Verdickungen der Fingerknochen malt, wo keine erkennbar sind, weil sich die Porträtierte erinnert, als Kind ebenda verletzt zu haben – worauf der Künstler allerdings auch insistiert hat.

Als ein Glücksfall für die publizistische Untermauerung des von Kokoschka inszenierten Künstlermythos erweisen sich die Monografien des gleichaltrigen Herausgebers der Kunstzeitschrift *Das Kunstblatt*, Paul Westheim. Er betont im Vorwort seiner 1918 erscheinenden Monografie *Oskar Kokoschka*, es sei »nicht Absicht gewesen, aus einem der heute Schaffenden, an dessen Mission ich allerdings zutiefst glaube, eine Apologie zu machen; ich hoffe, dass auch der kritische Leser zugestehen wird, dass ich nicht der Geschmacklosigkeit verfallen bin, aus diesem Dreißigjährigen ein Heldengedicht zu machen.«⁹ Westheims Sorge, dass dieses Heldenepos zukünftigen Historikern etwas vorwegnehmen könnte, ist berechtigt. Besonders nach der um das grafische Werk erweiterten Veröffentlichung von 1920 (2. Auflage 1925) werden die meisten Kunsthistoriker bis Mitte der 80er Jahre, teilweise nicht hinreichend reflektiert, auf Westheims Werkinterpretationen, denen ein literarisches Raffinement nicht abzusprechen ist, aufbauen. Mit der Herausgabe der Briefe Kokoschkas an die Puppenmacherin Hermine

7 *Die Fackel*. 12. Jahrg. 1910/11. Nr. 317/318 vom 28. Februar 1911. S. 18-23. Franz Grüner: Oskar Kokoschka.

8 Vgl. STEFAN 1913. S. 6/7.

9 WESTHEIM 1918. S. 9.

Moos in *Künstlerbekenntnisse* 1925 entfacht Westheim letztlich den Skandal, den eigentlich die Alma-Effigie des »tollen Kokoschkas« in Dresden ab 1919 auslösen sollte.

Neben Westheim beginnen verstärkt ab 1915 Freunde, Journalisten und Kunsthistoriker Kokoschkas Werk in den Fokus zu nehmen. Albert Ehrenstein widmet dem Künstler 1915 ein *Oskar-Kokoschka-Sonderheft* des *Zeit-Echos* und rahmt mit einem Gedicht und einer Lebensbeschreibung Kokoschkas Dichtung *Allos Makar* ein.¹⁰ Die Veröffentlichung führt zu einer ernsten Auseinandersetzung des frisch verliebten Walter Gropius mit Alma Mahler, da diesem nicht bekannt ist, dass Kokoschka die Dichtung bereits 1913 geschrieben hat. 1917 ist es wiederum Ehrenstein, der das graphische Werk seines Freundes in *Die literarische Gesellschaft* bewerbend vorstellt,¹¹ »er ist kein Fleischhacker, sondern ein Seelenaufschlitzer; er legt, Hand und Kopf malend, in einer gespenstischen Weise das geistige Skelett der von ihm Porträtierten bloß. Diese Art von Psychotomie lässt sich am besten angesichts der Kokoschka-Mappe studieren, die der Verlag »Sturm« (Berlin) jüngst herausgab.« Im Jahr darauf tituliert die dänische Journalistin Karin Michaelis, anlässlich des Abdrucks einer Vorstellung von frühen Kokoschkazeichnungen in Kopenhagen den Künstler als »Der tolle Kokoschka«¹² und Hans Tietze stellt ihn und sein Werk in zwei Beiträgen mit eingestreuten Kommentaren des Künstlers in Lobeshymnen dem Wiener Publikum vor.¹³ Wilhelm Fraenger reflektiert in *Das Tribunal* die Entrüstung, die am 11. April 1920 die Aufführung von *Hiob* und *Mörder Hoffnung der Frauen* im Neuen Theater in Frankfurt/Main verursacht hat,¹⁴ und die nach Carl Zuckmayer mit Prügeleien unter den Zuschauern endete. »Auf diesem Weg weiter und wir sind in Deutschland kulturell verloren.«¹⁵

Die anbiedernd anmutende Vorstellung der neuen Werke Kokoschkas im Anschluss an die Dresdner Ausstellung 1922 von Victor Wallerstein zeigt, wie es Kokoschka versteht, ein Netzwerk aus Vertretern der Kunstpublizistik für seine Öffentlichkeitsarbeit einzusetzen. Er beschreibt die *Frau in Blau* (Abb. 1919/2): »Wie die Brüste gleich Honig schimmern, wie das Blau in seinen Abstufungen die Glieder vor- und rückwärtsschiebt, wie das Grün den Raum

10 *Zeit-Echo*. Ein Kriegstagebuch der Künstler. Oskar-Kokoschka-Sonderheft 20. 2. Jahrg. 1915. S. 298-307.

11 *Die Literarische Gesellschaft*. 3. Jahrg. Heft 9. 1917. S. 311-314. Albert Ehrenstein: Oskar Kokoschka.

12 *Das Kunstblatt*. 1916. 1. Jahrg. S. 361-370. Michaelis Karin: Der tolle Kokoschka.

13 TIETZE 1918. S. 82-97, und TIETZE 1919. S. 249-256.

14 *Das Tribunal*. 2. Jahrg. Heft 2. 1920. S. 15-22. Zwei Beiträge von Wilhelm Fraenger: Die Dichtung Oskar Kokoschkas. und: Die Frankfurter Zeitung und Oskar Kokoschka; mit zwei Protesten von Tilla Durieux und Paul Westheim zu Bernhard Diebolds Beitrag »Erotischen Theater« in der *Frankfurter Zeitung*, 64. Jahrg., Nr. 266.

15 Carl Zuckmayer in der *Frankfurter Zeitung* vom 12. April 1920. Zitiert nach SCHMIDT 1996. S. 17.

schafft, so dass der Kopf schwer zwischen den Armen nach hinten sinkt! Und das Ganze von einer Harmonie, so schwebend und offen, wie sie nur die wenigen Bilder von Piero di Cosimo oder einige von Manet haben [...] Kokoschka ist heute fünfunddreißig Jahre alt und er blickt auf ein Œuvre zurück wie kein anderer seiner Generation.«¹⁶ Um das Publikum mit »den Programmen und Ideen der neuen Kunstrichtungen vertraut« zu machen fungiert der »Kunstkritiker nicht nur als Vermittler, sondern vor allem als Dolmetsch«¹⁷ – Kokoschka geht einen Schritt weiter und nutzt die Kunstkritik zur Kunstpropaganda, als Instrument seiner Vermarktungsstrategie, gestützt durch das gesellschaftliche Netzwerk von Loos und Kraus.

Da Kokoschka vorgibt, keinen gesteigerten Wert auf Auszeichnungen und Ehrungen zu legen – zumindest nicht im Untersuchungszeitraum –, können Kunstpreise (Kp) und Ehrungen bei seiner Reputationsfunktion unberücksichtigt bleiben. Bei seinem Abschied aus Dresden kann er auf 23 Jahre zurückblicken seit der ersten Gruppenausstellung bei Cassirer in Berlin 1910 (Tg) und seiner ersten Personale bei Karl Osthaus im Folkwang Museum Hagen (Te) im gleichen Jahr.

Wie erfolgreich Kokoschkas Strategie sein sollte, wird an einer Übersicht der von ihm jährlich gefertigten Gemälden und der Anzahl der Ausstellungen im Zeitraum von 1908 bis 1923 deutlich. In der Zeit bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs steht seinem ausgeprägten Schaffensdrang abgesehen vom Jahr 1913 meist lediglich eine öffentliche Präsentation gegenüber. Ab 1916 bis 1921 wächst hingegen die Häufigkeit der Ausstellungen überproportional zu der Anzahl der neu entstandenen Gemälde p. a. an.

Die Tabelle (Abb. 94) macht nicht nur die ab 1916 ausgeprägte Ausstellungstätigkeit deutlich, sondern ist sicherlich auch Ausdruck einer durch die Publizistik geweckten Neugier des Publikums nach den Werken des »tollen Kokoschkas«. Den sprunghaften Anstieg der Ausstellungstätigkeit ab 1919 deutet Paul Westheim in seinem Kunstblatt im selben Jahr an. »Inzwischen ist Kokoschka nicht nur dieser berühmte Künstler geworden; jede Äußerung seiner Hand, wie das nun einmal unvermeidlich war, ist zu einem Marktwert geworden.«¹⁸

16 *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*. 20. Jahrg. 1922. S. 43-50. Victor Wallerstein: Die neuen Werke Oskar Kokoschkas.

17 SCHWEIGER 1986. S. 117.

18 DALBAJEW 1998. S. 28. Zitiert nach Westheim, Paul: Kokoschka, der Zeichner. Eine Studie. In: *Das Kunstblatt*. 5. Jahrg. Heft 11. 1921. S. 322.

JAHR	ANZAHL DER GEMÄLDE	AUSSTELLUNGEN	DAVON IM AUSLAND	DAVON PERSONALE
1908	2	1		
1909	26	1		
1910	21	1		
1911	19	2		1
1912	13	1		0
1913	11	5	1	0
1914	14	1	0	0
1915	1	1	1	0
1916	7	9	1	0
1917	6	11	5	0
1918	3	12	2	1
1919	5	12	1	0
1920	4	25	2	0
1921	12	33	3	1
1922	12	16	2	2
1923	9	12	1	2

Abbildung 94: Entwicklung der Ausstellungstätigkeit, differenziert nach Personalen und Ausstellungen im Ausland (außerhalb von Deutschland und Österreich bzw. Österreich-Ungarn vor 1918), und der fertiggestellten Gemälde im Zeitraum 1908 bis 1923.

Es muss jedoch Spekulation bleiben, ob es die bis 1914 entstandenen Gemälde sind, die weitgehend bei Loos »zwischenlagert« waren und die erst mit Beginn der zwanziger Jahre durch ihre Präsentation in Ausstellungen wahrgenommen und vom Kunstmarkt und von den Museen nachgefragt werden, und die damit Kokoschka veranlasst haben könnten, den Umfang der neuen Werke ab 1919 auf sechs bis acht im Jahresschnitt zu beschränken, um ein Überangebot am Kunstmarkt und eventuell sinkende Verkaufspreise zu verhindern. Diese Vorgehensweise wäre für Kokoschka nicht ungewöhnlich, da er dies im Zusammenhang mit einem vermeintlichen Verwertungsvertrag mit der Kunsthandlung Gurlitt als Marktregulierungsklausel vorgesehen hat, wie er seinen Eltern in einem Brief vom 09. September 1916 mitteilt.¹⁹

Es kann aber auch durchaus der finanziellen Saturierung durch den mehrjährigen gut

19 Siehe hierzu Kap. 11.3. Anmerk. 69. S. 224 in Bezug auf einen Brief von Kokoschka an seine Eltern vom 09. September 1916 in KOKOSCHKA 1984. S. 246.

dotierten Kunsthändlervertrag mit Cassirer und das respektable Salär der parallelen siebenjährigen Verpflichtung als Professor der Dresdner Kunstakademie geschuldet sein, dass sein Schaffensdrang sich beruhigt. Offenkundig verlängern sich in Dresden ab 1919 die Entwicklungs- und Fertigstellungszeiträume seiner Gemälde deutlich, und Kokoschkas Intensität der Nachbearbeitung, Überarbeitung und Übermalung wie auch die Bereitschaft non finito auszustellen nehmen zu. Die längeren Werkphasen können sehr wohl von der Akademisierung seiner Arbeitsweise als Ausfluss seiner Lehrtätigkeit herrühren.

Die Erfolge von Kokoschkas marktstrategischen Überlegungen sind aber nicht ohne seinen bereits in Wien sich abzeichnenden Hang zur Selbstinszenierung mit prägnanter Skandalisierung und Mythenbildung zu erklären. Dies zeichnet sich bereits in seinen Angaben für die Monografien bezüglich der Datierung der frühen Arbeiten ab, die er zwei bis drei Jahre vorverlegt, wie die vor ihm auch andere große Künstler wie z. B. Ludwig Kirchner gemacht haben, einerseits, um als junges Genie zu gelten und andererseits, um sich als Begründer des literarischen und bildnerischen Expressionismus zu präsentieren und damit zumindest in Österreich seinen Anspruch auf die Position des ersten Gestalters des Expressionismus vor seinen Kollegen Schiele und Oppenheimer zu generieren (Es muss offenbleiben, ob Kokoschka Werke Gerstls gesehen haben konnte, da diese vor dessen Freitod nicht öffentlich zugänglich waren). Kokoschka adaptiert die ihm aus der frühen negativen öffentlichen Kritik zgedachten Prädikate und Attribute und füllt diese durch Anekdoten und der eigenen Interpretation seiner Werke mit Leben.

Er stilisiert den »Oberwildling« von Hevesi markentechnisch zu seinem *Branding*, den »Seelenaufschlitzer« zur Inkarnation seiner »psychotomischen« Porträts und verwirrt Publikum und Kunstkritik durch die bei ihm auferstandene Technik des »Handling«, dem Farbauftrag mit den »denkenden Händen«²⁰ im Sinne de Gelders in der rembrandtschen Tradition und der rauen Manier Tizians. Das Mischen der Farben und die Aufbringung mit den Händen, die Bearbeitung der Farbflächen durch Kratzen, mit dem Fingernagel oder dem Pinselstiel evozieren mit dem Freilegen der Grundierung und der Leinwandstruktur Plastizität und Verletzlichkeit. Kokoschka ist Traditionalist und Avantgardist – was ihn undurchschaubar und unheimlich erscheinen lässt. Dies stützt er durch die Verbreitung seiner Geschichten über angeblich von

20 Siehe hierzu HADJINICOLAOU 2013. S. 230-233+241, und HADJINICOLAOU 2016. Im Gegensatz zu Arent de Gelder wendet Kokoschka die Technik des Handling nicht nur bei pastosem Farbauftrag an, und sie dient ihm auch nicht nur zur Steigerung der Lebendigkeit und der Natürlichkeit sondern zur Intensivierung des Erzählcharakters des Bildinhalts.

seiner Großmutter und Mutter ererbten hellseherischen und halluzinatorischen Fähigkeiten. *Auguste Forels* starres Auge und seine verkrampfte rechte Hand, die sichtbar gemachte Verletzung bei der Hand der Mutter, seine Bajonettverletzung auf Almas Fächer – Indizien oder lediglich elegant interpretierte Zufälligkeiten? Kokoschka kultiviert den »Seelenaufschlitzer«, der es wie Freud versteht, die Psyche des von ihm Porträtierten freizulegen oder ihn lediglich so darzustellen, wie er sich selbst nach Jahren, wohl auch in Anbetracht des Bildes, sehen könnte? Der Künstler kokettiert mit seiner visionären Attitüde, wenn er Kurt Pinthus erzählt, dass eine bekannte Dame Angst hat sich von ihm malen zu lassen, weil sie befürchtet, dass ihr wahres Ich zum Vorschein gelangen könnte.

Geschickt versteht es der Künstler, eine differenzierte Wahrnehmung durch seine Umwelt zu inszenieren, die dem um seinen Lebensunterhalt ringenden Genius entspricht, der von der Gesellschaft unverstanden, häufig kränkelnd und aufgrund seiner inneren Einsamkeit zu Depressionen neigend, ein Leben als Bohémien gewählt hat, um primär der Kunst dienen zu können. Die Visualisierung des von ihm zu inszenierenden Künstlerbildes in seinen bildnerischen Werken, unterstützt durch seine Dramakomödien und Erzählungen, beginnt mit der Aufarbeitung der aufgestauten Sexualität des Jugendlichen in den *träumenden Knaben* und zeigt seine ambivalente Haltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht in *Mörder Hoffnung der Frauen*. Noch obsiegt der Mann, doch bereits in der omnipräsenten Offenlegung seiner zum Scheitern verurteilten Beziehung zu der reifen Frau verdreht sie ihm nicht nur den Kopf, wie *Firdusi* in seinem Stück *Sphinx und Strohmann*, sondern besiegt ihn, nimmt Besitz von ihm als *Weib auf seinem Grab* in seinem Mappenwerk zur *Bachkantate* oder in der Illustration *Das Weib triumphiert über den Toten* in der Erzählung *Der gefesselte Kolumbus*.

Auf die publizistische Kritik seiner frühen Werke reagiert Kokoschka mit der Inszenierung als kahlköpfiger Verbrecher und als gesellschaftliches Opfer, dem Schmerzensmann gleich. Mit der exaltierten Visualisierung seiner *Amour fou* mit der Witwe von Gustav Mahler versucht er das von Alma Mahler diskret gehaltene Liebesverhältnis publik zu machen, um sie einerseits zu einer Legitimierung durch Eheschließung zu drängen und andererseits an ihrer Seite seine Reputation zu steigern. In einer einzigartigen Bildergeschichte dokumentiert der liebestrunkenen Maler auf sieben Fächern für Alma die Biografie seiner/ihrer Liebe. Die rund 400 Liebesbrie-

fe²¹ von Kokoschka an Alma haben nach der selektiven Veröffentlichung durch Kokoschkas Witwe und Heinz Spielmann die Biografie des Künstlers entscheidend determiniert und sind angetan, seinen Künstlermythos weiter pathetisch zu erhöhen.

Diese Anmerkung ist entscheidend für die Bewertung des umfangreichen Konvoluts der Korrespondenz in seinem Nachlass. Eine Durchsicht dieses Materials, das derzeit auch noch nicht vollständig archivarisches erschlossen ist, legt zumindest den Anfangsverdacht nahe, dass die bisherige Veröffentlichung nur bedingt kunsthistorischen Interessen geschuldet und eher das von Kokoschka sorgfältig aufgebaute Image absichern und seine künstlerische und literarische Genialität im Sinne des westheimschen Pathos historisch fundamentieren soll. Damit soll kein Angriff auf die künstlerische Qualität seiner Werke oder gar eine wie auch immer geartete moralische Wertung vorgenommen, auch nicht die Integrität der Persönlichkeit des Künstlers Oskar Kokoschka beschädigt werden. Es muss jedoch konstatiert werden, dass seine Selbstinszenierung mit Beginn des Ersten Weltkrieges über die Entwicklung einer Markenbildung und der Beförderung seiner Reputation und seines Bekanntheitsgrades hinaus den Charakter einer Täuschung annimmt.

Spätestens nach der Ankündigung Almas im Frühjahr 1914, die zweite Schwangerschaft abbrechen zu lassen, und der zeitweisen Entfremdung Almas dürfte Kokoschkas Traum von einer gemeinsamen Zukunft zerstört worden sein, wenngleich er sich weiter um Alma bemüht und diese in ihrer Leidenschaftlichkeit ihm das eine um das andere Mal Anlass zur Hoffnung vermittelt. Mit Hilfe des Netzwerkes von Adolf Loos kommt er seiner Einberufung zuvor und wird als Kriegsfreiwilliger ab Jahresbeginn 1915 in das vornehme Dragonerregiment Nr. 15 aufgenommen, nicht unbedingt aus vaterländischem Pathos, sondern eher um einem kurzfristigen Fronteinsatz zu entgehen. Da ihm nach einer Subordination Kerker droht, meldet er sich freiwillig zum Frontdienst, wo er bereits nach wenigen Tagen verwundet wird. Diese Verwundung, deren Schwere nicht belegt werden kann, verarbeitet Kokoschka zu einem Heldenmythos, gibt eine erneute psychische Verwundung durch einen Shell-Shock vor und entgeht so während der Rekonvaleszenz in der Klinik von Dr. Teuscher in Dresden einer weiteren Kriegsverwendung. Kokoschka täuscht gegenüber dem zuständigen Armeekommando sein Interesse und seine Bereitschaft zum Einsatz als Kriegsmaler vor und lässt sich, da er das

21 Die Briefe von Alma Mahler an den Künstler sind nicht in gleichem Umfang erhalten. Alma hat vor dem Ende der Beziehung, als Kokoschka sich in der militärischen Grundausbildung befand, ihre Briefe mit Kokoschkas Zustimmung aus seinem Atelier entfernt, und diese finden sich nur recht unvollständig in ihrem Nachlass wieder. Es kann jedoch nach jüngsten Forschungsansätzen vermutet werden, dass das bisher vorrangig aus der Sicht von Kokoschka biografisch verarbeitete Liebesverhältnis hinsichtlich der Rolle der *Femme fatale* teilweise revidiert werden muss.

Ergebnis der offiziellen Kriegstauglichkeitsuntersuchung noch nicht kennt, von Paul Cassirers Bruder, dem anerkannten Generalstabsarzt des Garde Korps, reiseunfähig schreiben, um in Berlin für Herwarth Walden arbeiten zu können. Parallel dazu spielt er Gurlitt gegen Walden und diesen gegen Cassirer in seinen Verhandlungen um einen lukrativen Galerievertrag aus. Nachdem Cassirer von seinem Bruder erfahren haben dürfte, dass der »schwer Verwundete« durchaus seinen künstlerischen Talenten voll nachzugehen in der Lage ist, überbietet er seine Konkurrenten. Dabei stört es weder Kokoschka noch Cassirer, dass der Künstler bereits zuvor mit Walden einen exklusiven Galerievertrag abgeschlossen hat. Die Lösung dieser Kalamität überlässt Kokoschka seinen Vertragspartnern unter Vermittlung von Fritz Neuberger.

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt sich, wie es Birgit Dalbajewa in ihrer Dissertation minutiös nachzuweisen gelingt,²² die »Akzeptanz von bürgerlichen Sammlern gegenüber Kokoschkas Bildern [...] , wenn freilich auch nicht in großer Breite, so doch in dem Maße, dass seine gesamte ›Gemäldeproduktion‹ aufgenommen wird.«²³ Nach dem Krieg setzt sich die positive Absatzbilanz bis 1920 fort, von den elf Gemälden der Jahre 1918 bis 1920 gelangen sechs in Museumsbesitz und drei in Privatsammlungen, und das *Doppelbildnis Heise/ Mardersteig* ist eine Auftragsarbeit für Georg Heise. Die ab 1920 sich beschleunigende Inflation treibt neben den Sammlern besonders vermögende Investoren und Spekulanten in die Sachwerte und somit auch in Anlagen in Gemälde, wobei die alten Meister aufgrund der hohen Nachkriegspreise meist nicht deren verfügbarem Anlagekapital entsprechen. So bleibt aufgrund der sich im Nachkriegsdeutschland veränderten Rezeption der Expressionisten und der den Sammlern mit einem *Time-Lag* folgenden institutionellen Käufen die Nachfrage nach Kokoschkas Bildern auch über die Krisenjahre 1922 und 1923 hoch, und Grete Ring bedauert in einem Brief an Posse, dass die großen Kokoschka-Bilder auf der Biennale als unverkäuflich auszuweisen sind, »denn die gebrauchen wir dringendst für den Gebrauch in Deutschland für unsere Ausstellung sowie für den Verkauf an Museen und allerlei vorgemerkte Amateure.«²⁴

Vor diesem positiven wirtschaftlichen Hintergrund verwundert es um so mehr, dass die kunsthistorischen Interpretationen seiner Werke insbesondere der Dresdner Zeit so nachhaltig von der inszenierten Selbstdarstellung des Künstlers, aus seinen erhaltenen Briefen an Eltern, Geliebte, Freunde und Geschäftspartner und nicht zuletzt auf der Grundlage der von ihm

22 DALBAJEWA 1999. Hier besonders S. 163-198.

23 Ebenda. S. 191.

24 Ebenda. S. 196. Zitiert nach einem Brief von Grete Ring an Hans Posse vom 30. März 1922. SKD Archiv.

initiierten Monografien und Biografien und der Beiträge der in sein Vermarktungs-Netzwerk eingefangenen Kunstkritiker beeinflusst sind. Kokoschka ist ein genialer Geschichtenerzähler, nicht nur in seinen literarischen Erzählungen, die zwar auf Erlebtem beruhen, aber poetisch so angereichert sind, dass Realität und Fiktion ineinander aufgehen. Auch seine Gemälde vermögen Geschichten aus Kokoschkas *wahrem* und seinem *wahrhaftigen* Leben zu erzählen. Diese semantische Differenzierung von »wahr« und »wahrhaftig« verwendet Pinthus in dem im Anhang zu dieser Untersuchung erstmals typoskripierten Manuskript *Frau in Blau*, um bei seinem Zimmernachbarn aus Dresdner Tagen zwischen der real erlebten Wirklichkeit und der in Kokoschkas Erinnerung erlebten Wahrheit zu unterscheiden. Kokoschkas Wahrhaftigkeit beruht auf der dem Menschen eigenen kognitiven Täuschung, bei welcher Erlebtes sich mit gesehenen, gehörten oder angelesenen Informationen in der Erinnerung in Teilen oder vollständig zu einem neuen Erlebnishorizont verbinden. »Menschen konstruieren ihre Erinnerung aus Gedächtnisinhalten und Abfragekontext, Zusatzinformationen, Wissen um die Welt und ihrem Selbstbild.«²⁵

Wie die Untersuchung zeigt, erlebt Kokoschka ganz im Gegensatz zu der kunsthistorischen Interpretation seiner Werke in Dresden glückliche und künstlerisch überaus erfolgreiche Jahre. Bereits ab 1917 fließen die monatlichen Pauschalzahlungen des Kunstsalons Casirer, und ab Ende 1919 kommt das Professorenalar hinzu. Er findet Halt in einem neuen Freundeskreis, genießt die Kurzweil bei den »Fröhlichen Gesellschaften«²⁶ mit dem erotischen Börsenspiel der Gäste in der Pension Felsenburg und erfährt Liebe und Zuneigung in einem abwechslungsreichen Liebesleben. Seine Meisterschüler an der Akademie verehren ihn und die weiblichen Studierenden erliegen seinem Charme. In dem Akademiedirektor Sterl und dem Direktor der Gemäldegalerie Dr. Posse findet er Kollegen, die ihn als Künstler schätzen und mit der Präsentation im Rahmen der neuen deutschen Moderne auf der Biennale in Venedig 1922 seine internationale Anerkennung als einen der profiliertesten Künstler fördern.

Kokoschkas Einkommenssituation erlaubt es ihm die vor dem Krieg aufgenommenen Kredite zurückzuzahlen, seinen Eltern das eigene Haus am Stadtrand von Wien zu kaufen und ein Konto in der Schweiz zum Aufbau eines finanziellen Rückhalts anzulegen. Es dürften die

25 HELL 1993, S. 30. Die moderne Gedächtnispsychologie geht davon aus, das Gedächtnisspuren unabhängig voneinander koexistieren und lediglich im Abrufprozess interferieren, d. h. es findet keine Täuschung des Gedächtnisses, sondern der Erinnerung statt. »Nicht die Gedächtnisspur ist schlechter, sondern die Reproduktionsleistung.«

26 »Fröhliche Gesellschaften« sind hier im Sinne des Bildsujets in der holländisch-/flämischen Malerei des 16./17. Jahrhunderts zu verstehen.

»Fröhlichen Gesellschaften« in der Felsenburg gewesen sein, die in ihm die Idee zu einer genialen Marketingaktion haben reifen lassen. Der »tolle Kokoschka« fühlt sich und sein Schaffen in Dresden im Jahre 1918 nicht hinreichend wahrgenommen. Er erinnert mit seinen Freunden einen skandalträchtigen Auftritt – eine stille Begleiterin. Nicht etwa nur eine Künstlerpuppe, die auch andere Akademieprofessoren wie z. B. nach ihm Otto Dix u. a. haben, sondern eine Figurine, die gleichzeitig ein *Testimonial*²⁷ für sein Werk und sein Image darstellt, um so den Wiedererkennungseffekt zu erhöhen.

So ist es auch schlüssig, dass Kokoschka seiner stillen Gesellschafterin das Aussehen seiner gescheiterten Liebesbeziehung Alma Mahler gibt – der Femme fatale der Wiener Gesellschaft, Witwe von Gustav Mahler, geschiedene Gropius, verheiratete Mahler-Werfel, einer Dame, die selbst und auch ihrer Ehemänner bzw. Verhältnisse wegen in Dresden prominent war und die aufgrund der vielen Doppelporträts mit Kokoschka Rückschlüsse auf dem Künstler auszulösen vermag. Der Puppenfetisch beschwört »die machtvolle sinnliche Präsenz einer Inkarnation alles Weiblichen«²⁸ und impliziert eine erotische Ausstrahlung, die deren Skandalierungspotential erhöhen soll.

Der fertige Puppenbalg, im April 1919 angeliefert, entspricht jedoch nicht Kokoschkas Traumfrau, mit deren öffentlichen Präsentation er die Dresdner Bourgeoisie schockieren und empören will. Dennoch erweckt der Künstler sie in seinen Werken und Zeichnungen zum Leben und als *Frau in Blau* (Abb. 1919/2) wird sie der Nachwelt erhalten bleiben. Als Porträtmotiv wird sie ab Sommer 1922 von seinen Geliebten Anna Kallin und Edith Rosenheim für kurze Zeit verdrängt. Der erhoffte Skandal durch die Präsentation des Alma-Mannequins bleibt jedoch aus, obwohl er das ihm sehr zugeneigte Hausmädchen Hulda, Reserl genannt, animiert, Geschichten über ihren »Rittmeister« und seine »stille Gesellschafterin« zu verbreiten. Erst die Veröffentlichung der mit intimen Details der Puppe gespickten Briefe an die Puppenmacherin durch seinen publizistischen Helfer Paul Westheim²⁹ macht den inszenierten gesellschaftlichen

27 Testimonial: Unter Verwendung einer meist populären Persönlichkeit mit einem positiven Image soll eine Empfehlung für das zu bewerbende Produkt ausgesprochen werden und/oder aufgrund der Übereinstimmung von Persönlichkeitsimage und Produkt-/Dienstleistungsimage gegenüber der Zielgruppe ein Empfehlungscharakter evoziert werden. Aus werbepsychologischer Sicht sind Testimonials ein ideales Vehikel, Marken, Produkten oder Dienstleistungen unmittelbar Emotionalität zu verleihen und damit probates Mittel, sich von Mitbewerbern innerhalb eines Marktsegments abzusetzen.

28 SCHMIDT 1996. S. 106. Katharina Erling: *Stehender weiblicher Akt. Alma Mahler* (Skizze). 1918 (Abb. 1918/2).

29 Westheim wird von Kokoschka in seiner AutoBiografie *Mein Leben* von 1971 mit keinem Wort erwähnt, »während er ausführlich die Freundschaft und Zusammenarbeit mit Walden schildert, dem eine untrügliche Instinktsicherheit im Erkennen der führenden Künstler des 20. Jahrhunderts zugesprochen wird.« Zitiert nach BONNEFOIT 2012. S. 282.

Normverstoß öffentlich und entfacht den Skandal um Kokoschkas Sexfetisch, der bis in die aktuelle kunsthistorische, soziologische und psychologische wissenschaftliche Diskussion virulent bleiben wird.

Paradox an dieser Inszenierung ist jedoch, dass die »Geschichterl« über die Alma-Effigie als Kokoschkas Verarbeitung des Alma-Traumas, als Überwindung des schmerzlichen Verlustes seiner Geliebten, als das bis ins Jahr 1921 determinierende Element seines Gefühlslebens, seiner Einsamkeit, seiner Niedergeschlagenheit und seiner Depressivität, die in seinen Gemälden Ausdruck findet, interpretiert wird. Kokoschka täuscht so geschickt und inszeniert sich selbst so überzeugend, dass der Testimonial-Charakter der Alma-Figurine mit ihrer Stellvertreterfunktion im Sinne eines »sexualpathologischen Pygmalionismus und Puppenfetischismus«³⁰ verwechselt wird. Wenn es richtig ist, dass die Ausdruckskunst die Realität aus dem Blickwinkel und den Empfindungen des Künstlers dem Rezipienten als Einheit näher zu bringen versucht, dann muss Voraussetzung der Interpretation seines Schaffens eine möglichst genaue historische Verortung seiner Persönlichkeit, seiner Lebensumstände und eine Reflektion seines zeitgenössischen sozialen Umfeldes sein. »Diese Sicht der Wirklichkeit, in der die Seelenlage des Menschen und seine Umwelt untrennbar verschmelzen, eins werden, wird expressionistisch genannt.«³¹

Die Untersuchung hat an wenigen prägnanten Beispielen seiner in den Dresdner Jahren entstandenen Gemälden aufzuzeigen versucht, dass wir es mit Kokoschka als einer ökonomisch rational denkenden Persönlichkeit zu tun haben, die es intuitiv versteht, Mechanismen moderner Marketingtheorien zur Optimierung seiner Reputation, seiner künstlerischen Anerkennung, aber auch zur Einkommenssteigerung einzusetzen. Hierbei ist die Einkommensmaximierung nicht Selbstzweck, sondern leitet sich aus Kokoschkas Verantwortlichkeit gegenüber seiner Familie ab, determiniert durch die Mutter als Matriarchin. Kokoschka hat keine Scheu, Verträge, die er eingegangen ist, zu ignorieren, wenn sich lukrativere Verkaufsangebote seiner Bilder ergeben. Er verschuldet sich für seine Familie und um seinen teils dandyhaften, aufwendigen Lebensstil zu finanzieren und lässt sich wiederholt von seinen Geschäftspartnern und Freunden auslösen. In seinen Erzählungen und seinen Vorträgen verklären sich Realität und Selbstinszenierung zu einem Künstlermythos, dem die wissenschaftlich kunsthistorische Biografik anscheinend erlegen ist und die erst in jüngster Zeit dazu tendiert, den Künstler als

30 GORSEN 1996. S. 186.

31 LÜTHY 1990. S. 124.

Wirtschaftssubjekt und seine Werke und Bildinhalte unter Berücksichtigung vermarktungsstrategischer Aspekte kunsthistorisch zu interpretieren. Bei Kokoschka sind es keine Erinnerungslücken, keine kognitiven Täuschungen die seinen Künstlermythos formen – es ist die bewusste, allumfassende Inszenierung, wie ich glaube, die viel stärker als dies bei anderen ihm zeitgenössischen Künstlern der Fall war.

Diese Untersuchung soll Anregung und Anstoß zu einer Objektivierung des Künstlerbildes von Oskar Kokoschka und der Interpretation seiner Werke sein.

19. ANHANG: »FRAU IN BLAU«¹

GESCHICHTE EINES BILDES ODER OSKAR KOKOSCHKA UND DIE PUPPE ODER MAGIE DER WIRKLICHKEIT.

VON KURT PINTHUS

(Nach Aufzeichnungen für ein Buch *Ein Leben lang*)

Am 8. November 1918 vormittags wurde ich, ohne mein Zutun und ohne irgendwelche politischen, militärischen und administrativen Kenntnisse, von sämtlichen Truppenteilen des 4. Armeekorps in Magdeburg einstimmig zum »obersten Soldatenrat« gewählt. Am Nachmittag verkündete ich vom Balkon des alten barocken Regierungsgebäudes am Domplatz vor einer ungeheuren Menschenmenge, zwischen zwei von Kieler Matrosen in flatternden Mänteln bedienten Maschinengewehren, das Ende des Krieges und den Beginn der Republik. Schon nach zwei Tagen versuchte der Führer einer radikalen Gruppe, mich meines Amtes zu entheben und zu erledigen. Aber wie so oft vorher und nachher hat ein Zufall mein Leben gerettet: Als der Mann an der Spitze seiner Gruppe zum Regierungsgebäude marschierte, fiel er plötzlich auf der Straße um, ein Epileptiker, mit gekrümmten Gliedern, worauf seine Gefolgsleute sich verflüchtigten.

Die Abenteuer während der Wochen meines schwierigen Amtes gehören nicht zu diesem Bericht, aber die Vorbemerkung war nötig, um zu verstehen, dass ich die Verantwortung für ein ganzes Armeekorps und die Sicherheit der Hauptstadt der damaligen Provinz Sachsen übernommen hatte. Deshalb fuhr ich, als der Geldzufluss für Verpflegung und Besoldung der noch in Truppenteilen ankommenden Soldaten stockte und weil dadurch Disziplin und Ordnung des Militärs und der Stadt bedroht waren, nach Berlin, um von dem hochgewachsenen, rotbärtigen Magdeburger Reichstagsabgeordneten Dr. Otto Landberg, nunmehr einer der sechs Volksbeauftragten an der Spitze der neuen republikanischen Regierung, die Garantie regelmäßiger Zahlungen an die Garnison zu erreichen.

Während dieser wenigen Tage in dem durch die Revolution völlig durcheinandergerüttelten und doch eigentlich ruhig gebliebenen Berlin wohnte ich im Hotel Koschel, später

1 Transkribiert nach dem zweiten Entwurf des handschriftlichen Manuskriptes (11 Seiten Umfang). Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar. Nachl. Kurt Pinthus. 71 5481. Die mit [...] gekennzeichneten Stellen sind unleserlich; es wurde nicht versucht, diese spekulativ auszufüllen, um die inhaltliche Authentizität des ursprünglichen Textes von Kurt Pinthus zu bewahren.

und jetzt noch Hotel Sachsenhof in der Metzstraße. Dort traf ich meinen besten Freund, den Dichter und Dramatiker Walter Hasenclever, der mit Oskar Kokoschka vom Weißen Hirsch bei Dresden gekommen war. Ich hatte Hasenclever zum letzten Mal am 8. Oktober 1916 in Dresden gesehen, als sein erstes expressionistisches, 1914 geschriebenes Drama *Der Sohn*, die Meuterei der Söhne gegen die Väter, der Jugend gegen das Althergebrachte, leidenschaftlich verkündigend hinter den verschlossenen Türen des Albert-Theaters aufgeführt wurde, mit dem jugendlichen Ernst Deutsch in der Titelrolle, unter der Regie A. E. Lichos. Nach der rasanten und wild applaudierten Vorstellung gab ein weiser Mann, Dr. Fritz Neuberger, von dem später noch die Rede sein wird, dem übernervösen Autor Hasenclever den Rat, nicht nach Maledonien zurückzukehren, wo er bescheidenen Kriegsdienst als Ordonanz in der Küche des Offizierskasinos leistete, sondern sich mit dem Helden seines Stückes zu identifizieren, der in wilder Freiheitsgier seinen pedantisch-altmodischen Vater zu erschießen versuchte. Da im wirklichen Leben, wie nachweisbar war, ein ähnliches Hassverhältnis zwischen Hasenclever und seinem sonst als gütigen Arzt bekannten Vater bestand, fiel es ihm nicht schwer, unter Anleitung seiner Freunde, sich so bedrohlich in die Rolle seines Stückes einzuleben, dass er in einem Lazarett für Psychopathen auf dem Weißen Hirsch, jenem auf begrünten Hügeln oberhalb Dresdens und der Elbe gelegenen Vorort, festgehalten wird.

Bald darauf war Kokoschka auf der Heimreise von Stockholm, nachdem es dort nicht gelang, ihn von den Folgen eines Kopfschusses und Lungendurchstiches zu heilen, während eines kurzen Aufenthaltes in Dresden, von demselben Dr. Neuberger und ganz ähnlich wie Hasenclever aus tiefster Verwirrung und Verzweiflung aufgerichtet und veranlasst worden, gleichfalls auf dem Weißen Hirsch zu bleiben. Kokoschka und Hasenclever wurden innige Freunde unter dem Einfluss Neubergers, um den sich als geheimnisvollen, meist unmittelbaren Mittelpunkt allmählich eine Gruppe seltsamer Menschen geschart hatte. Niemand wusste etwas Sicheres über diesen unheimlichen, hageren, lungenkranken Mann mit dem breiten schwarzen Bart aus dem durchdringende Augen glimmten; er wusste stets Rat und Hilfe für jeden, Trost und Sicherheit strahlte von ihm aus, und es hieß, dass er schon die Großen der Politik beriet und dass er mit dem Transport der bolschewistischen Führer aus der Schweiz nach Russland zu tun hatte.

Als ich ungefähr am 12. November im Hotel Koschel in Berlin ankam, wohnten dort zeitgleich außer Neuberger, Kokoschka und Hasenclever auch der soeben aus dem Flugdienst entlassene Verleger Ernst Rowohlt und einige Dichter wie Theodor Däubler, Else Lasker-Schü-

ler und Herbert Ehrenstein. Fast alle später der expressionistischen Bewegung Zugezählten waren auch gute Freunde miteinander, die sich trotz individueller Verschiedenheiten in ihrem menschlichen und künstlerischen Wesen als eine Art internationaler Gemeinschaft über ganz Europa hin empfanden. Kokoschka war damals nie sichtbar; Hasenclever führte mich in sein Zimmer, und wann immer ich hereinkam, lag der abgemagerte Mann mit dem blassen, langgezogenen Gesicht im Bett, wie besessen auf kleine Blätter kritzelnd. Auch wenn man ihn nicht fragte, sagte er: »Ihr sollt nicht wissen, was ich schreibe und was das werden wird.« Diese Blätter aber und manchmal große Zeichnungen sandte er seit dem Sommer 1918 viele Monate hindurch zwecks Erfüllung eines höchst ungewöhnlichen Auftrags an eine junge Kunstgewerberin in Stuttgart, der er am 10. Dezember aus Berlin mitteilte: »Heute bin ich zum ersten Mal wieder aus dem Bett [...]. Morgen fahre ich auf den Weißen Hirsch.«

Nachdem ich mein Amt im Dezember abgegeben hatte, widmete ich mich in den folgenden Monaten meiner literarischen Tätigkeit für den Kurt-Wolff-Verlag in Leipzig, und zwar besonders der Vorbereitung des *Genius*, einer wunderschönen, sicherlich umfangreichen und inhaltvollen Zeitschrift für alte und moderne Kunst aus der Epoche um 1920. Den ersten Jahrgang gab ich mit Carl Georg Heise und Hans Madersteig heraus, die beide im nächsten Sommer von Kokoschka gemalt wurden. Das erste Heft enthält einen halb betrachtenden, halb erzählenden Beitrag von Kokoschka *Das Bewusstsein der Gesichte*, als Begleitung zu sieben Reproduktionen seiner Selbstbildnisse: das auf sich selbst weisende, fragend den Betrachter anblickende von 1913, den Ausschnitt aus dem *Doppelbildnis* von 1914, sowie den aus der *Windsbraut* vom gleichen Jahr und ferner den *irrenden Ritter* 1915, wahrscheinlich das beste Selbstporträt in der Geschichte der Malerei, auf dem sich der Maler selbst in horizontaler Schwebung dargestellt hat; schließlich das gefurchte, verzweifelte Gesicht in den *Auswanderern* 1917 und das Selbstporträt mit den gereiften Zügen und sprechenden Augen und Händen, später aus dem gleichen Jahr. In diesem seither nicht wieder gedruckten Artikel schreibt Kokoschka: »So sehr ich vorher begierig war, nach dem Leben mit meinen Händen zu greifen; nachdem ich es fast verloren habe, so sehr liebe ich, es jetzt zu begreifen. Allein was wir haben, gehört wirklich uns! Wie es auch war; was wir im Innern aufnehmen in dem bleibt es aufbewahrt! [...] Bewusstsein der Gesichte! Warum uns Jahre nicht greis werden und wir dankbar werden für alles – was immer ist.« Und fast am Schluss: »So glaube ich, dass aus den vielen Bildern auch meine Geschichte spricht. So viel ein Bewusstsein vom Gesichte erfahren kann!« Zehn Jahre lang hat dies aus Selbsterkenntnissen erwachsene Selbstbekenntnis vom Bewusst-

sein der Gesichte, als Zentralkraft seiner Kunst, Kokoschka zu immer neuen Formulierungen getrieben. 1920 erschien im Jahrbuch des Verlages Paul Cassirer unter dem gleichen Titel ein völlig anderer Artikel in dem die Frage vorkommt: »Wem aber sind im Bewusstsein die Gesichte des Lebens gegeben? Wessen ist diese schöpferische Lust, sich am Ende Bilder zu machen seiner eigenen Fantasie?«

Aber schon im Januar 1912 hatte er in Wien einen Vortrag »Von der Natur der Gesichte« gehalten, in dem er sagte: »Bewusstsein der Gesichte ist aber Leben selber, welches von Bildungen, die ihm zuströmen, erzählt, und ebenso sich solcher enthalten kann, wo es ihm nicht gefällt. Ein sich selbst Macht erteilendes Leben führt das Bewusstsein der Gesichte.«

Was wollen diese Zitate in einem sachlichen Bericht von der Geschichte eines Bildes, das nach dem Modell einer menschengroßen Puppe gemalt ist? Auch diese oft erlebte, oft ernsthaft psychoanalytisch belegte, oft als typisch-närrische Künstlerlaune des »verrückten Kokoschka« vorgebrachte Geschichte von einer idealen Puppen-Frau, die sich in ein Bild verwandelte, genau in jene Tiefen fährt, aus denen die ihm mitgeteilten Erkenntnisse hervorwuchsen.

Anfang April 1919 rückte ich, zu Kokoschka und Hasenclever, als Dritter in das kärgliche Wirtshaus auf dem Weißen Hirsch bei Dresden ein, das den stolzen Namen »Zum Drachenfels« trug und von der Mutter Nachtweih geführt wurde. Sie betreute uns richtig wie eine Mutter und fütterte uns gut in dieser Hungerzeit mit Hilfe eines Feldwebels, ihres Geliebten. Dieser Mann schleppte allerlei fleischliche Dinge an, welche auch die reichen Patienten des naheliegenden, weltbekannten, streng vegetarischen Sanatorium Lahmann anlockten. Einer von diesen heimlichen Gästen war der Kommerzienrat Bettenhausen, der die Zeitungskioske auf allen Bahnhöfen des Königreichs Sachsen gepachtet hatte, aber uns versicherte, eigentlich sei er ein Dichter wie sein aus einer Reise in den Orient hervorgegangenes Erstlingsbuch *Bülbiel* beweise, was auf Deutsch »Du Nachtigall« heiße aber allerdings bis heute sein einziges Dichterverk geblieben sei. Wir redeten ihm zu, dass er sein literarisches Interesse jetzt betätigen könne, wenn er den soeben auch eröffneten Verlag unseres Freunde Ernst Rowolth finanziere. Ich rief Rowolth in Berlin an; flugs kam er herbeigerannt; das Geschäft, von dem wir nichts verstanden, wurde von den beiden identischen Geschäftsleuten abgeschlossen, und so kam der zweite Rowolth-Verlag zustande, der in wenigen Jahren zu einem gigantischen Unternehmen anwuchs, genau 25 Jahre später, nach der dritten Gründung noch einmal, nach dem Zweiten Weltkrieg.

Unten im »Drachenfels« war die Gaststube, im ersten Stock wohnten wir drei, Hasen-

clever und ich hatten jeweils ein Zimmer, Kokoschka das große Eckzimmer als Wohn- und Schlafräum sowie ein Atelier, das zwischen dem Eckzimmer und meinem lag und dem ein hölzerner, ins Grüne führender Balkon vorgelagert war. In Kokoschkas Wohnzimmer, auf dem Sofa, zwischen dem Fenster der Seitenwand und dem der Längswand, hinter dem runden Tisch, saß lebensgroß, schimmernd weiß, gekrönt von kastanienbraunem Haar, einen blauen Mantel um die Schulter: Die Puppe, der Fetisch, die künstliche Frau, die ideale Geliebte, das ideale Modell.

Über diese Puppe, Kokoschkas fantastische Vorbereitungen für ihren Empfang, die allgemeine Spannung vor der Ankunft, das orgiastische Fest mit Freunden bei ihrer Auferstehung aus der hohen Kiste, als sie aus der Verpackung der Kiste auftauchte wie ehemals Venus aus dem schäumenden Meer, die enttäuschte Wut des Malers und seiner Gäste über die Hässlichkeit des unnatürlichen Geschöpfs und die Vernichtung des Monstrums durch die Trunkenen im Blumengarten mit folgender Polizeiuntersuchung wegen blutigen Mordes an einer nackten Frau und der Erregung öffentlichen Ärgernisses ist viel erzählt und geschrieben worden. Andere wiederum haben behauptet, Kokoschka sei mit der elegant gekleideten Puppe in einer Droschke durch die Stadt gefahren und habe ihr die Sehenswürdigkeiten Dresdens gezeigt, oder sie habe gar in der Oper neben ihm in einer Loge gesessen. Kokoschka selbst hat diese Geschichten oft in vielen Variationen erzählt und sie sicherlich in schwärmerischer Stimmung mit überufernder und ausschweifender Fantastik in seinem autobiografischen Lieblingsbuch »Spur im Treibsand« (1956) dargestellt: wie er eine Kammerzofe zu Diensten des angekündigten Traumwesens und einen alten Diener abrichtet, wie die Gäste vor dem schlossartigen Pavillon im Großen Garten zu Dresden verfahren, und »nachdem die Tafel aufgehoben« und die Erregung aufs Höchste gestiegen »im schonungslosen Licht der hundert Kerzen des Kristalleuchters« statt »der Realisierung eines aberwitzigen Wunschtraumes« »ein Machwerk, eine Gliederpuppe« erscheint [...] bis schließlich am nächsten Morgen die vermeintlich im Garten ermordete Frau, als eine mit Rotwein übergossene Puppe erkannt und »das Ding, die Sache auf dem städtischen Mistwagen weggeführt«² wird.

Diese Geschichte, mit vielen Einzelheiten verschwenderisch ausgestaltet, ist so bezaubernd und überzeugend erzählt, dass man sie glauben könnte. »Könnte«, sagte ich – denn die Wirklichkeit war ganz anders oder in Wirklichkeit war es ganz anders. Aber was ist Wirklichkeit? Sicherlich nur das Erlebnis, während es selbst erlebt wird. Sofort nimmt es in der Erinnerung,

2 Zitiert nach Kokoschka, Oskar: Die Spur im Treibsand. Zürich 1956. S. 112.

in der Vergangenheit, manchmal schon beim Bewusstwerden andere Formen und Inhalte an. Man lese die Aussagen verschiedener Zeugen in einem Prozess über denselben Vorfall, selbst unter Eid vorgebracht, oder die Schilderung eines Geschehens durch mehrere Reporter oder ein historisches Ereignis, gleichwohl ob miterlebt oder aus geschichtlichen Quellen gezogen, in der Darstellung verschiedener Historiker und man weiß, dass »Wirklichkeit« nicht fixiert werden kann (wie sich herausgestellt hat, auch nicht mit einem fotografischen Apparat).

(Für meinen guten Freund Kokoschka ist seine Schilderung des Puppen-Erlebnisses wahr, wahrhaftig, so wie es in ihm weiterlebt in dem Bewusstsein der Gesichte, so wie dies Phänomen in verschiedenen Definitionen von Kokoschka selbst erzählt wurde. Vielleicht meint T. S. Eliot das Gleiche in dem ersten seiner »Four Quartets«:

»What might have been and what has been
Point to one end, which is always present!«

Aber ich will mich bemühen, sie so wahr als möglich darzustellen. Zwar glaube ich, wie angedeutet, nicht, dass eine wahre Darstellung der Wirklichkeit möglich ist, und die Geschichte ereignete sich überdies vor vierzig Jahren. Aber ich bin der einzige Überlebende, der die Puppe nicht nur gesehen, sondern wochenlang mit ihr gelebt hat, und amerikanische Ärzte sagen, ich sei ein seltenes Beispiel für »total recall«, d. h. für scharfe Erinnerung nach vielen Jahren an genaue Einzelheiten, welche die meisten Menschen bald völlig vergessen oder nur verwischt, verschoben und verschoben, irgendwo im Dämmer des Bewusstseins verlagert haben.)³

Für meinen guten Freund Kokoschka ist seine Schilderung des Puppen-Erlebnisses wahrhaftig, so wie es in ihm weiterlebt, – im »Bewusstsein der Gesichte«, welches Phänomen vorhin in mehreren Definitionen von Kokoschka selbst erklärt wird. Ich indessen will mich bemühen das Geschehen so wahr wie möglich darzustellen. Zwar glaube ich, wie angedeutet, nicht, dass eine wahre Darstellung der Wirklichkeit oder eine wirkliche Darstellung der Wahrheit möglich ist, und die Geschichte ereignete sich überdies vor vierzig Jahren. Aber ich bin der einzige Überlebende, der die Puppe nicht nur gesehen, sondern wochenlang mit ihr gelebt hat, und amerikanische Ärzte sagen ich sei ein Beispiel für »total recall«, d. h. für scharfe Erinnerung nach vielen Jahren in genauen Einzelheiten, welche die meisten Menschen bald völlig verges-

3 Diese Passage auf Seite 5a wird auf Seite 6 des Originalmanuskriptes schlüssiger wiederholt!

sen oder nur verwischt, verschoben oder verschroben irgendwo im Dämmer des Bewusstseins verlagert haben.

Kokoschka hat in dem autobiografischen Einführungstext zu einem Buch *Kokoschka – Handzeichnungen* (Berlin 1935), den Unterschied, den ich hier zwischen »wahr« und »wahrhaftig« angedeutet habe, folgendermaßen geschildert: »Während die akademische Geschichtserklärung von Zeitgeschmack, Zeitmoral und Zeitphilosophie ausgehend nach einer objektiven Wahrheit strebt, hat die vom Erlebnis ausgehende Anschauung die innere Glaubwürdigkeit für sich.« Vielleicht meint T. S. Eliot Ähnliches im Anfang des ersten seiner »Four Quartets«:

»What might have been is an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation.
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present.«

Kokoschka im Bewusstsein der Gesichte, ich im Bewusstsein der klaren Erinnerung bewahren das gleiche Erlebnis so verschieden in uns, dass es sich vielleicht als ein Experiment lohnt, das was Kokoschka als Vision, in biografischer Überlieferung als Legende lebt, so zu berichten wie sich die Tatsachen zugetragen haben. Es wird sich lohnen, als Beitrag zur Biografie Kokoschkas, als Entstehungsgeschichte und Erklärung eines Bildes und vor allem als Beispiel für die Wandlung und Verwandlung der Wirklichkeit im schöpferischen Bewusstsein des Künstlers.

Im September 1958, bevor ich diesen Bericht niederschrieb, in dem ich mich bestrebe in Kokoschkas Sinn »altmodisch« zu sein, traf ich nach fünf Jahren Kokoschka zufällig im Hotel Prem in Hamburg. Abends sprachen wir über *Spur im Treibsand*. »Es ist mein Lieblingsbuch«, sagte er, »ich habe es so gern, dass ich für dies Buch meine ganze Malerei hergeben würde, es ist mein wirkliches Leben.« Er erzählte fröhlich und frohlockend wie genau und manchmal ironisierend er einige Personen, deren Namen nicht genannt werden, dargestellt habe, etwa in der Geschichte »Ostern auf Zypern«, seinen, unseren Freund, den Dichter Albert Ehrenstein, als den »Reisegefährten«. Bei der zweiten Flasche Burgunder erwähnte ich die Puppengeschichte: »Aber damals haben sie doch noch gar nicht im Pavillon des Großen Gartens in Dresden gewohnt, sondern es war im April 1919, und wir hausten damals arm und vom Krieg zermürbt im Gasthaus der Mutter Nachtweih auf dem Weißen Hirsch [...] und die Puppe wurde nicht

bei der Ankunft zerstört, sondern saß auf Ihrem Sofa und ist niemals aus dem Zimmer gekommen; aber Sie haben sie dort gemalt als *Frau in Blau*. Kokoschka schüttelte den Kopf und fragte zaghaft, »Ja, war denn damals der Neuberger schon tot?« »Er war schon tot.« »War denn Katja noch da?« (Er meint seine Freundin Käthe Richter, die auf mehreren Lithos und Bildern erscheint, so auf *Die Auswanderer, Die Freunde, Liebespaar und Katze*.) »Sie war schon fort [...] und die anderen auch; es waren nur Hasenclever und Lücken und ich da.«

(Es war nicht mangelndes Gedächtnis, denn Kokoschka hat in diesem Buch Personen und Erlebnisse jener Zeit genau dargestellt. Eine Vision, ein Gesicht hätte alles verdrängt und verwischt, was mit jenen Monaten und der Puppe zusammenhing.)⁴

Eine Vision, ein Gesicht hatte alles verdrängt und verwandelt, was in jener kurzen Episode der Puppenfrau geschehen war; nicht mangelndes Gedächtnis hatte ihn so Vieles vergessen machen, denn als ich nachher im Hotelzimmer wieder in *Spur im Treibsand* las, sah ich wie genau und scharf er Personen und Einzelheiten des Geschehenen und Erlebten aus jenen Jahren dargestellt hatte. Zwar steht auf der Rückseite des Titelblattes gedruckt: »Die in diesen Geschichten vorkommenden Figuren sind vom Autor frei erfunden.« Und der Hauptteil heißt »Briefe aus einer eingebildeten Welt«. Aber es ist nicht eine eingebildete Welt, und die Personen sind nicht frei erfunden, sondern an all diesen Plätzen unseres Planeten, die er hier schildert, Berlin, Polen, Stockholm, Dresden, Aigues-Mortes, Jericho, Djerba, Irland, Zypern und vielen anderen, ist ersichtlich gewesen, die geschilderten Ereignisse haben, wie man sagt, »sich zugetragen«, die Personen existierten und sind für den, der sie kennt, genau zu erkennen. Aber mit den vielen Geschichten des Buches verhält es sich wie mit der Puppengeschichte (die im zweiten Brief aus Dresden steht): In Wirklichkeit war es genau anders [...] die Wirklichkeit war ganz anders. Dies Bild ist ein einzig dastehendes Beispiel, wie ein junges Leben, das es jahrzehntelang über ganz Europa, über Afrika und Asien hingespült hat, in jedem einzelnen Erlebnis durch Jahrzehnte und als Ganzes, zur Vision wird, erst die Wirklichkeit ihn oder aber er die Wirklichkeit als die Wirklichkeit [...] magisch verwandelt. Hier ist nicht »Dichtung und Wahrheit«, weder Wahrheit und Dichtung, sondern ein drittes, das zu untersuchen oder darzustellen hier erst meine Aufgabe ist, aber in gleicher Weise aus Kokoschkas Bildern hervorbricht.

Am nächsten Morgen, als ob er genau wusste, was ich nicht gesagt hatte, schrieb er in das

4 Diese Passage ist im Originalmanuskript ausgestrichen – wie auch der unvollendete Satz: »Im Hotelzimmer las ich wieder in dem Buch *Spur im Treibsand* [...].

Buch: »Für lieben Pinthus nach einem langen Leben wieder ein neues hier von seinem Gefährten im Kreislauf, dessen Spuren halb verwischt doch im Treibsand der Zeit sichtbar bleiben für das liebende Herz des Pinthus [...]«

Jeder von Kokoschkas Freunden weiß, dass er auch in unwirklicher Schilderung die Geschichte seines Lebens erzählt wie er sie sieht, also zur Vision, ins Fantastische, ins Wunderbare und Unwirkliche gewendet, sodass es seinen Biografen viel Mühe und Arbeit macht, das akademisch Reale heraus zu schälen und seine Bilder richtig zu datieren. Manche Essayisten haben seine Geschichten als wirklich in ihre Essays und biografischen Darstellungen übernommen. Sie sollten, wenn sie danach streben, was Kokoschka »objektive Wahrheit akademischer Geschichtserstellung« nennt, die Realität seiner Geschichten so sehen wie die Realität oder Nicht-Realität seiner Bilder. Niemandem wird es einfallen, Kokoschka einen realistischen Maler zu nennen. Und dennoch gibt, wie tausendmal betont wird, diese Nicht-Realität auch Wirkliches vom Menschen oder der Landschaft ein realistisches Bild. Jeder weiß und Kokoschka bekennt es selbst, dass er das zweite Gesicht, den sechsten Sinn, das dritte magische Auge hat, das in der griechischen Mythologie die Parzen auserwählten Göttern oder Helden verleihen und das über irdischen Weisheit eine so bestimmende Rolle spielt. Manche nennen es Kokoschkas hellseherischen Blick ins verborgene Wesen der Menschen. 1921 schrieb ich anlässlich zweier gleichzeitiger Ausstellungen Kokoschkas in Berlin von seinen »unheimlichen Bildern, die den Menschen zeigen, wie er einst am Tag seines Todes aussehen wird oder das dämonisch-prophetische Schicksal enthüllen [...]«.

(Einschub aus dem Manuskript, erste Fassung:

Jeder von Kokoschkas Freunden weiß, wie er auch in persönlicher Erzählung die Ereignisse seines Lebens ins Fantastische und Symbolische erhöht, so beredt darstellt, dass es seinen Biografen viel Mühe und Arbeit macht, das Reale herauszuschälen, und dass manche seine Erzählungen in die biografischen Schilderungen übernommen haben. Karin Michaelis hat in Schweden den [...] und Schwerkranken den »tollen Kokoschka« benannt, und ihre Bezeichnung ist an ihm für die Jahre vor 1920 haften geblieben.

Ihm war die [...] Puppe danach zur idealen Gefährtin geworden, Modell der fernen Geliebten. [...] er war ein leidender Mensch, der selbst auf dem Weißen Hirsch und danach nicht allein über die Straße gehen konnte, an Platzangst und Gleichgewichtsstörungen litt. All dies

verschwand, wenn er mit Freunden sprach oder merkte, weil er [...], seine [...] Geschichten aus seinem Leben zu erzählen [...] siehe oben.

Aber er war in jener Zeit in Berlin und Dresden gar nicht treu, Kokoschka hat uns danach und später mehrmals in ähnlicher Weise mit anschaulicher und eindringlicher Beredtheit erzählt, wie ihm als Dragoner zu Pferd in der Schlacht erst Kopf[...]schuss als ein Kosak ihm das Bajonett durch den Leib stieß, [...] von einem solchen Gefühl der Befreiung [...] überfallen habe, dass er in ein gewaltiges Gelächter ausbrach, welches den erschrockenen Feind in die Flucht jagte. Er hat mir auch oft erzählt, dass er, längst vor den sich seiner Verwundung verursachten Gleichgewichtsstörungen, oft das Gefühl hatte horizontal in der Luft zu schweben, etwa nach der Erstaufführung vor dem Stefans-Dom in Wien; dies Gefühl sei so stark gewesen, dass er sich deshalb in der *Windsbraut* mit der geliebten Frau als *Windsbraut* im Arm, wie als *Irrender Ritter* gänzlich horizontal durch das Bild schweben und trieben lässt. All dies ist wahr. Oder ist es nicht wahr? Sicherlich war es nicht wirklich so. Aber doch war es für Kokoschka Wirklichkeit und blieb Wirklichkeit oder wurde Wirklichkeit in seinem Erinnern und seiner Kunst.

Ende des Einschubs)⁵

Es gibt Menschen, die Furcht haben, sich von Kokoschka porträtieren zu lassen, weil zu Fürchterliches er ihnen enthüllt. »Es gibt Menschen, die Kokoschka zu malen sich weigert, weil er sie nicht erschrecken will mit dem Schrecklichen, dass er bereits in ihrem Antlitz liest. Und auch wenn er Landschaften malt, glauben wir in die unendlichen Tiefen eines Menschenangesichts zu blicken! 1926 hat er die Tänzerin Adele Astair gemalt, als sie mit ihrem Bruder Fred, der heute mit fast sechzig der beste Tänzer Amerikas ist, in »Lady Be Good« die Londoner entzückt; Adele Astair, die bald darauf Lady Charles Lavendish war und jetzt in New York als Frau eines Wallstreet-Brokers lebt, erinnert sich, dass Kokoschka ihr damals während der Sitzungen sagte: »In the portraits I see my subjects through death.« Als vor einigen Jahren Kokoschka den Hamburger Oberbürgermeister Max Brauer gemalt hatte, fragte der greise Bürgerschaftspräsident Schönberger angesichts des Bildes mit naiven Seufzern: »Ich kenn den Brauer doch schon die ganze Zeit, und der Kokoschka hat ihn genau so gemalt wie er ist. Würden Sie das mit sich machen lassen?«

Endlich in den ersten Tagen des April war die sehnlichst erwartete Kiste angelangt, statt

⁵ Einschub aus einer nicht nummerierten, dem Manuskript beigefügten Notiz von Pinthus.

der Idealgestalt, die wie Venus aus dem schäumenden Meer, aus der Holzwolle auftauchen sollte, kam zu Tage, was Kokoschka in seinem letzten Brief an die Puppenmacherin schildert mit gelinder Komik, aus der bitterste Enttäuschung spricht; »Ich bin ehrlich erschrocken über ihre Puppe, die, obwohl ich von meinen Fantasien einen gewissen Abzug zugunsten der Realität längst zu machen bereit war, in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und erhoffte. Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre, aber nie für die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut, wogegen wir doch immer die Täuschung des Tastgefühls in den Vordergrundgestellt hatten.«⁶

Aber wie zuerst in seinen seligen Fantasien über die Schönheit der Puppe, so übertrieb hier Kokoschka in der bitterbösen Schilderung der Mängel und Scheußlichkeiten des Fabrikats. Allerdings sah die Puppe nicht aus wie der fleischgewordene oder fleischähnlich gewordene Traum eines »Wunschgeschöpfs«, einer »geisterhaften Gesellschafterin«, aber sie hatte auch nicht den von Kokoschka geschilderten eisbärartigen Körper und schlampige Glieder, sondern sah eben aus wie eine lebensgroße Puppe, und die sich bemühte wie ein Frau auszusehen. D. h. die Haut war nicht aus weißem feinen Samt, aber das Wesen oder Unwesen hatte wirklich elastische Lippen, künstliche Augen mit Brauen und Lidern zum Schließen, eine elastische Brust mit natürlich aussehenden Spitzen und kastanienbraunen Haaren überall wo eine Frau Haare hat; Arm, Beine und Körper ließen sich infolge des eingenähten Skeletts bewegen.

So sah ich das Wesen auf dem Sofa sitzen in kastanienbraunes Haar und in ihren blauen Mantel gehüllt. Es musste von uns respektiert werden wie eine lebendige Frau. Sie saß immer dort, wenn in diesen Vorfrühlingsnächten wir vier allabendlich im rauchdunstigen Zimmer [...]. Kokoschka, Hasenclever, ich und Ivar von Lücken, ein langer dünner, immer zigarettenrauchender Mensch [...].

Es war eine gespenstische Atmosphäre, Nebel im Freien, Katzen aus der Stadt, unheimliche Geräusche, vereinzelt Schüsse oder Rattern eines Maschinengewehrs. Als ich eines Tages aus der Stadt kam, Augustinerbrücke, hinunter in Elbe, in ruhiger [...]. [Rest unleserlich!]

Die Puppe wird gestraft, in Schrank gesperrt; wenn gut, dann gar in seinem Bett mit schlafen. So sehr als lebendiges Wesen, aber als weiche schöne Kissen »Aber das ist doch ein lebendiges Wesen«, [...] wahr wiedersehen, noch mehr Bilder auf Balken.

6 Auslassung von K. Pinthus wurde durch die Textpassage des Briefes von Kokoschka an Hermine Moos vom 06. April 1919 ersetzt. In: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe Epilog einer Passion. AusstKat Städtische Galerie im Städel Frankfurt am Main 1992. Frankfurt/M. 1992. S. 108.

Kokoschka hat sich seinen Traum verwirklicht, nach dieser Puppe, als ideales Modell, zu zeichnen und zu malen. Eines Tages, als ich in die Stube kam, lag die Frau langhingestreckt, den Kopf nach oben, auf einer Chaiselongue neben der Staffelei, in ihrem blauen Mantel. Kokoschka hat sich Skizzen von der Puppe im Liegen gemacht; eine mir geschenkt. Farben mischen, wie [...] Zeit der starken Farben, starkes Blau [...]

(Rest völlig unleserlich!)

Dies Bild wurde die *Frau in Blau*, ein starkes, penetrantes Blau beherrscht das Bild. Die Gestalt liegt diagonal durch das Bild, von links oben nach rechts unten, aber fast das gesamte halbe Maltuch nach rechts ist frei und unbestimmt gelassen. Ursprünglich hatte der zurückgelegte, auf die Hand gestützte Kopf einen geradezu furchtbaren Ausdruck der weitaufgerissenen, grauen Augen, der dem Bild etwas Unwirkliches ausstrahlen ließ. »Sie erblickt eine Vision«, sagte Kokoschka, »aber es ist dem Beschauer überlassen, sich auszumalen, was sie sieht. [...]« Das Bild wurde sofort von Dr. Posse für die Dresdner Staatsgalerie erworben. Auch der Betrachter, der nichts weiß von der seltsamen Vorgeschichte des Bildes, und dass das Modell einer riesigen Puppe war, hatte im Gefühl, dass etwas Unheimliches, Unbestimmbares von dem Bild ausstrahlt. Ein Sonderling oder Fanatiker oder Mensch mit [...] Nerven empfand den magischen Blick beunruhigend und so aufreizend, dass er heimlich der »Frau in Blau« die [...] Augen austach. So wird das Bild von den Museumswärtern ohne Augen, aber sonst unbeschädigt gefunden. Kokoschka hatte die Augen aufs Neue gemalt, aber jetzt sind sie nicht mehr so übersinnlich aufgerissen, wie auf den Skizzen und dem ursprünglichen Bild.

Die wahrscheinlich seltsame Geschichte des seltsamen Bildes aber [...] mit diesem seltsamen Vorfall noch nicht zu Ende. Unter den Nazis gehörte Kokoschka zu den als »entartet«-Gebrandmarkten. Seine Bilder wurden 1931 aus den Galerien entfernt, und angeblich mit denen der anderen vernichtet, in Wirklichkeit aber mit der Mehrzahl anderer als Nr. 69 in der Schweiz für gute Devisen in »Entartetenauktionen« durch den Kunsthändler Fischer in Luzern verauktioniert und für 1700 Franken verkauft. Kokoschka selbst wusste nicht, ob das Bild noch vorhanden ist, als ich ihn um 1950 mehrmals nach dem Bild fragte, wo es geblieben war. Es hing aber in der Schweiz bei einem Sammler, und befand sich 1952 in der Galerie E. Beyeler in Basel, von dem es im selben Jahr die Staatsgalerie in Stuttgart kaufte. Als ich im Sommer 1958 in Stuttgart war [...], das Bilder wiederzusehen nach fast 40 Jahren. Aber die Staatsgalerie war geschlossen, die Museumsfront zerstört, der Weg zu einem Seiteneingang von Schutt

umlagert. Über Trümmer gelangte ich in die riesige Galerie, die innen, im Wesentlichen fast fertig war in allen Sälen, [...] und Treppenaufgängen. Ich erklärte dem Hausmeister, warum ich kam, und legitimierte mich als Kunsthistoriker und Schriftsteller »Wir haben dieses Bild,« sagte der Mann energisch und führte mich durch die Säle, an deren Wänden auf dem Boden bereits die Bilder für die Hängung standen. Er kannte fast jedes Bild und führte mich direkt zur *Frau in Blau*. Da war sie in strahlendem Blau. Das Bild konnte ebenso wenig [...] wie der Hausmeister konnten wissen, dass ich die schmerzreiche Geburt des Bildes miterlebt hatte. Es war sonderbar niemand von der Direktion auffindbar. Totenstill, so still wie als Kokoschka die Puppe malte. Ich rief am nächsten Tag den Direktor an.

Ich habe diesen Bericht absichtlich selten erzählt, um einen Gegensatz zu Kokoschka herzustellen und wunderbare Geschichten in *Spur im Treibsand* – »ich werde für dies Buch meinen ganzen [...] geben! Aber ebenso [...] wie Kokoschka [...] Geschichte.

(Rest unleserlich!)

Anmerkungen aus einer dem handschriftlichen Manuskript beigefügten Notiz:

Kokoschka hat schauerlich-unheimliche Motive, an den Puppen-Fetisch erinnernd, immer geliebt, am charakteristischsten, Mumie mit [...] Puppe [...] in einer seiner letzten Erzählungen *Anna Eliza Reed*

[...]mit Lithografien, in einer Art Vorabdruck war *Die Mumie* in Frankfurter Zeitung mit [...] mit Puppe.

Kokoschka schenkte mir ein Exemplar im Sommer 1933 in London, zeichnet sich, Lithografie und schrieb: »Immer frei zu bleiben und viel Frieden. Zärtlichst OKokoschka.« Vielleicht ist es die Befolgung dieses Leitspruches, die uns, wir sind am gleichen Freitag im gleichen Jahr geboren, Leben und Freundschaft so lange erhalten hat.

Mit der Vernichtung des Puppen-Fetisch hatte Kokoschka zugleich seine Leidenschaft zu Frau Alma vernichtet. Später wünschte sich [...] ⁷ zur Erinnerung und Verehrung der zwei unvereinbaren und sich auf [...] leidenschaftlichen Notizen zur edlen Erinnerung, die zeitliche Entfernung oft [...]; Frau Alma hat das Hauptzimmer ihres Hauses in New York mit Kokoschkas Bildern geschmückt und hinter Glas die berühmten sechs Fächer, von dem jeder Elfenbeinstab mit Fantasien Kokoschkas bemalt ist und Kokoschka behauptet es waren ur-

7 Leerstelle im handschriftlichen Manuskript.

sprünglich sieben, einen habe Gropius aus Eifersucht zerstört; und er (habe, sic.) erhebliches Herzleid in dem Bewusstsein, dass sie zur Legende geworden seien.

Vor seinem Studio war ein hölzerner Balkon. Es regnet und ich seh' einige Bilder an das Holzgeländer gelehnt, obwohl es regnet. Auf meine Frage sagte er: »Bilder muss man wie lebende Wesen behandeln; man muss sie lieblosen und strafen, und man muss sie Sonne, Regen und Wind aussetzen, damit sie gut werden.« Da einer die Zeit, in der Kokoschka den Wert der reinen, starken Farben für sich entdeckt, und seine Bilder immer [...].

Wir gingen zusammen durch Museum of Modern Arts und sahen seine Bilder an, alte und neue [...]. »Wenige sehen die geheimen Zeichen mit (in, sic!) meinen Bildern; es sind überall geheime Zeichen da, meistens sind sie schwer zu sehen; nicht jeder kann sie erkennen, nicht jeder kann sie lesen und verstehen.«

Diese geheimen Zeichen sind besonders auf den Bildern zu finden, auf dem Menschen und Menschengruppen dargestellt sind. »Am deutlichsten sind sie in den Gesichtern.«

ABBILDUNGEN



Abbildung 2: Klimt, Gustav: Jurisprudenz. 1903 (Endfassung 1907). Öl/Lw. 430x300 cm. Verbrannt 1945. In: NATTER 2017, S. 82.



Abbildung 3: Makart, Hans: Der Einzug Karls V. in Antwerpen. 1878. Öl/Lw. 520x952 cm. Kunsthalle Hamburg. In: Lehmann, Doris H.: Historienmalerei in Wien. Köln, Weimar, Wien 2011. Tafel XIV. Imago Humboldt-Universität Berlin.



Abbildung 4: Klimt, Gustav: Nuda Veritas. 1899. Öl/Lw. 252x56,2 cm. Österreichisches Theatermuseum Wien. In: NATTER 2017. S. 65.



Abbildung 5: Klimt, Gustav: Medizin. 1900-1907. Öl/Lw. Verbrannt 1945. In: NATTER 2017. S. 81.



Abbildung 6: Klimt, Gustav: Plakat zur ersten Kunstausstellung der Secession (unzensurierte Fassung). 1898. Farblithografie auf Papier. 97x70 cm. MAK Museum für Angewandte Kunst Wien. In: NATTER 2017. S. 43.



Abbildung 7: Klimt, Gustav: Judith II. 1909. Öl/Lw. 178x46 cm. Musei Civici Veneziani Venedig. In: NATTER 2017. S. 225.



Abbildung 8: Crespj, Daniele: Pietá. Um 1626. Öl/Lw. 154x128 cm. Museo del Prado Madrid. www.museodelprado.es. (Download: 25. 02. 2018.)



Abbildung 11: Kley, Heinrich: Fortuna. 1896/97. Aquarell. Größe unbekannt. Reproduziert in: Jugend. 6. Jahrg., Heft 13. 27. März 1897. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1897_1/0200/image. (Download 02. 04. 2016)



Abbildung 12: Weisheit, F. X.: Mädchenakt mit roten Haaren auf galoppierendem Hengst. 1897. Größe unbek. Reproduziert in: Jugend 11. Jahrg. Heft 15. 10. April 1897. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1897_1/0230/image. (Download 02. 04. 2016)



Abbildung 9: Wackerbart, Horst: Jeans-Werbung für das Textilunternehmen Otto Kern als Adaption Leonardo da Vinci: Das letzte Abendmahl. 1993. Fotografie. Zurückgezogen aufgrund der Proteste des Deutschen Werberates. www.zensur-archiv.de. (Download 14. 04. 2016)



Abbildung 10: Leonardo da Vinci: Das Letzte Abendmahl. 1495-97. Tempera und Öl auf Putz. 460x880 cm. Refektorium Santa Maria delle Grazie Mailand. www.milano24ore.de. (Download 14. 04. 2016)



Abbildung 13: Maulbertsch, Franz Anton: Deckfresken in der Piaristenkirche Wien. Foto: Andres Faessler. 11. 07. 2008.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APiaristenkirche_innen_2.jpg,
(Download 26. 02. 2018)



Abbildung 14: Böcklin, Arnold: Der Abenteurer. 1882. Tempera/Lw.
116x150,5 cm. Kunsthalle Bremen.
www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/.
(Download 09. 06. 2014)



Abbildung 15: Kokoschka, Oskar: Rock für Lilith Lang. 1908. Sammlungen der Universität für angewandte Kunst Wien © Auktionshaus Hassfurther. (Download 14. 02. 2018)



Abbildung 16: Minne, George: Kleiner kniender Knabe. 1896. Weißer Marmor. 20x47,5x27,1 cm. Museum of Deinze. www.georgeminneVlaamsekunstcollectie.be. (Download 25. 02. 2018)



Abbildung 17: Rodin, Auguste: Eva. 1881. Bronze. 175x51x63,5 cm. Musée Rodin Paris. In: Blanchet, Francois: Auguste Rodin. Köln 2016. S. 25. Diathek online. Universität Dresden.



Abbildung 19: Fragment eines Trichterfries. 16 v. Chr. Gefunden im 4. Schachtgrab von Mykene. In: WEIDINGER 1996. Abb. 50.

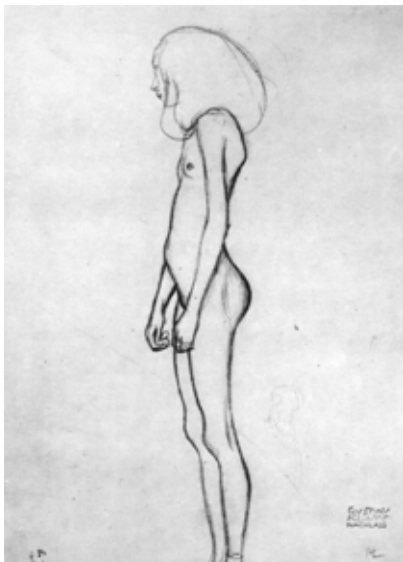


Abbildung 18: Klimt, Gustav: Stehender Akt eines jungen Mädchens (Figurenstudie für den Beethovenfries, Szene: Die Leiden der schwachen Menschheit). 1902. Schwarze Kreide auf Papier. 446x314 mm. Privatbesitz. www.zeno.org/nid/20004110099. (Download 10. 06. 2014)



Abbildung 20: Lilith Lang. 1909. Foto. Fotograf unbek. Widmung von Peter Altenberg: »Die süße herrliche Lilith Lang. Ihren Blick, Ihre Hände, Ihre Bewegungen zu sehen, war ein tieferes Glück als andere ganz zu genießen! Peter Altenberg.« Dorotheum. www.commonswikimedia.org. (Download 07. 12. 2017)



Abbildung 22: Rodin, Auguste: Adam (Der große Schatten), 1880. Bronze. 196x76x78 cm. Musée Rodin, Paris. In: Degas. Intimität und Pose. AustKat. Hamburger Kunsthalle 2009. München 2009. S. 102.



Abbildung 23: Cranach d. Ä., Lukas: Die Heilige Sippe. 1510-12. Tempera auf Lindenholz. 89x70,5 cm. Akademie der bildenden Künste Wien. www.akademiegalerie.at. (Download 06. 03. 2018)



Abbildung 25: Zasche, Theo: Karikatur zu »Die Traumtragenden«. 1908. Reproduziert in: Illustriertes Wiener Extrablatt vom 28. Juni 1908. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 131.



Abbildung 21: Delavilla, Franz Karl: Leben im Spiegel. 1907. Buchdruck auf Japanpapier. 260x125 mm. Universität für angewandte Kunst Wien. In: STROBL 1994. Katalog S. 113.



Abbildung 24: Hodler, Ferdinand: Die Wahrheit. 2. Fassung. 1903. Öl/Lw. 208x294,5 cm. Stadt Zürich. Dauerleihgabe Kunsthaus Zürich. www.kunsthaus.ch/de/sammlung/gemaelde-und-skulpturen/ferdinand-hodler/. (Download 06. 05. 2014)



Abbildung 26: Rops, Félicien: Die Marionettenfrau. Um 1883-85. Bleistift, Aquarell, Farbstift, Höhungen in Pastell auf Papier. O. G. Fondation Roi Baudouin Brüssel. In: Neyer, Hans Joachim (Hrsg.): Félicien Rops 1833-1898. Ostfildern-Ruit 1999. S. 81. Diathek online, Technische Universität Dresden.



Abbildung 27: Kubin, Alfred: Der Todessprung. 1901/02. Federzeichnung. 590x788 mm. Privatsammlung. In: Alfred Kubin. AusstKat. Neue Galerie New York 2008/09. New York 2008. S. 23. Abb. 14. IKARE Martin-Luther-Universität Halle.



Abbildung 28: Adolf Loos. Um 1909/10. S/W-Foto. Fotograf Anonym. In: Lustenberger, Kurt: Adolf Loos. Zürich, München, London 1994. S. 7. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.



Abbildung 29: Karl Kraus. Fotografie. Um 1913. Fotograf anonym. Wien. www.austria-forum.org. (Download 10.09.2015)



Abbildung 30: Peter Altenberg im Café Central in Wien. 1907. Fotografie eigenhändig von Peter Altenberg beschrieben. Fotograf anonym. In: Guida, James: A Flaneur for all Seasons. The New Yorker. 07.03.2013. www.newyorker.com. (Download 09.10.2018)



Abbildung 31: Albert Ehrenstein (1886-1950). Fotografie. Um 1910. Fotograf anonym. www.commonswikimedia.org. (Download 22.01.2018)

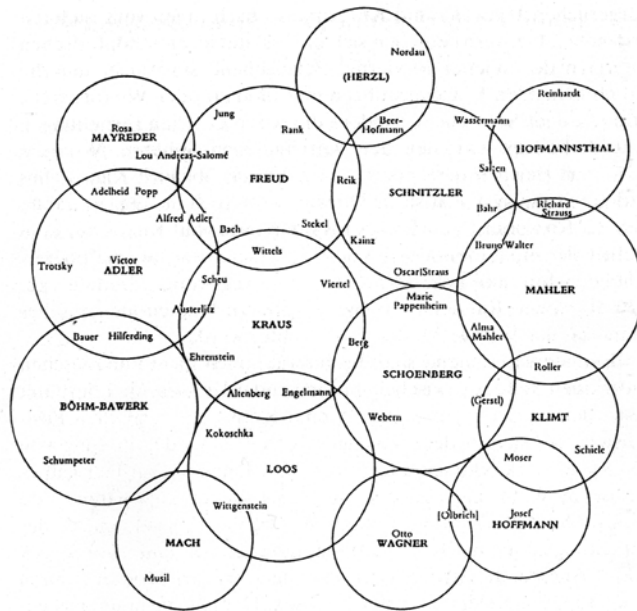


Abbildung 32: Das Wiener Netzwerk von Kokoschkas Freunden und Förderern. Diagramm der kreativen Interaktion in Wien um 1910. In: TIMMS 1996, S. 131. (Entwickelt aus Karl Kraus: *Apocalyptic Satirist*. Yale 1986.



Abbildung 33: Kalvach, Rudolf: Nackte Mädchen in exotischer Landschaft (Detail). 1907/08. Farblithografie auf Papier. Maße unbek. Privatbesitz. www.wien.orf.at/radio/stories/. (Download 06. 05. 2014.)



Abbildung 34: Guillery, Franz: Frau mit Fackel (Studie). Um 1902. Öl/Lw. 54,5x65,5 cm. Lenbachhaus, München. In: Eschenburg, Barbara: *Der Kampf der Geschlechter*, München, Köln 1995, S. 129. Diathek online, Technische Universität Dresden.

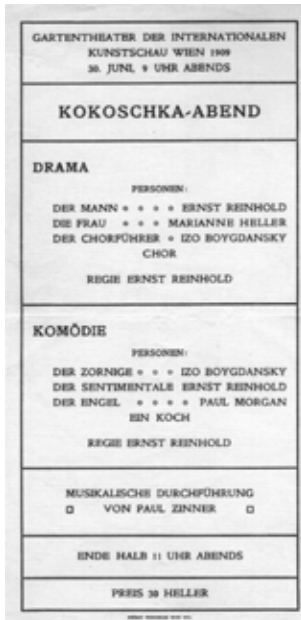


Abbildung 35: Theaterzettel
»Kokoschka-Abend«, Kunstschau
Wien, 30. Juni 1909. Druck auf Papier.
28x13,9 cm. Oskar Kokoschka
Zentrum. Universität für angewandte
Kunst Wien. In: REINHOLD 2016.
S. 130. Die Aufführung wurde
aufgrund schlechten Wetters auf den
04. Juli 1909 verschoben.

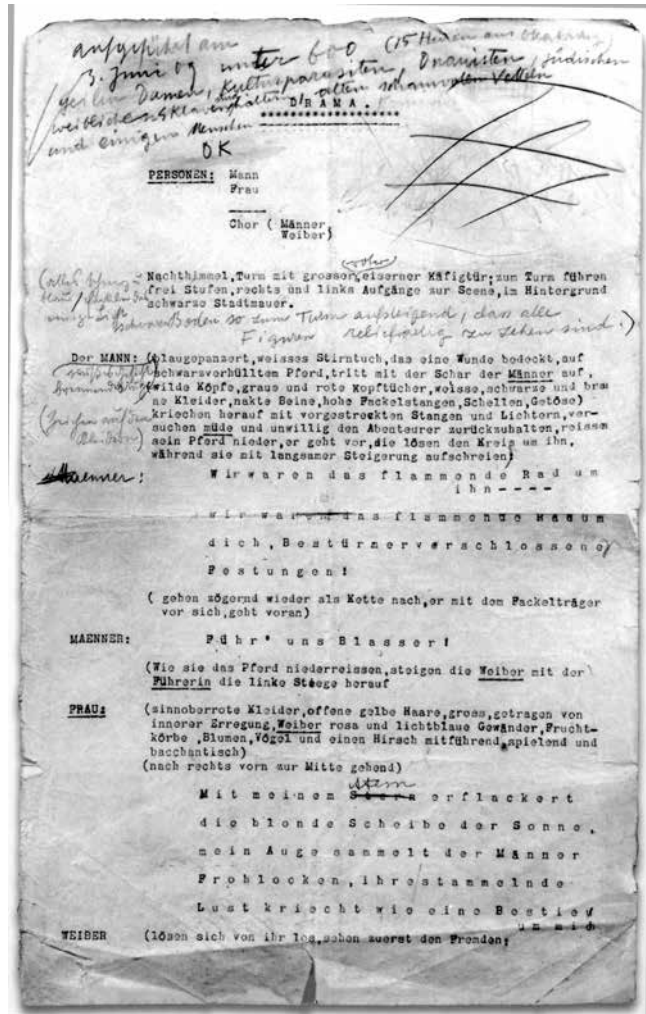


Abbildung 36: Originales Typoskript des Manuskripts *Mörder Hoffnung der
Frauen* zur Uraufführung im Gartentheater der Internationalen Kunstschau 1909
am 04. Juli 1909. Privatbesitz. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 154.



Abbildung 37: Giordano, Luca: Der Heilige Michael. um 1663. Öl/Lw. 198x147 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen. Berlin. In: Bock, Henning: Gemäldegalerie Berlin. Paris 1997. S. 128. Iconothèque Université de Genève.



Abbildung 38-1: Kokoschka, Oskar: Der Trancespieler (Schauspieler Ernst Reinhold). 1909. Der Infrarotscann der Radiografie lässt ein Frauenporträt sichtbar werden. 26. 11. 2014. www.conceptualfinearts.com. (Download 09. 03. 2016)



Abbildung 38-2: Kokoschka, Oskar: Der Trancespieler (Schauspieler Ernst Reinhold). 1909. Die Radiografie lässt übermaltes Porträt einer Frauenhalbfigur sichtbar werden, welches älter ist, einen anderen Malstil und eine andere Farbzusammensetzung aufweist. 26. 11. 2014. www.conceptualfinearts.com. (Download 09. 03. 2016)



Abbildung 39: Munch, Edvard: Die Blume des Schmerzes. 1898. Holzschnitt. 325x460 mm. Spendhaus Reutlingen. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.



Abbildung 40: Dürer, Albrecht: Melencolia I (Die Melancholie). 1514. Kupferstich 1. Zustand. 237x187 cm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Berlin. In: Schoch, R.: Albrecht Dürer. Das druckgrafische Werk, Bd. 1, S. 181, Kat.-Nr. 71. EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek Bern.



Abbildung 41: Caravaggio: Der jugendliche Bacchus. 1595-97. Öl/Lw. 95x85 cm. Galleria degli Uffizi Florenz. de.wikipedia.org. (Download 08. 03. 2018)



Abbildung 42: Rubens, Peter Paul: Dionysos. 1638-40. Öl/Lw. 191x161,3 cm. Galerie Eremitage Sankt Petersburg. de.wikipedia.org. (Download 08. 03. 2018)



Abbildung 43: Klimt, Gustav: Fächer für Sonja Knips. Um 1905. Bleistift, Aquarell, Deckweiß, Blattgold und Tusche. Maße unbek. Privatbesitz. PRICE 2007. S. 195.



Abbildung 44: Klimt, Gustav: Sonja Knips. 1898. Öl/Lw. 145x146 cm. Oberes Belvedere Wien. In: NATTER 2017. S. 203.



Abbildung 45: Anna Kallin. 1923. Fotografie. Fotograf unbek. ZBZ. Nachl. Olda K. E. 2004. Rückseite Foto Anna Kallin. 1923. Widmung von Anna Kallin: »Ich bin viel hübscher natürlich, aber merkwürdig dass die Photos meine dankbaren Eigenschaften so betonen. Das ist am Genfer See, im September, da sieht man auch nicht wie schön der Blick war, aber OK kennt ihn.«. ZBZ. Nachl. Olda K. E. 2004. (Freigabe am 21. 03. 2018)



Abbildung 46: Rubens, Peter Paul: Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube. 1609/10. Öl/Lw. auf Holz aufgezogen. 178x136,5 cm. Alte Pinakothek München. In: Renger, Konrad, Denk, Claudia: Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek. München 2002. S. 253.



Abbildung 47: Gogh, Vincent van: Pietà nach Delacroix. 1889. Öl/Lw. Rijksmuseum Amsterdam. www.rijksmuseum.nl. (Download 01. 12. 2015)

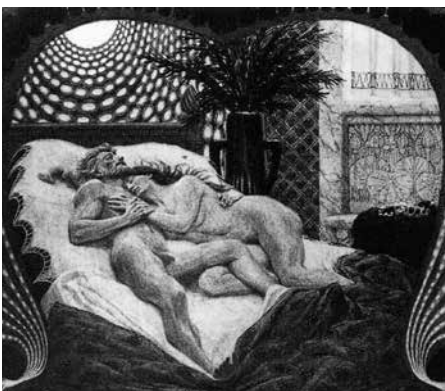


Abbildung 51: Höppner, Hugo (Fidus): Königstraum. 1899. Kohldruck. Fidusbilder. Berlin 1927. S. 23. www.fidusmuseum.org. In: WEIDINGER 1996. S. 35.

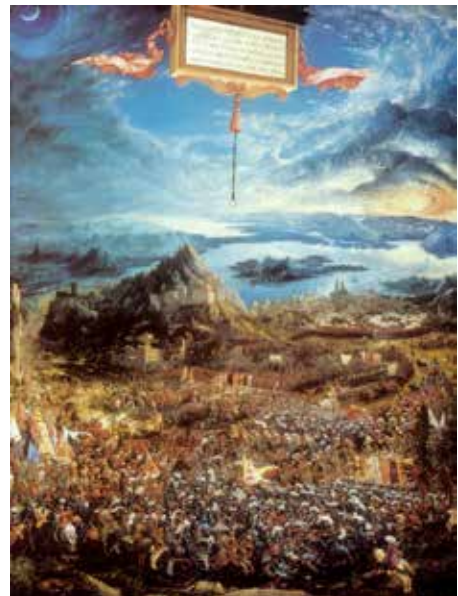


Abbildung 48: Altdorfer, Albrecht: Alexanderschlacht. 1529. Öl auf Lindenholz. 158,4x120,3 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München. <https://commons.wikimedia.org>. (Download 08. 03. 2018)



Abbildung 1913/10: Kokoschka, Oskar: Die Windsbraut. 1913. Öl/LW. 181x221 cm. Kunstmuseum Basel. Foto: Kurt Gohmert, 12. 04. 2017

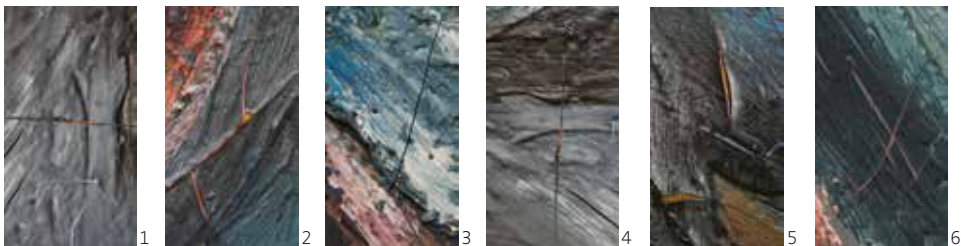


Abbildung 50: Nachweis für eine Untermalung, Detail 1-6 (v. l. n. r.). Kokoschka, Oskar: Die Windsbraut. 1913. Öl/LW. 181x221 cm. Kunstmuseum Basel. Foto: Kurt Gohmert, 12. 04. 2017.

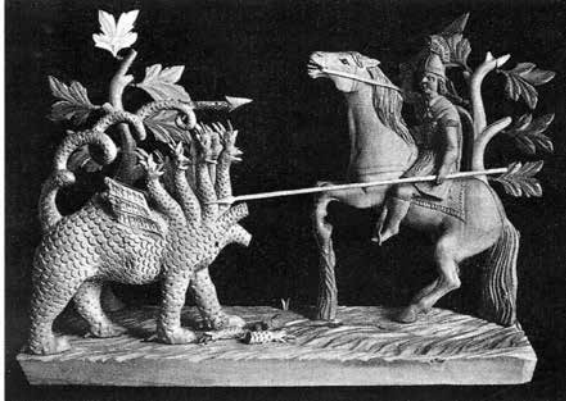


Abbildung 52: Russische Volksplastik. 1911. (Seitengespiegelt). In: Russische Kleinfigur Ritter aus Der Blaue Reiter, Almanach. 1912. In: WEIDINGER 1996. S. 78.



Abbildung 56: Grünewald, Matthias: Die Auferstehung Christi. Isenheimer Altar, Erste Öffnung, rechter Flügel (Detail). 1513-16. Öl auf Holz. Musée d' Unterlinden Colmar. In: Roth, Michael: Matthias Grünewald. Die Zeichnungen. Ostildern 2008. S. 88, Abb. 36. HeidiCON – Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

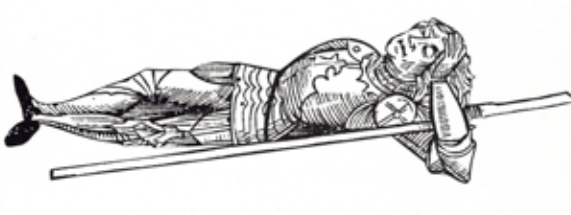


Abbildung 57: Dürer, Albrecht: Holzschnitt aus Sebastian Brants Narrenschiff (Detail). 1494. Graphische Sammlung Albertina. In: WEIDINGER 1996. S. 81.



Abbildung 53: Oskar Kokoschka. Röntgenbild des Kopfes nach der Schussverletzung, 1915. ZBZ. Nachl. Olda K. E. 2004. (Freigabe vom 21. 03. 2018)



Abbildung 54: Rekonstruktion des Schusskanals der Kriegsverletzung von Oskar Kokoschka. Halswirbelsäule im Röntgenbild. Der Atlas (1) und der Axis (2) sind farbig gekennzeichnet. Röntgenbild: Hellerhoff. https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHWS_seitlich_Annotation.jpg. (Download: 16. 03. 2018)

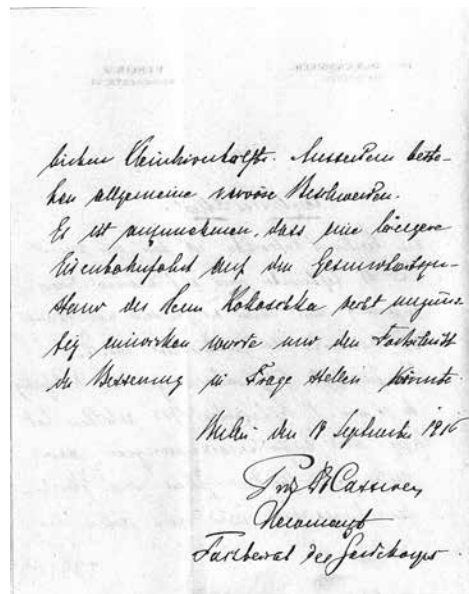
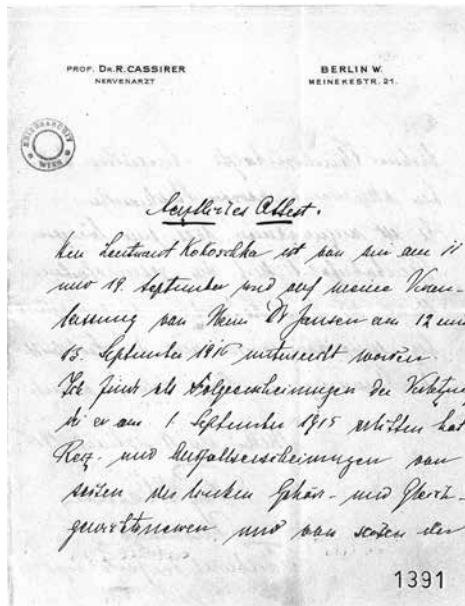


Abbildung 55: Ärztliches Attest von Prof. Dr. R. Cassirer, Nervenarzt, Berlin, vom 16. September 1916. Kriegsarchiv Wien. Dok. 1391. 2 Seiten. (Freigegeben am 21. 03. 2018)



Abbildung 58: Runge, Philipp Otto: Wir Drei. (horizontal gespiegelt). 1805. Öl/Lw. 100x122 cm. 1931 verbrannt, vormals Kunsthalle Hamburg. In: Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und die Geburt einer neuen Kunst. München 1977. S. 97. Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen.



Abbildung 59: Altdorfer, Albrecht: Lot und seine Töchter. 1537. Öl/Holz. 107,5x189 cm. Kunsthistorisches Museum Wien. Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München. ArteMIS Ludwig-Maximilians-Universität München.



Abbildung 62: Weyden, Rogier van der: Der Heilige Lukas beim Malen der Maria. Öl auf Holz. 138x111 cm. Museum of Fine Arts Boston. In: Dendela, Odile: Rogier van der Weyden – das Gesamtwerk. Darmstadt 1997. Tafel 7. Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen.



Abbildung 60: Romana Kokoschka. 1917. Fotografie. Foto: Herrmann Schieberth. Um 1917. Maße unbek. In: BRÜDERLIN 2014. S. 307.



Abbildung 61: Vermeer, Johannes: Bei der Kupplerin. 1656. Öl/Lw. 143x130 cm. Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. In: Schütz, Karl: Vermeer. Das vollständige Werk. Köln 2017. S. 47.



Abbildung 63: Lotte Pritzel mit Puppe. Um 1916. Foto: D'Ora Kallmus. Österreichische Nationalbibliothek Wien. www.cyranos.ch. (Download 08. 03. 2018)



Abbildung 64: Die Puppe mit der Puppenmacherin Hermine Moos. 1919. Fotografie. 10,5x15 cm. Privatbesitz Dresden. In: SCHMIDT 1996. S. 16. Bildarchiv, Hochschule für Bildende Künste Dresden.



Abbildung 65: Hermine Moos mit künstlichem Skelett. Um 1919. Fotografie. Fotograf unbek. ZBZ. Nachl. Olda K. E. 2004. (Freigabe am 21. 03. 2018)

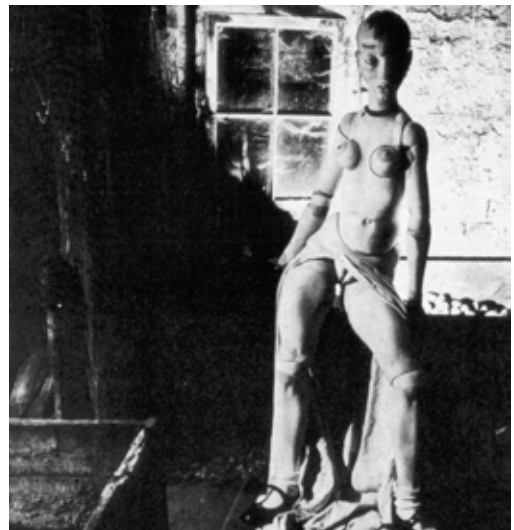


Abbildung 66: Bellmer, Hans: Die Puppe. 1935. Foto: Hans Bellmer. In: AusstKat. Hans Bellmer-Photographs. University of Illinois 1991. S. 18. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte. Bildrechte vgbk.



Abbildung 67: Grien, Hans Baldung: Tod und Mädchen. 1515. Feder in Schwarz, Pinsel in Weiß und Braun auf braunem Papier. 204x306 mm. Foto Jörg P. Anders. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Berlin. bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte. Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin.



Abbildung 68: Rubens, Peter Paul: Hélène Fourment und ihre Kinder (Detail). 1636/37. Öl auf Holz. 115x85 cm. Musée Louvre Paris. In: Gowing, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre. Köln 1988. S. 367. ArtICON, Justus-Liebig-Universität Gießen.



Abbildung 69: Chirico, Giorgio de: Das Lied der Liebe. 1914. Öl/Lw. 73x59,1 cm. Metropolitan Museum of Modern Art New York. www.moma.org. (Download 21. 11. 2015)



Abbildung 70: Degas, Edgar: Porträt von Henry Michel Levy in seinem Studio. 1878/79. Öl/Lw. 41x27 cm. Calouste Gulbenkian Museum Lisabon. www.wikiart.org. (Download 12. 03. 2018)



Abbildung 72: Manet, Edouard: Olympia. 1863. Öl/Lw. 130,5x190 cm. Musée d'Orsay Paris. www.wikimedia.org. (Download 14. 05. 2016)



Abbildung 73: Canaletto (Bellotto, Bernardo): Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke. 1748 Öl/Lw. 133x237 cm. Staatl. Kunstsammlungen Dresden. www.skd.museum.de. (Download 20. 09. 2015)



Abbildung 71: Cosimo, Piero di: Simonetta Vespucci. Um 1490. Tempera auf Holz. 57x42 cm. Musée Condé Chantilly. In: Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. München 2002. S. 72. DILPS, Universität Passau.



Abbildung 75: Kokoschka, Oskar: Studie zur Frau in Blau. 1919. Federzeichnung. 334x478 mm. Privatbesitz. In: Kokoschka 1992. S. 64. Abb. 18.



Abbildung 76: Nolde, Emil: Abendmahl. 1909. Öl/Lw. 86x108 cm. Statens Museum for Kunst Kopenhagen. In: Jähner, Horst: Künstlergruppe Brücke. Berlin 1999. S. 263. Bildarchiv des Kompetenzzentrums für Kulturerbe, Universität Paderborn.



Abbildung 77: Schmidt-Rottluff, Karl: Deichdurchbruch. 1910. Öl/Lw. 76x84 cm. Brücke Museum Berlin. In: Bischoff, Ulrich, Dalbajewa, Birgit: Die Brücke in Dresden. 1905-1911. AusstKat. Galerie Neue Meister Dresden 2001. Köln 2001. S. 303. Rudi, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.



Abbildung 79: Kokoschka, Oskar: Mädchen mit grünem Schurz. (Reserl). 1921. Aquarell. 69x51 cm. Privatsammlung. Widmungstext: »vivo! Meinem lieben Hans Posse, Excellenz sein Rittmeister OK, 1921/Nov.« In: SABARSKY 1986. S. 66.



Abbildung 78: Memling, Hans: Weltgericht [Detailansicht/ Vorderseite, rechter Flügel]. Um 1467/71. Tempera auf Holz. 180,8x242 cm. Museum Narodwe Danzig. In: de Vos, Dirk: Flämische Meister. Köln 2002. S. 166. Mediathek, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.



Abbildung 81: Klimt, Gustav: Erwartung. Detail des Entwurfs für den Wandfries im Palais Stoclet in Brüssel. 1905-09. Mischtechnik auf aufgezoogenem Transparentpapier. 195x120 cm. MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien. www.commons.wikimedia.org. (Download 08.03.2018)



Abbildung 80: Kalvach, Rudolf: Plakat für die Kunstschau Wien 1908, Entwurf. 1908. Farblithografie. 134,5x62,7 cm. Albertina Wien. In: HUSSEIN-ARCO 2008. S. 126.



Abbildung 82: Kokoschka, Oskar: Mania. 1916. Kohle auf Papier. 451x341 mm. Sammlung Freidländer New York. In: SCHMIDT 1996. S. 63.

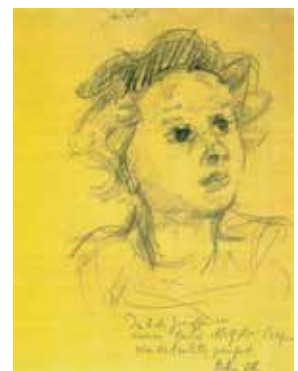


Abbildung 84: Kokoschka, Oskar: Bildnis Elsie Altmann-Loos. 1920. Kohle auf gelbem Papier. 56x44 cm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: SABARSKY 1986. S. 52.



Abbildung 83: Zentrale Wand des Eingangssaales des deutschen Pavillons auf der Biennale 1922 in Venedig. Fotografie. O.D. Fotograf unbekannt. Oskar Kokoschka: v. l. n. r. u. a. Die Macht der Musik, Lot und seine Töchter, Mania, Saul und David. Frau mit dem Sklaven. SSD Archiv Fotos 6.4 01GG 16 Band 12a.



Abbildung 87: Kokoschka, Oskar: Käthe Richter an einem Tisch sitzend. 1919. Pinsel in Tusche, Bleistift auf transparentem vergilbten Papier. 349x444 mm. Privatbesitz. In: SCHMIDT 1996. S. 170.



Abbildung 85: Gelder, Arent de: Judah und Thamar. Um 1681. Öl/Lw. 98,7x129,5 cm. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien. In: HADJINICOLAOU 2017. S. 158. Diathek online. Technische Universität Dresden. Institut für Kunstgeschichte.



Abbildung 86: Paudiß, Christopher: Ein Heyduckenkopf. 1660-69. Öl/Lw. 59x51,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen – Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. In: HADJINICOLAOU 2017. S. 186. ConedaKOR Frankfurt/M.



Abbildung 88: Tizian: (Tiziano Vecellio): Venus mit dem Orgelspieler. 1550/52. Öl/Lw. 115x210 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin. Foto: bpk. Gemäldegalerie, SMB, Jörg P. Anders. bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. (Download 18. 05. 2016)



Abbildung 89: Dix, Otto: Bildnis Max John. 1920. Öl auf Pappe. 63x43 cm. Museum für Neue Kunst Freiburg i. Br. In: Karcher, Eva: Otto Dix. Köln 1992. S. 69. Imago, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität Berlin.



Abbildung 90: Kirchner, Ernst Ludwig: Straße mit roter Kokotte. 1914/1925. Öl/Lw. 120x90 cm. Sammlung Thyssen-Bornemisza Madrid. In: Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen. 1913-1915. München 1993. Abb. 70. Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen.



Abbildung 92: Venus von Willendorf. Um 25 000 v. Chr. Kalksteinskulptur. 11,1 cm hoch. Museum für Vor- und Frühgeschichte Staatliche Museen Berlin. bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



Abbildung 91: Manet, Edouard: Le déjeuner sur l'herbe (Das Frühstück im Gras). 1863. Öl/Lw. 214x270 cm. Musée d'Orsay Paris. In: Cachin, Françoise (Hrsg.): Manet 1832-1883. AusstKat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 1983. Paris 1983. S. 167.

ABBILDUNG 93: DER HUND ALS SYMBOL DER MÄNNLICHEN BEGIERDE UND WOLLUST BEI KOKOSCHKA



Abbildung 1922/12: Kokoschka, Oskar: Jakob, Rachel und Lea. 1923. Öl/Lw.. 149x165 cm. Vom Künstler übermalt. In: WINKLER 1995. S. 99.



Abbildung WS294: Kokoschka, Oskar: Der Frauenmord. 1909. Bleistift, Tusche, Aquarell auf Papier. 308x257 mm. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, Los Angeles. In: STROBL 1994. Abb. 66.



Abbildung WS317: Kokoschka, Oskar: Mörder Hoffnung der Frauen III. 1910. Feder in Tinte. 1248x1680 mm. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart. In: KUNSTHAUS ZÜRICH 1986. Abb. 133.



Abbildung 1938/2: Kokoschka, Oskar: Die Quelle. 1938. Öl/Lw. 150x165 cm. Kunsthaus Zürich. In: WERKNER 2003. S. 165.



Abbildung 1920/1: Kokoschka, Oskar. Die Macht der Musik. 1920. Öl/Lw. 100x151,5 cm. Van Abbemuseum Eindhoven. In: SPIELMANN 2003. S. 222.

RATHENAU 1966, 1971, 1977



Abbildung R82: Kokoschka, Oskar: Dr. Hans Posse. 1921. Grüne Kreide auf Papier. Privatbesitz Zürich. In: SCHMIDT 1996. S. 182. Kat. 85.



Abbildung R102: Kokoschka, Oskar: Dr. Otto Albert Posse auf dem Totenbett. 1921. Schwarze Kreide auf Umdruckpapier. 70,2x49,7 cm. Museum Ludwig Köln. In: SCHMIDT 1996. S. 182. Mit Widmung: »Lieber Papa Geheimrath und lieber Excellenz Hans Posse, wir wollen lieber daran denken, dass wir nicht immer so ernst uns anschauen, sondern vivo! Mit Gott Euer ergebener Rittmeister OK, 13. 11. 21«



Abbildung R62: Kokoschka, Oskar: Das kranke Mädchen (Käthe Richter). 1917. Aquarell, Tempera, über schwarze Fettkreide auf Packpapier. 329x430 mm. Privatbesitz. In: ÖSTERR. GALERIE 1971. Katalog S. 92.

FONDATION OSKAR KOKOSCHKA 2017



Abbildung 1906/3: Kokoschka, Oskar: Juliana Loidl. 1906. Öl auf Holz. 40x30 cm. Privatbesitz. In: Winkler, Johann, Erling Katharina: Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929. Salzburg 1995. S. 2.



Abbildung 1906/1: Kokoschka, Oskar: Stehender Mädchenakt. 1906. Öl/Lw. auf Karton aufgezogen. 65x40 cm. Privatbesitz. In: HUSSLEIN-ACOR 2008. S 17.



Abbildung 1906/2: Kokoschka, Oskar: Anna Donner. Vorder- und Rückseite. 1906. Öl auf Karton. 67x37,5 cm. Wien Museum Wien. In: BRÜDERLIN 2014. S. 72+73.



Abbildung 1906/4: Kokoschka, Oskar: Lassinger Madonna. Um 1906. Öl auf Sackleinwand. 44x27,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Musée Jenisch Vevey. In: SCOTTI 2010. S. 146.



Abbildung 1907/2: Kokoschka, Oskar: Mädchen, Hände vor der Brust (Apollogirl). 1907/08. Öl/Lw. 42x49 cm. Privatbesitz Wien. In: WINKLER 1995. S. 4.



Abbildung 1908/1: Kokoschka, Oskar: Ungarische Landschaft. 1908. Öl/Lw. 74,9x100,3 cm. Privatbesitz New York. In: WINKLER 1995. S. 4.



Abbildung 1909/1: Kokoschka, Oskar: Ernst Reinhold (Der Trancespieler – Ernst Hirsch). 1909. Öl/Lw. 81x65 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel. In: NATTER 2002. S. 99. ConedaKor, Saarbrücken.



Abbildung 1909/2: Kokoschka, Oskar: Robert Freund I. 1909. Öl/Lw. 58x48 cm. Standort unbek. WINKLER 1995. S. 6.



Abbildung 1909/3: Kokoschka, Oskar: Veronika mit dem Schweißstuch. 1910. Öl/Lw. 119x80 cm. Szépművészeti Múzeum Budapest. In: WINKLER 1995. S. 7.



Abbildung 1909/4: Kokoschka, Oskar: Vater Hirsch. (Vater von Ernst Reinhold). 1909. Öl/Lw. 70,5x62,5 cm. Neue Galerie Linz. In: NATTER 2002, S. 101.



Abbildung 1909/6: Kokoschka, Oskar: Ernest Ebenstein. 1909. Öl/Lw. 101,8x81,1 cm. The Art Institute of Chicago. In: WINKLER 1995, S. 9.



Abbildung 1909/18: Kokoschka, Oskar: Adolf Loos. 1909. Öl/Lw. 147x114 cm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. In: Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei. München 2002. S. 359. IKARE, Martin-Luther-Universität, Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Martin-Luther-Universität Halle.



Abbildung 1909/20: Kokoschka, Oskar: Felix Albrecht Harta. (Bruder von Ernst Reinhold). 1909. Öl/Lw. 73x52 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington D. C. In: NATTER 2002, S. 117.



Abbildung 1909/21: Kokoschka, Oskar: Peter Altenberg. 1909. Öl/Lw. 70x50 cm. Kunsthaus Zürich. In: HUSSLEIN-ARCO 2014, S. 55.



Abbildung 1909/25: Kokoschka, Oskar: Hans und Erika Tietze-Conrat. 1909. Öl/Lw. 76,5x136,2 cm. The Museum of Modern Art New York. In: NATTER 2002, S. 123. DadaWeb, Universität zu Köln, Kunsthistorisches Institut.



Abbildung 1909/27: Kokoschka, Oskar: Dent du Midi (Schweizer Landschaft). 1909/10. Öl/Lw. 76x116 cm. Privatsammlung Zürich. In: SCHWEIGER 1983. S. 173.



Abbildung 1909/24: Kokoschka, Oskar: Lotte Franzos. 1909. Öl/Lw. 114x85 cm. The Phillips Collection Washington D. C. In: NATTER 2002, S. 121.



Abbildung 1910/1: Kokoschka, Oskar: Bessi Bruce. 1910. Öl/Lw. 72x91 cm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie Berlin. In: SPIELMANN 2003. S. 126.



Abbildung 1910/2: Kokoschka, Oskar: Bertha Eckstein-Diener. 1910. Öl/Lw. 77,5x88 cm. Museum moderner Kunst Wien. In: WINKLER 1995. S. 22.

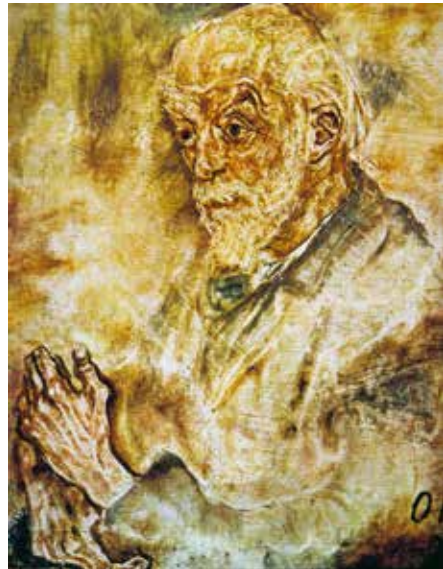


Abbildung 1910/3: Kokoschka, Oskar: Prof. Auguste Forel. 1910. Öl/Lw. 70x58 cm. In: SPIELMANN 2003. S. 129.



Abbildung 1910/4: Kokoschka, Oskar: Conte Verona. 1910. Öl/Lw. 70,6x58,7 cm. Malborough International Fine Art London. In: NATTER 2002. S. 127.



Abbildung 1910/5: Kokoschka, Oskar: Herzogin Victoire de Rohan-Montesquieu-Fezensac. 1910. Öl/Lw. 95x50 cm. Art Museum Cincinnati. IKARE, Marin-Luther-Universität, Institut für Kunstgeschichte Halle.



Abbildung 1910/6: Kokoschka, Oskar: Marquis Joseph de Montesquieu-Fezensac. 1910. Öl/Lw. 80x63 cm. Moderna Museet Stockholm. In: NATTER 2002. S. 131.



Abbildung 1910/7: Kokoschka, Oskar: Hans Reichel. 1910. Öl/Lw. 69,9x65,1 cm. Privatsammlung USA. In: WINKLER 1995. S. 25.



Abbildung 1910/8: Kokoschka, Oskar: Stilleben mit Hammel und Hyazinthe. 1910. Öl/Lw. 87x114 cm. Belvedere Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2014. S. 83.



Abbildung 1910/11: Kokoschka, Oskar: Herwarth Walden. 1910. Öl/Lw. 100x69,3 cm. Staatsgalerie Stuttgart. In: BRÜDERLIN 2014. S. 115.



Abbildung 1910/12: Kokoschka, Oskar: William Wauer. 1910. Öl/Lw. 93x54,5 cm. Stedelijk Museum Amsterdam. In: BRÜDERLIN 2014. S. 128.



Abbildung 1910/13: Kokoschka, Oskar: Schauspieler Rudolf Blümner. 1910. Öl/Lw. 80x57,2 cm. Privatsammlung New York. In: BRÜDERLIN 2014. S. 127.



Abbildung 1910/14: Kokoschka, Oskar: Paul Scheerbart (Mitarbeiter *Der Sturm*). 1910. Öl/Lw. 70x47 cm. Privatbesitz USA. In: WINKLER 1995. S. 31.



Abbildung 1910/16: Kokoschka, Oskar: Tilla Durieux, unvollendet (Pseudonym für Ottilie Godefroy). 1910. Öl/Lw. 56x65 cm. Museum Ludwig Köln. In: SPIELMANN 2003. S. 132.



Abbildung 1911/2: Kokoschka, Oskar: Dr. Schwarzwald I. 1911. Öl/Lw. 90x65 cm. Staatsgalerie Stuttgart. In: Gallwitz, Klaus (Hrsg.): *ReVision – Die Moderne im Städel 1906-1937*, Stuttgart 1991. S. 91. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.



Abbildung 1911/9: Kokoschka, Oskar: Karl Etlinger. 1911. Öl/Lw. 69x56 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. In: WINKLER 1995. S. 39.



Abbildung 1911/11: Kokoschka, Oskar: Verkündigung. 1911. Öl/Lw. 83x122,5 cm. Museum am Ostwall Dortmund. In: SPIELMANN 2003. S. 134. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.



Abbildung 1911/16: Kokoschka, Oskar: Flucht aus Ägypten. 1911. Öl/Lw. 55x68 cm. Privatbesitz Schweiz. In: WINKLER 1995. S. 43.



Abbildung 1912/1: Kokoschka, Oskar: Heimsuchung. 1912. Öl/Lw. 80x127 cm. Österreichische Galerie im Belvedere Wien. Digital Belvedere. (Download 21. 05. 2016)



Abbildung 1912/3: Kokoschka, Oskar: Sposalizio. 1912. (Elsa Romanic und Emil Alphons Reinhardt). 1912. Öl/Lw. 140,5x62,9 cm. Allen Memorial Art Museum Oberlin. In: WINKLER 1995. S. 46.



Abbildung 1912/4: Kokoschka, Oskar: Doppelakt: Zwei Frauen. 1912. Öl/Lw. 146,5x82,5 cm. Wellesley College Museum Wellesly/Mass. In: WINKLER 1995. S. 47.



Abbildung 1912/9: Kokoschka, Oskar: Sonia Dungyversky II. 1912. Öl/Lw. 83x70,5 cm. Städtische Kunsthalle Mannheim. In: NATTER 2002, S. 161.



Abbildung 1912/10: Kokoschka, Oskar: Alpenlandschaft bei Mürren. 1912. Öl/Lw. 70x95 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. In: WINKLER 1995. S. 50.



Abbildung 1912/11: Kokoschka, Oskar: Alma Mahler. 1912. Öl/Lw. 62x56 cm. The National Museum of Modern Art Tokio. In: WEIDINGER 1996. S. 21.



Abbildung 1912/12: Kokoschka, Oskar: Doppelbildnis Alma Mahler und Oskar Kokoschka. 1912. Öl/Lw. 100x90 cm. Folkwang Museum Essen. In: WEIDINGER 1996. S. 29.



Abbildung 1913/1: Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis, Hand auf der Brust. 1913. Öl/Lw. 79,1x49,5 cm. The Museum of Modern Art New York. In: WINKLER 1995. S. 53.



Abbildung 1913/2: Kokoschka, Oskar: Doppelakt: Liebespaar. 1913. Öl/Lw. 163x97,5 cm. Museum of Fine Arts Boston. In: WINKLER 1995. S. 53.



Abbildung 1913/3: Kokoschka, Oskar: Neapel bei Sturm. 1913. 1913. Öl/Lw. Maße unbek. Zerstört.
In: WINKLER 1995. S. 53.



Abbildung 1913/4: Kokoschka, Oskar: Tre Croci. 1913. Öl/Lw. 80x120,1 cm. Leopold Museum Wien.
In: NATTER 2013. S. 107.



Abbildung 1913/10: Kokoschka, Oskar: Die Windsbraut. 1914. Öl/LW. 181x221 cm. Kunstmuseum Basel. Foto: Kurt Gohmert, 12. 04. 2017.



Abbildung 1913/11: Kokoschka, Oskar: Stilleben mit Putto und Kaninchen (Putto und Kaninchen). 1913/14. Öl/Lw. 90x120 cm. Kunsthaus Zürich. In: BRÜDERLIN 2014. S. 55.



Abbildung 1913/17: Kokoschka, Oskar: Carl Moll. 1913. Öl/Lw. 128x95 cm. Österreichische Galerie Wien. In: WINKLER 1995. S. 57.



Abbildung 1914/3: Kokoschka, Oskar: Albert Ehrenstein. 1913/14. Öl/Lw. 120x80 cm. Nationalgalerie Prag. ConedaKOR, Fachrichtung Kunst- und Kulturwissenschaft der Universität des Saarlandes, Saarbrücken.



Abbildung 1914/11: Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis mit Pinsel. 1914. Öl/Lw. 82,3x66 cm. Privatbesitz. Rückseite beschriftet: »24. Dez. 1914. Der aus dem Bild sieht bin ich, wer auf mich schaut bist Du.« In: WINKLER 1995. S 67.



Abbildung 1914/14: Kokoschka, Oskar: Der Gefangene (ursprünglich Männerportrait mit Landschaft – wird mit Albert Ehrenstein verwechselt). 1914. Öl/Lw. 99x73 cm. O. unbekannt. In: WINKLER 1995. S. 63.



Abbildung 1915/2: Kokoschka, Oskar: Der irrende Ritter. 1914-16. Öl/Lw. 89,5x180 cm. Guggenheim Museum New York. In: FRODL 1997. S. 69. Diathek online, Technische Universität Dresden.



Abbildung 1916/2: Kokoschka, Oskar: Dr. Hermann Schwarzwald II. 1916. Öl/Lw. 79,1x63 cm. Collection Broere Foundation. In: BRÜDERLIN 2014. S. 105.



Abbildung 1916/3: Kokoschka, Oskar: Dame mit Papagei. 1916. Öl/Lw. 984,5x50,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart. In: WINKLER 1995. S. 71.



Abbildung 1916/5: Kokoschka, Oskar: Fürst Dietrichstein und Geschwister (unvollendet). 1916. Öl/Lw. 180,9x197 cm. The Chrysler Museum Norfolk Virginia. In: WINKLER 1995. S. 71.



Abbildung 1916/6: Kokoschka, Oskar: Susanne (Susanna und die beiden Alten). 1916. Öl/Lw. 109x83 cm. Verbleib unbekannt. In: WINKLER 1995. S. 72.



Abbildung 1916/7: Kokoschka, Oskar: Fürstin Mechthilde Lichnowsky. 1916. Öl/Lw. 110x85 cm. Privatbesitz. In: WINKLER 1995. S. 72



Abbildung 1916/8: Kokoschka, Oskar: Nell Walden. 1916. Öl/Lw. 100x80 cm. Privatbesitz Krefeld. In: WINKLER 1995. S. 73



Abbildung 1916/9: Kokoschka, Oskar: Die Auswanderer (Käthe Richter, Dr. Fritz Neuberger, Oskar Kokoschka). 1916. Öl/Lw. 95x116 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. In: WINKLER 1995. S. 73.



Abbildung 1917/2: Kokoschka, Oskar: Liebespaar mit Katze. 1917. Öl/Lw. 93,5x130,5 cm. Kunsthaus Zürich. In: WINKLER 1995. S. 76.



Abbildung 1917/4: Kokoschka, Oskar: Romana Kokoschka. 1917. Öl/Lw. 112x75 cm. Galerie Belvedere Wien. In: SCHMIDT 1996. S. 101.



Abbildung 1917/3: Kokoschka, Oskar: Orpheus und Eurydike. 1917. Öl/Lw. 70x50 cm. Privatbesitz New York. In: WINKLER 1995. S. 76.



Abbildung 1917/5: Kokoschka, Oskar: Stockholmer Hafen. 1917. Öl/Lw. 85x125 cm. Privatbesitz. In: WINKLER 1995. S. 77.



Abbildung 1918/3: Kokoschka, Oskar: Katja (Käthe Richter mit Kokoschka). 1918/19. Öl/Lw. 75,5x100,5 cm. Von der Heydt-Museum Wuppertal. In: BRÜDERLIN 2014. S. 203.



Abbildung 1918/2: Kokoschka, Oskar: Stehender weiblicher Akt (Alma Mahler, Entwurfsskizze für die Puppenmacherin Hermine Moos). 1918. Öl auf Papier auf Leinwand. 180x85 cm. Private Collection. Courtesy of Caroline Schmidt Fine Art LLC © Fondation Oskar Kokoschka / Bildrechte Wien 2015.5.



Abbildung 1917/6: Kokoschka, Oskar: Die Freunde (v. l. n. r. Schauspielerin Käthe Richter, Schriftsteller Walter Hasenclever, Dichter Ivar von Lücken, Arzt Dr. Fritz Neuberger und in Rückensicht vorne der Künstler) 1917/18. Öl/Lw. 102x151 cm. Neue Galerie Linz. In: SCHMIDT 1996. S. 103.



Abbildung 1919/1: Kokoschka, Oskar: Die Heiden (Porträts von Käthe Richter und Walter Hasenclever) 1919. Öl/Lw. Museum Ludwig Köln. In: SCHMIDT 1996. S. 28.



Abbildung 1919/2: Kokoschka, Oskar: Frau in Blau. 1919. Öl/Lw. 78x103 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Imago, Humboldt-Universität Berlin.



Abbildung 1919/6: Kokoschka, Oskar: Dresden, Neustadt I. 1919/20. Öl/Lw. 81,4x111,2 cm. Privatbesitz. In: SCHMIDT 1996. S. 39.



Abbildung 1920/1: Kokoschka, Oskar: Die Macht der Musik. 1918-20. Öl/Lw. 100x151,5 cm. Van Abbemuseum Eindhoven. In: SPIELMANN 2003. S. 222.



Abbildung 1921/1: Kokoschka, Oskar: Maskenstillleben (Stilleben mit Maske). 1921. Öl/Lw. 49x59,5 cm. Westfälisches Landesmuseum Münster. In: BRÜDERLIN 2014. S. 207.



Abbildung 1921/7: Kokoschka, Oskar: Dresdner Neustadt V. 1921. Öl/Lw. 69x108 cm. The Israel Museum Jerusalem. In: SCHMIDT 1996. S. 127.



Abbildung 1921/9: Kokoschka, Oskar: Der Perser. (Wolfgang Gurlitt). 1921. Öl/Lw. 94x62,5 cm. Leopold-Hoesch-Museum & Papiermuseum Düren. In: BRÜDERLIN 2014. S. 206.



Abbildung 1921/10: Kokoschka, Oskar: Die Sklavin. 1921. Öl/Lw. 110,5x80 cm. The Saint Louis Art Museum Saint Louis. In: SPIELMANN 2003. S. 229.



Abbildung 1922/3: Kokoschka, Oskar: Maler mit Puppe. Um 1922. Öl/Lw. 85x120 cm. Staatliche Museen Neue Nationalgalerie Berlin. Imago, Humboldt-Universität Berlin.



Abbildung 1922/4: Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis an der Staffelei. 1922. Öl/Lw. 181,1x111,1 cm. Sammlung Leopold II Wien. In: 2013. S. 109.

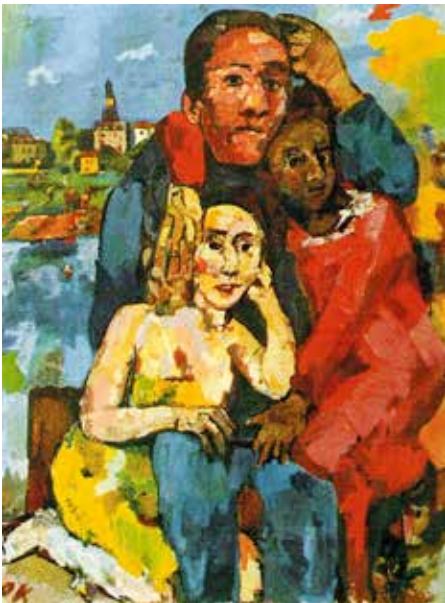


Abbildung 1922/8: Kokoschka, Oskar: Lot und seine Töchter (Selbstbildnis mit Anna Kallin (kniend) und Edith Rosenheim). 1921/22. Öl/Lw. 175x110 cm. Zerstört beim Brand des Gaspalastes in München 1931. In: WINKLER 1995. S. 97.



Abbildung 1922/9: Kokoschka, Oskar: Sommer I. 1922. Öl/Lw. 111x140 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister Dresden. In: SPIELMANN 2003. S. 231. Imago 3ece7d7bffe1fceb7381e59d2a187fba6202e0.



Abbildung 1922/10: Kokoschka, Oskar: Dresden-Neustadt VII. 1922. Öl/Lw. 65x95 cm. Sammlung Arnhold New York. In: SCHMIDT 1996. S. 120.



Abbildung 1922/11: Kokoschka, Oskar: Der Maler I (Maler und Modell I – Selbstbildnis mit Anna Kallin und Edith Rosenheim vor Staffelei). 1922/23. Öl/Lw. 85x135 cm. Standort unbekannt. In: WINKLER 1995. S. 99.



Abbildung 1922/12: Kokoschka, Oskar: Jakob, Rachel und Lea. 1922. Öl/Lw. 149x165 cm. Vom Künstler übermalt. In: WINKLER 1995. S. 99.



Abbildung 1923/2: Kokoschka, Oskar: Dresden – Augustusbrücke mit Dampfboot I. 1923. Öl/Lw. 65x96 cm. Privatbesitz Schweiz. In: WINKLER 1995. S. 100.



Abbildung 1923/3: Kokoschka, Oskar: Dresden – Augustusbrücke mit Dampfboot II. 1923. Öl/Lw. 82x112 cm. Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven. www.vnaabbemuseum.nl. (Download 20. 09. 2015)



Abbildung 1923/4: Kokoschka, Oskar: Dresden – Augustusbrücke mit Dampfboot II. 1923. Öl/Lw. 82x112 cm. Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven. www.vnaabbemuseum.nl. (Download 20. 09. 2015)



Abbildung 1923/9: Kokoschka, Oskar: Der Maler II (Maler und Modell II). 1923. Öl/Lw. 85,5x130,5 cm. Art Museum Saint Louis. In: SCHMIDT 1996. S. 153.



Abbildung 1938/1: Kokoschka, Oskar: Sitzende (Aktstudie). 1938. Öl/Lw. 110x65 cm. Privatbesitz. In: TIEZE 2014. S. 97.



Abbildung 1952/2: Kokoschka, Oskar: Die Brüder Feilchenfeldt. 1952. Öl/Lw. 90x135 cm. Privatbesitz. In: MEIER 2005. S. 138.



Abbildung 1938/2: Kokoschka, Oskar: Die Quelle. 1938. Öl/Lw. 150x165 cm. Kunsthaus Zürich. In: WERKNER 2003. S. 165.



Abbildung 1950/3: Kokoschka, Oskar: Hades und Persephone. Das Prometheus Triptychon. 1950. Tempera/Lw. 238x233,8 cm. The Courtauld Institute of Art. In: SPIELMANN 2003. S. 398.

WEIDINGER 2008



Abbildung WS43: Kokoschka, Oskar: Brustbild eines nach unten blickenden Mädchens. Um 1903. Bleistift auf Papier. 274x219 mm. Graphische Sammlung Albertina Wien. In: STROBL 1994. Abb. Nr. 6.



Abbildung WS49: Kokoschka, Oskar: Fortuna. Neujahrsglückwunschkarte auf 1905. 1904. Bleistift auf Papier. 140x90 mm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: WEIDINGER 1996. Abb. 4.



Abbildung WS45: Kokoschka, Oskar: Brustbild einer jungen Frau nach links; im Hintergrund Kinderkopf. Um 1904. Bleistift auf Papier. 317x261 mm. Privatbesitz. In: STROBL 1994. Abb. Nr. 7.



Abbildung WS54: Kokoschka, Oskar: Mädchenakt auf galoppierendem Schimmel in Weierlandschaft (Amazone; Walkürenritt). 1905. Aquarell, schwarze Kreide, über Bleistiftvorzeichnung, auf Papier. 283x377 mm. Graphische Sammlung Albertina. Wien. In: STROBL 1994. Katalog S. 9.



Abbildung WS65: Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis im Dreiviertelprofil nach rechts. 1906. Correspondenzkarte, Bleistift auf Karton. 140x90 mm. Privatbesitz. In: STROBL 1996. Abb. Nr. 10. Widmung: »Herzlichen Gruß Oskar.«



Abbildung WS71: Kokoschka, Oskar: Versuchung des Heiligen Antonius. 1906. Feder in Tusche über Spuren von Bleistiftvorzeichnung, Deckweißkorrekturen auf Papier. 245x195 mm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: STROBL 1994. Katalog S. 14.



Abbildung WS99: Kokoschka, Oskar: Reiter und Segelschiff. 1907. Farblithografie. 120x90 mm. WW-Postkarte Nr. 55. Albertina, Wien. In: WEIDINGER 1996. Abb. 12.



Abbildung WS100: Kokoschka, Oskar: Jäger und Tiere. 1907. Farblithografie. 120x90 mm. WW-Postkarte Nr. 72. Albertina, Wien. Rudi, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.



Abbildung WS122: Kokoschka, Oskar: Drei Hirten, Hund und Schafe. 1907. Farblithografie. 120x90 mm. WW-Postkarte Nr. 116. Rudi, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.



Abbildung WS124: Kokoschka, Oskar: Mutter und Kind auf Insel. 1907. Farblithografie. 112x71 mm. WW-Postkartentwurf. Kunsthandel Wienerroither & Kohlbach, Wien. In: WEIDINGER 1996. Abb. 25.

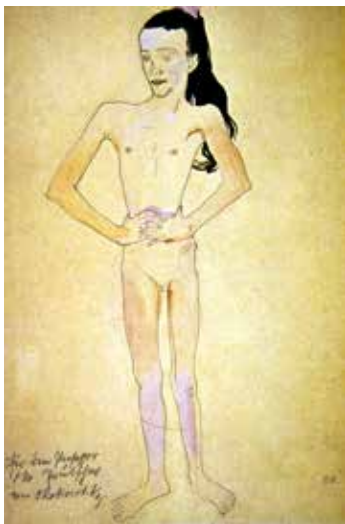


Abbildung WS174: Kokoschka, Oskar: Mädchenakt. 1907/08. Bleistift, schwarze Kreide, Aquarell, Deckweiß auf Packpapier, 447x301 mm. Privatbesitz. In: HUSSEIN-ARCO 2008. S. 123.



Abbildung WS190: Kokoschka, Oskar: Zwei Aktstudien nach Lilith Lang. 1907. Bleistift auf Papier. 487x305 mm. Fondation Oskar Kokoschka Vevey. In: WEIDINGER 2008. S. 110.

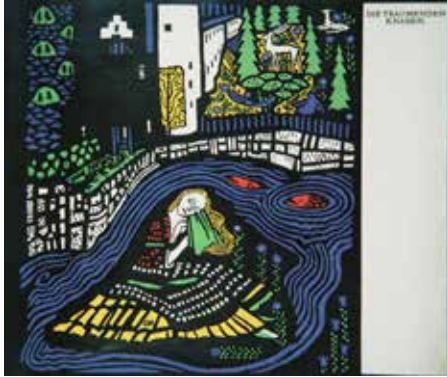


Abbildung WS192: Kokoschka, Oskar: Titelseite: Schlafende Frau, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20.06.2014)



Abbildung WS193: Kokoschka, Oskar: Das Segelschiff, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20.06.2014)



Abbildung WS194: Kokoschka, Oskar: Die Schiffer rufen, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20.06.2014)

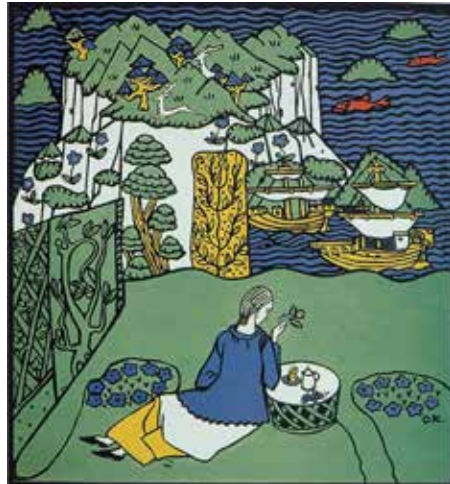


Abbildung WS195: Kokoschka, Oskar: Die ferne Insel, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20.06.2014)



Abbildung WS196: Kokoschka, Oskar: Paare im Gespräch, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)



Abbildung WS197: Kokoschka, Oskar: Die Schlafenden, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)



Abbildung WS198: Kokoschka, Oskar: Die Erwachenden, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)



Abbildung WS199: Kokoschka, Oskar: Das Mädchen Li und Ich, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)



Abbildung WS209: Kokoschka, Oskar: Drei Akte auf einem Raubfisch. Einbandvignette. 1907/08. Quellstift in Tusche. Größe unbek. Aus: Die träumenden Knaben. Historisches Museum der Stadt Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 79.



Abbildung WS210: Kokoschka, Oskar: Knabenakte in Insellandschaft. 1907/08. Tuschzeichnung, Quellstift in Tusche. Größe unbek. Titelvignette aus: Die träumenden Knaben. Historisches Museum der Stadt Wien. In: WEIDINGER 1996. Abb. 41a.



Abbildung WS216: Kokoschka, Oskar: Die Sintflut. 1908. Feder in Tusche auf Papier. Maße unbek. Eigentümer unbek. Erschienen im Erdgeist 3. Jahrg. 6. Heft. März 1908. In: WEIDINGER 2008. S. 140.



Abbildung WS217: Kokoschka, Oskar: Der schmale Weg. 1908. Feder in Tusche auf Bleistiftvorzeichnung auf Papier. 221x184 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008. S. 141.



Abbildung WS219: Kokoschka, Oskar: Studien eines hockenden Mädchens. 1908. Bleistift auf Papier. 448x316 mm. Albertina, Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 119.



Abbildung WS236: Kokoschka, Oskar: Stehendes Mädchen in Weinranken. Tochter des Gauklers. Die Baumwollpflückerin. Plakatentwurf für die Kunstschau 1908. 1908. Ungefirnißte Tempera, Aquarell, Deckweiß über Bleistiftvorzeichnung auf dünnem Papier auf Karton. 633x390 mm. Hamburger Kunsthalle Hamburg. In: WEIDINGER 2008. S. 155.



Abbildung WS262: Kokoschka, Oskar: Schiffbruch. 1908/09. Feder und Pinsel in Tusche, ungefirnißte Tempera, Deckweiß auf Bleistiftvorzeichnung auf leicht verbräuntem Papier. 209x167 mm. Kupferstichkabinett Kunstsammlung Basel. In: WEIDINGER 2008. S. 175.



Abbildung WS255: Kokoschka, Oskar: The Lunatic Girl. 1909. Bleistift, Aquarell, Deckfarben auf verbräuntem Papier. 460x330 mm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 167.



Abbildung WS287: Kokoschka, Oskar: Der Blaue Vogel. Faltfächer Wiener Werkstätten. 1909. Feder und Pinsel in Tusche, Aquarell, Deckfarben auf Bleistiftvorzeichnung auf ungegerbter Ziegenhaut auf Papier, Gestell Ebenholz. 220x414 mm. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. In: WEIDINGER 2008. S. 194.



Abbildung WS288: Kokoschka, Oskar: Verkündigung. Faltfächer Wiener Werkstätten. 1909. Feder und Pinsel in Tusche, Aquarell, Tempera, Deckweiß, Silberbronze auf Bleistiftvorzeichnung auf ungegerbter Ziegenhaut auf Papier. 210x415 mm. Würthle & Sohn, Nachfolger, Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 195.



Abbildung WS294: Kokoschka, Oskar: Der Frauenmord. 1909. Bleistift, Tusche, Aquarell auf Papier. 308x257 mm. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, Los Angeles. In: STROBL 1994. Abb. 66.



Abbildung WS292: Kokoschka, Oskar: Der Amokläufer. 1908/09. Federzeichnung mit Pinsel in Tusche, Aquarell, Deckweiß, über Bleistiftvorzeichnung auf gebräuntem Papier. 237x172 mm. Privatbesitz. In: STROBL 1994. Katalog S. 68.



Abbildung WS298: Kokoschka, Oskar: Der Mann. 1909. Tusche, Tempera über Bleistiftvorzeichnung auf Papier. 191x98 mm. Privatbesitz Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 153.



Abbildung WS299: Kokoschka, Oskar: Pietà – Plakat für sein Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen*. 1909. Farblithografie auf Papier. 125x82 cm. Leopold Museum Wien. In: NATTER 2013. S. 103.



Abbildung WS306: Kokoschka, Oskar: Karl Kraus. *Der Sturm*. Nr. 12 vom 19. Mai 1910. Berlin. S. 91. In: SCHWEIGER 1991. S. 17.



Abbildung WS313: Kokoschka, Oskar: Herwarth Walden. 1910. Feder in Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf fein-quadrirten Papier. 288x225 mm. Harvard University Art Museums Cambridge. In: WEIDINGER 2008. S. 224.



Abbildung WS311: Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis (Plakatentwurf für *Der Sturm*). 1910. Öl/Lw. 102x70 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest. In: NATTER 2002. S. 135.



Abbildung WS309: Kokoschka, Oskar: Fächer für Lotte Franzos. 1909. Feder und Pinsel in Tusche. Aquarell, Deckfarben, Deckweiß über Bleistiftvorzeichnung auf ungegerbter Ziegenhaut. Gestell Ebenholz. 229x406 mm. Property of the Estate of Grant Pick. In: WEIDINGER 2008. S. 218.



Abbildung WS315: Kokoschka, Oskar: Mörder Hoffnung der Frauen I. 1910. Feder und Pinsel in Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf dünnem Pergamin auf Karton montiert. 255x200 mm. Sammlung Kamm Zug. In: WEIDINGER 2008. S. 227.



Abbildung WS316: Kokoschka, Oskar: Mörder Hoffnung der Frauen II. 1910. Feder und Pinsel in Tusche über Spuren von Bleistiftvorzeichnung auf dünnem Pergamin auf Karton montiert. 275x2075 mm. Sammlung Kamm Zug. In: WEIDINGER 2008. S. 229.



Abbildung WS317: Kokoschka, Oskar: Mörder Hoffnung der Frauen III. 1910. Feder und Pinsel in Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf dünnem Pergamin, Deckweißkorrekturen, auf Karton montiert. 247x185 mm. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. In: WEIDINGER 2008. S. 229.



Abbildung WS318: Kokoschka, Oskar: Himmliche und irdische Liebe. aus: *Der Sturm*, Vol. 1, Heft 26. 25. August 1910. S. 203. www.bluemountain.princeton.edu. (Download 25. 05. 2016)



Abbildung WS343: Kokoschka, Oskar: Karin Michaelis. 1910. Lithografie. Maße unbek. In: *Der Sturm*. 1. Jahrg. Nr. 48, 28. Januar 1911 – Menschenköpfe VII. www.bluemountain.princeton.edu. (Download 23. 05. 2016)



Abbildung WS436: Kokoschka, Oskar: Auf dem Rücken liegender Knabenakt mit angezogenen Beinen. Savoyardenknabe. 1913. Schwarze Kreide, Aquarell auf Packpapier. Leopold Museum Wien. WINKLER 2008. S. 311.



Abbildung WS385: Kokoschka, Oskar: Alma Mahler. 1912. Schwarze Kreide auf Packpapier. 445x307 mm. Museum Folkwang Essen. In: WEIDINGER 2008. S. 277.

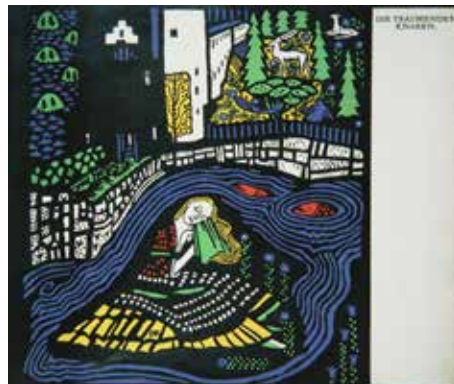


Abbildung WS192: Kokoschka, Oskar: Titelseite: Schlafende Frau. (aus: *Die träumenden Knaben*). Erstellt 1907/08. Veröffentlicht: Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download (15.07.2017)).



Abbildung WS416: Erster Fächer für Alma Mahler zum 33. Geburtstag am 31. August 1912. 1912. Feder in Tusche, Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung auf getöntem Papier, auf Ebenholz montiert. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: NATTER 2002. S. 224.



Abbildung WS467: Kokoschka, Oskar: Alma Mahler und Oskar Kokoschka. Liebespaar – Brustbild einer Liebkosung. 1913. Kohle u. weiße Kreide. 43,5x31 cm. Leopold-Museum Wien. In: WINKLER 1995. S. 53.



Abbildung WS486: Kokoschka, Oskar: Liegendes Paar. 1913. Kohle auf Papier. 315x440 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008. S. 337.



Abbildung WS417: Zweiter Fächer für Alma Mahler. 1912. Feder in Tusche, Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Spuren von Deckweiß, auf ungergerbtem Ziegenleder, auf Ebenholz montiert. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: NATTER, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 225.



Abbildung 1913/2: Kokoschka, Oskar: Doppelakt: Liebespaar. 1913. Öl/Lw. 163x97,5 cm. Museum of Fine Arts Boston. In: WINKLER 1995. S. 53.



Abbildung 47: Gogh, Vincent van: Piéta nach Delacroix. 1889. Öl/Lw. Rijksmuseum Amsterdam.



Abbildung WS525: Dritter Fächer für Alma Mahler. 1913. Feder in Tusche, Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Spuren von Deckweiß, auf ungegerbtem Ziegenleder, auf Horn montiert. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 226.



Abbildung WS486: Kokoschka, Oskar: Liegendes Paar. 1913. Kohle auf Papier. 315x440 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008. S. 337.



Abbildung 1913/10: Kokoschka, Oskar: Die Windsbraut. 1914. Öl/LW. 181x221 cm. Kunstmuseum Basel. Foto: Kurt Gohmert, 12. 04. 2017.



Abbildung WS546: Kokoschka, Oskar: Weib triumphiert über den Toten. 1913. Umdruckzeichnung für WW53. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 367.



Abbildung WS548: Kokoschka, Oskar: Das reine Gesicht. 1913. Schwarze Kreide auf Transparentpapier. 279x365 mm. Privatbesitz In: WEIDINGER 2008. S. 368.



Abbildung WS552: Kokoschka, Oskar: Der Mord. 1913. Umdruckzeichnung zu WW35. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 370.



Abbildung WS554: Kokoschka, Oskar: Aristoteles und Phyllis. 1913. Umdruckzeichnung zu WW36. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 371.



Abbildung WS556: Kokoschka, Oskar: Frau mit Kind und Tod. 1913. Umdruckzeichnung zu WW37. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 372.



Abbildung WS559: Kokoschka, Oskar: Am Spinnrad. 1913. Umdruckzeichnung zu WW38. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 373.



Abbildung WS563: Kokoschka, Oskar: Weib, vom Manne begehrt. 1913. Umdruckzeichnung zu WW40. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 375.



Abbildung WS561: Kokoschka, Oskar: Die christliche Liebe. Alma Mahler mit dem von Kokoschka erhofften Kind. Selbstbildnis mit Alma Mahler in Landschaft. Liebende. Venus und Amor. 1913. Umdruckzeichnung zu WW39. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 374.



Abbildung WS565: Kokoschka, Oskar: Lauscher. 1913. Umdruckzeichnung zu WW41. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 377.



Abbildung WS567: Kokoschka, Oskar: Die Eindringlinge. 1913. Umdruckzeichnung zu WW42. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 377.



Abbildung WS578: Kokoschka, Oskar: Pferde an einem kleinen Wasserfall bei Tre Croci. 1913. Kohle auf transparentem Papier. 339x432 mm. Fondation Oskar Kokoschka. In: WEIDINGER 2008. S. 385.



Abbildung WS625: Kokoschka, Oskar: Flucht nach Ägypten. 1913. Umdruckzeichnung für WW55. Schwarze Kreide, Deckweiß auf Papier. 287x425 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008. S. 402.

*„Auf Deinen Fächer habe ich geschrieben: Du stichst
und brennst mich fürchterlich als ich in Dich zum
Sterben schlich – In Deiner Mitten glänzt mein Herz süß
schmelzen Deine Feuer.“*

(aus einem Brief an Alma Mahler vom Juli 1913. In: SPIELMANN, Heinz (Hrsg.)
Oskar Kokoschka. Briefe I. 1905-1919. Düsseldorf 1984. S. 123.)

Abbildung: Vierter Fächer für Alma zum Geburtstag am 31. August 1913 – zerstört von Walter Gropius 1915. Maße und Form unbekannt. (Darstellung aus der Lithografie-Serie Die chinesische Mauer: Frau mit Kind und Tod (links), Aristoteles und Phyllis (rechts).



Abbildung WS556: Alma Mahler mit Kind und Tod. 1913. Umdruckzeichnung zu WW36. Foto: Peter Ertl. Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 372.



Abbildung WS 554: Aristoteles und Phyllis. 1913. Umdruckzeichnung zu WW37. Foto: Peter Ertl. Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 371.



Abbildung WS626: Kokoschka, Oskar: Fünfter Fächer für Alma Mahler, 1913. Tusche und Aquarell auf ungegerbter Ziegenhaut (»Schwanenhaut«). 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: WINGLER, Hans Maria, Welz, Friedrich: Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk 1906-1975. München 1976. Abb. 60.



Abbildung WS536: Kokoschka, Oskar: Das Paar im Kerzenlicht. 1913. In: WINGLER 1976. Abb. 36.



Abbildung WS826: Kokoschka, Oskar: Sechster Fächer für Alma Mahler. 1915. Feder in Tusche, Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Spuren von Deckweiß, auf ungegerbtem Ziegenleder, auf Ebenholz montiert. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 227.

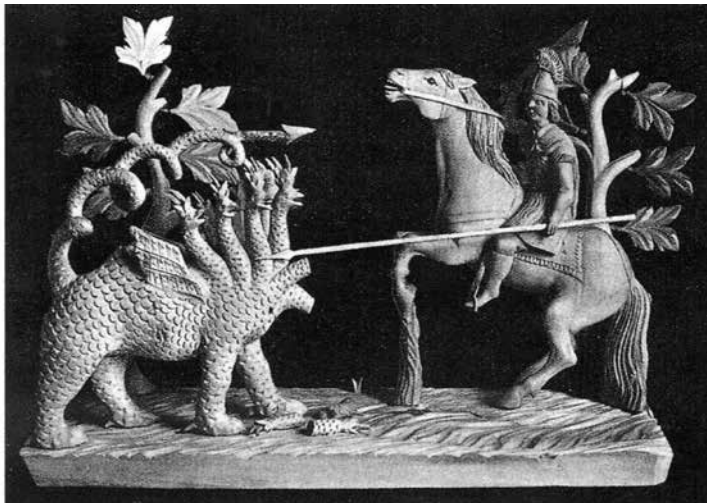


Abbildung 52: Russische Volksplastik. 1911. (Seitengespiegelt). In: Weidinger, Alfred: Kokoschka und Alma Mahler. Dokumente einer leidenschaftlichen Begegnung. München, New York 1996. S. 78.



Abbildung WS828: Kokoschka, Oskar: Siebter Fächer für Alma Mahler. 1915. Tusche und Aquarell auf ungegerbter Ziegenhaut. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: Weidinger, Alfred: Kokoschka und Alma Mahler. Dokumente einer leidenschaftlichen Begegnung. München, New York 1996. S. 83.



Abbildung WS642: Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis (Brustbild mit Zeichenstift). 1916. Umdruckzeichnung für Lithografie WW58. Schwarze Kreide auf Papier. 465x310 mm. Verbleib unbek. Vorlage für 1914/11. In: WEIDINGER 1996. S 65.



Abbildung WS829: Kokoschka, Oskar: Adolf Loos II. 1916. Bleistift auf Papier. 65x50 cm. In: Marchetti, Maria, Auböck, Maria, Badura-Triska, Eva: Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien 1985. S. 147. DadaWeb, Universität Köln.



Abbildung WS831: Kokoschka, Oskar: Gräfin Alexandrine Mensdorf-Dietrichstein. 1916. Silberstift auf grundiertem Papier. 560x426 mm. Widmung: »Es waren wenige schöne Tage. Dies ist eine Skizze Oskar Kokoschka«. Privatbesitz. WEIDINGER 2008. S. 511.



Abbildung WS842: Kokoschka, Oskar: In einer Muschel kniende junge Frau. 1916. Feder in Bister auf transparentem Papier. 470x211 mm. Kupferstichkabinett Hamburger Kunsthalle Hamburg. In: WEIDINGER 2008. S. 518.



Abbildung WS846: Kokoschka, Oskar: Frau im Garten stehend. 1916. Druckvorlage für WW76. Bister auf Papier. Maße u. Verbleib unbek. In: WEIDINGER 2008. S. 519.



Abbildung WS853: Kokoschka, Oskar: Christus am Kreuz. 1916. Umdruckzeichnung für WW80. Schwarze Kreide auf Papier 270x310 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008. S. 522.

WINGLER 1975



Abbildung WWD6: Kokoschka, Oskar: Der Krieger. Selbstbildnis. 1908/09. Ton mit Tempera bemalt. 36,5x31,5x19,5 cm. Boston Museum of Fine Arts Boston. www.mfa.org/collections/object/self-portrait-as-a-warrior-64963.



Abbildung WW50: Kokoschka, Oskar: Der Mann mit erhobenen Armen und die Gestalt des Todes. 1913. Lithografie. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 364



Abbildung WW57: Kokoschka, Oskar: Nell Walden. 1916. Blaue Kreide auf Papier. 46x33 cm. Museum der Moderne Salzburg. In: BRÜDERLIN 2014. S. 120. Widmung: »Die Nelke für Herwarth Walden gezeichnet von Oskar Kokoschka. OK 30. 9. 16«



Abbildung WW139: Kokoschka, Oskar: Tilla Durieux. 1920. Kreidelithografie. 627x469 mm. Kupferstichkabinett Staatliche Sammlungen Berlin. In: KUPFERSTICHKABINETT BERLIN 1983. S. 61.

ABB. 49: GEMÄLDE WÄHREND DER ZEIT VON 1907-1923

NR.*	TITEL	FERTIGSTELLUNG	ERSTE PROVENIENZ
1908-1909			
1907/2	Mädchen, Hände vor der Brust (Mata Hari)	1907/1908	Galerie Arnot, Wien
1908/1	Ungarische Landschaft	Oktober 1908	Galerie G. Caspari, München
1909/1	Der Trancespieler (Ernst Reinhold)	April-Mai 1909	Fritz Pollack, Frankfurt/M.
1909/2	Robert Freund I, Standort unbek.	1909	Robert Freund, Berlin
1909/3	Veronika mit dem Schweißstuch	1909	Friedrich Otto Schmidt, Wien
1909/4	Vater Hirsch	Sommer 1909	Ludwig Fischer, Frankfurt/M.
1909/5	Stilleben mit Ananas	Sommer 1909	Oppenheim, Wien
1909/6	Ernest Ebenstein	Herbst 1909	Ernest Ebenstein, Wien (Loos)
1909/7	Richard Stein, Verbleib unbek.	Sommer/Herbst 1909	Galerie Ernst Arnold, Dresden (Loos)
1909/8	Herr Fritz von Reininghaus, Verbleib unbek.	1909	Adolf Ronde, Mainz (Loos)
1909/9	Josef Stein, Verbleib unbek.	1909	Josef Stein, Wien
1909/10	Alfred Sobotka, Verbleib unbek.	1909/1911	A. von Baviez, Frankfurt/M. (Loos)
1909/11	Gustav Meyrink, verschollen	August 1909	Harry Fuld, Frankfurt/M.
1909/12	Wilhelm Hirsch	2. Hälfte 1909	Galerie G. Caspari, München (Loos)
1909/13	Martha Hirsch	2. Hälfte 1909	Adolf Loos, Wien
1909/14	Spielende Kinder	September 1909	Richard Stein (Loos)
1909/15	Kind mit den Händen der Eltern	September 1909	Fred Goldmann, Wien (Loos)
1909/16	Karl Kraus	11. Oktober 1909	Karl Kraus, Wien (Loos)
1909/17	Ludwig Ritter von Janikowski	Oktober 1909	Adolf Loos, Wien
1909/18	Adolf Loos	Mitte Okt. 1909	Adolf Loos, Wien
1909/19	Constantin Christomanos, übermalt	Herbst 1909	ohne Angabe
1909/20	Felix Albrecht Harta	Oktober-November 1909	Adolf Neufreld, Wien
1909/21	Peter Altenberg	Herbst 1909	Adolf Loos, Wien

*Nummerierung nach Werkverzeichnis Fondation Oskar Kokoschka. Rot: Käufe von Adolf Loos; Gelb: Vermittlung von Adolf Loos; Grün: Verkäufe Kunstsalon Cassirer

NR.*	TITEL	FERTIGSTELLUNG	ERSTE PROVENIENZ
1909/22	Elisabeth Reitler	Herbst 1909	Adolf Loos, Wien
1909/23	Helene Kann	Herbst 1909	Oskar Reichel, Wein (Loos)
1909/24	Lotte Franzos	Sommer-Ende 1909	Lotte Franzos
1909/25	Hans und Erika Tietze	Dezember 1909	Hans u. Erika Tietze, Wien (Loos)
1909/26	Dame mit Federhut (Frau Strauss)	Winter 1909/10	Frau Winter, Wien

1910

1909/27	Dent du Midi	Januar 1910	Adolf Loos, Wien
1910/1	Bessie Bruce	Januar 1910	Adolf Loos, Wien
1910/2	Bertha Eckstein-Diener (Skizze)	Januar 1910	Vita Maria Künstler, Wien (Loos)
1910/3	August Forel	Mitte Januar 1910	Adolf Loos, Wien
1910/4	Conte Verona	Februar 1910	Adolf Loos, Wien
1910/5	Victoire de Montesquiou-Fezensac	Januar-Februar 1910	Folkwang Museum, Hagen (B. Bruce)
1910/6	Joseph de Montesquiou-Fezensac	Januar - Februar 1910	Alfred Felchtheim, Düsseldorf (B. Bruce)
1910/7	Hans Reichel	Februar 1910	Oskar Reichel, Wien
1910/8	Stilleben mit Hammel und Hyazinthe	März 1910	Oskar Reichel, Wien
1910/9	Der Rentmeister	Frühjahr 1910	Gustav Nebehay, Wien
1910/10	Emma Veronika Sanders	Frühjahr 1910	Adolf Loos, Wien
1910/11	Herwarth Walden	Ende Juni 1910	Herwarth Walden
1910/12	William Wauer	2. Hälfte 1910	Galerie Hans Goltz, München
1910/13	Rudplf Blümner	Dezember 1910	Herwarth Walden
1910/14	Paul Scheerbart	2. Hälfte 1910	Adolf Loos, Wien
1910/15	Peter Baum	2. Hälfte 1910	Galerie Tanner, Zürich
1910/16	Tilla Durieux	Dezember 1910	Tilla Durieux, Berlin
1910/17	Katze	Ende 1910	Adolf Loos, Wien
1910/18	Hugo Caro	2. Hälfte 1910	Hugo Caro, Berlin
1910/19	Hans Schlieper, Verbleib unbek.	2. Hälfte 1910	unbek.

*Nummerierung nach Werkverzeichnis Fondation Oskar Kokoschka. Rot: Käufe von Adolf Loos; Gelb: Vermittlung von Adolf Loos; Grün: Verkäufe Kunstsalon Cassirer

NR.*	TITEL	FERTIGSTELLUNG	ERSTE PROVENIENZ
1911			
1911/1	Else Kupfer	Januar-Februar 1911	Galerie Alfred Felchheim, Düsseldorf
1911/2	Hermann Schwarzwald I	Januar 1911	Städtische Galerie, Frankfurt/M.
1911/3	Carl Leo Schmidt	Frühjahr 1911	Friedrich Otto Schmidt, Wien (Loos)
1911/4	Hugo Schmidt	Frühjahr 1911	Friedrich Otto Schmidt, Wien (Loos)
1911/5	Heiliger Sebastian mit Engel	Frühjahr 1911	Felix Albrecht Harta, Wien
1911/6	Ritter, Tod und Engel I	Frühsommer 1911	Stephan Kriser, Wien
1911/7	Frau Karpeles	1. Hälfte 1911	Oskar Reichel, Wien
1911/8	Egon Wellez	1. Hälfte 1911	Egon Wellez, Wien
1911/9	Karl Ertlinger	1. Hälfte 1911	Egon Schiele, Wien
1911/10	Hjalmar Ennehjelm	1. Hälfte 1911	Alexis af Ennehjelm, Wien (Loos)
1911/11	Verkündigung	Mai-Juni 1911	Franz Hauer, Wien
1911/12	Baron Viktor von Dirsztay	1. Hälfte 1911	Viktor v. Dirsztay, Wien
1911/13	Jacques de Menasce	Sommer/Herbst 1911	Baronin Menasce, Wien
1911/14	Dame in Rot	1911 od. 1912	Otto Krebs, Weimar
1911/15	Ritter, Tod und Engel II	2. Hälfte 1911	Joseph Siller, Wien
1911/16	Flucht nach Ägypten	2. Hälfte 1911	Fannina u. Georg Halle, Wien
1911/17	Kreuzigung	2. Hälfte 1911	Carl Moll, Wien
1911/18	Venezianische Szene	Oktober- November 1911	Koloman Moser, Wien
1911/19	Stilleben mit Katze, Hammel und Fisch, verbr.	Ende 1911- Anfang 1912	Herwarth Walden, Berlin
1912			
1912/1	Heimsuchung	Anfang April 1912	Auftrag Carl Moll, Galerie Miethke, Wien
1912/2	Selbstbildnis (als 26-Jähriger)	2. Hälfte April 1912	Alma Mahler
1912/3	Spozalizio, Mai 12	Mai 1912	Lotte Franzos, Wien

*Nummerierung nach Werkverzeichnis Fondation Oskar Kokoschka. Rot: Käufe von Adolf Loos; Gelb: Vermittlung von Adolf Loos; Grün: Verkäufe Kunstsalon Cassirer

NR.*	TITEL	FERTIGSTELLUNG	ERSTE PROVENIENZ
1912/4	Doppelakt: zwei Frauen	Frühjahr-Sommer 1912	Franz Hauer, Wien
1912/5	Graf Fraz von Sommereruga	Mitte 1912	Graf Sommereruga, Berlin
1912/6	Dr. Alfred Adler, zerstört	Frühjahr-Sommer 1912	Josef Siller, Wien
1912/7	Valentin Rosenfeld, zerstört	Mitte 1912	Adolf Loos (vermittelt)
1912/8	Skizze Sonia Dungerey I, Verbleib unbek.	Juli 1912	Adolf Loos
1912/9	Sonia Dungerey II	Juli 1912	Andreas Horner, Berlin (1925/26)
1912/10	Alpenlandschaft bei Mürren	Mitte August 1912	Franz Hauer, Wien
1912/11	Alma Porträt	April-Dezember 1912	Alma Mahler
1912/13	Doppelbildnis Oskar u. Alma Mahler	Dezember 1912 - März 1913	Galerie Georg Caspari, München
1913			
1913/1	Selbstbildnis (Hand auf der Brust)	Anfang 1913	Ludwig Fischer, Frankfurt
1913/2	Doppelakt Liebespaar	Anfang 1913- März 1913	Oskar Reichel
1913/3	Neapel bei Sturm (zerstört)	April 1913	Franz Hauer, Wien
1913/4	Dolomitenlandschaft Tre Croci	August-September 1913	Ludwig Prager, München
1913/5	Mädchenbildnis	Ende 1913	Heinrich Benesch, Wien
1913/6	Selbstbildnis (mit emporgehaltenem Pinsel)	2. Hälfte 1913	Giulietta Mendelsohn-Bartholdy, Berlin
1913/7	Carl Moll	Mitte 1913	Carl Moll
1913/8	Privatdozent Ludwig Adler	Mitte 1913	Ludwig Adler, Wien
1913/9	Franz Hauer	Oktober- November 1913	Franz Hauer, Wien
1913/10	Die Windsbraut	April 1913- Februar 1914	Otto Winter (Dezember 1914)
1913/11	Stilleben mit Putto und Kaninchen	Dezember 1913- April 1914	Herwarth Walden

*Nummerierung nach Werkverzeichnis Fondation Oskar Kokoschka. Rot: Käufe von Adolf Loos; Gelb: Vermittlung von Adolf Loos; Grün: Verkäufe Kunstsalon Cassirer

NR.*	TITEL	FERTIGSTELLUNG	ERSTE PROVENIENZ
1914			
1914/1	Max Schmidt, von Dreierporträt v. 1911	Anfang 1914	Otto Schmidt, Wien
1914/2	Blinde Mutter mit Kind	März-April 1914	Oskar Reichel, Wien
1914/3	Albert Ehrenstein	März-Mai 1914	Franz Hauer, Wien
1914/4	Der Gefangene	Februar-April 1914	Herwarth Walden
1914/5	Fresko für Alma Mahler	Frühjahr-Juli 1914	Alma Mahler
1914/6	Proletarierkinder	Mai 1914	Franz Hauer, Wien
1914/7	Emil Löwenbach	Mitte 1914	Babette Löwnbach (Loos)
1914/8	Herr E. Löwenstamm	Ende 13-Februar 1914	Oskar Reichel, Wien
1914/9	Dr. Viktor Ritter von Bauer	Mitte-Ende 1914	V. v. Bauer (Loos)
1914/10	Anton von Webern	Mitte-Ende 1914	Adolf Loos
1914/11	Selbstbildnis mit Pinsel	Dezember 1914	Adolf Loos
1914/12	Fortuna	Ende 1914	Herbert v. Garvens
1915			
1915/1	Ludwig von Ficker	22.-25. 01. 1915	Ludwig v. Ficker (Loos)
1915/2	Der irrende Ritter	Ende 1914-März 1916	Oskar Reichel (ab 1916)
1916			
1916/1	Dr. Heinrich Neumann	Frühjahr 1916	Heinrich Neumann
1916/2	Hermann Schwarzwald II	1. Hälfte 1916	Galerie Georg Caspari, München
1916/3	Dame mit Papagei (Maria Lazar)	Frühjahr 1916	Adolf Neufeld, Wien
1916/4	Dame mit Stuartkragen (vermisst)	Anfang 1914-1916	Franz Kluxen, Münster
1916/5	Fürst Dietrichstein und Geschwister	Frühjahr 1916	Gräfin A. v. Mensdorff-Dietrichstein
1916/6	Susanne	September-November 1916	Oskar Reichel, Wien
1916/7	Fürstin Mechthilde Lichnowsky	September-Oktober 1916	Fürstin Lichnowsky, Berlin

*Nummerierung nach Werkverzeichnis Fondation Oskar Kokoschka. Rot: Käufe von Adolf Loos; Gelb: Vermittlung von Adolf Loos; Grün: Verkäufe Kunstsalon Cassirer

NR.*	TITEL	FERTIGSTELLUNG	ERSTE PROVENIENZ
1916/8	Nell Walden	September- Oktober 1916	Herwarth Walden, Berlin
1917			
1916/9	Die Auswanderer	Dezember 1916- Februar 1917	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1916/10	Sächsische Landschaft	Winter 1916/17	Galerie Paul Cassirer, Berlin (Kommission)
1917/1	Selbstbildnis	Frühjahr-Sommer 1917	Galerie Paul Cassirer, Berlin (Kommission)
1917/2	Liebespaar mit Katze	Frühjahr-Sommer 1917	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1917/3	Orpheus und Eurydike	Oktober 1917- Januar 1918	Galerie Paul Cassirer, Berlin (Kommission)
1917/4	Romana Kokoschka	Juni-August 1917	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1917/5	Stockholmer Hafen	Oktober 1917	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1917/6	Die Freunde	November 1917- Februar 1918	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1918			
1918/1	Die Jagd	Frühjahr 1918	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1918/2	Stehender weiblicher Akt (Alma Mahler)	22. Februar 1918	Walter Hasenclever, Dresden
1918/3	Katja	November 1918- Februar 1919	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1918/4	Selbstbildnis mit Hand an den Mund gelegt	Dezember 1918- Januar 1919	unbek.
1919			
1919/1	Die Heiden	April-Mai 1919	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1919/2	Frau in Blau	Juni 1919	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1919/3	Carl Georg Heise u. Hans Madersteig (Skizze)	Mai 1919	Hans Madersteig
1919/4	Carl Georg Heise	Mai-Juni 1919	Carl Georg Heise
1919/5	Hans Madersteig	Mai-Juni 1919	Carl Georg Heise
1920			

*Nummerierung nach Werkverzeichnis Fondation Oskar Kokoschka. Rot: Käufe von Adolf Loos; Gelb: Vermittlung von Adolf Loos; Grün: Verkäufe Kunstsalon Cassirer

NR.*	TITEL	FERTIGSTELLUNG	ERSTE PROVENIENZ
1919/6	Dresden, Neustadt I	Herbst 1919- Frühjahr 1920	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1920/1	Die Macht der Musik	Mitte 1918- September 1920	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1920/2	Frau mit dem Sklaven	1920 (Wien)	Richard Lanyi
1920/3	Kind mit Blumen und Katze	1920 (Wien)	Richard Lanyi
1921			
1921/1	Maskenstillleben (Anna Kallin)	1. Hälfte 1921	Hugo Erfurth, Dresden
1921/2	Dresden, Neustadt II	Frühjahr 1921	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1921/3	Dresden, Neustadt III	Frühjahr 1921	Galerie Hermann Abels, Köln
1921/4	Dresden, Neustadt IV	Frühjahr 1921	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1921/5	Mutter und Kind	Januar-Februar 1921	Viktor Wallerstein (Geschenk)
1921/6	Gitta Wallerstein	März 1921	Viktor Wallerstein
1921/7	Dresden, Neustadt V	Sommer 1921	Berthold Nothmann, Düsseldorf
1921/8	Dresden, Neustadt VI	Sommer 1921	R. Zitzmann, Erlangen
1921/9	Der Perser (Wolfgang Gurlitt)	Juli-September 1921	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1921/10	Die Sklavin	Ende 1921	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1922			
1921/11	Zwei Mädchen	1. Hälfte 1922	Galerie Otto Kallir-Nirenstein, Wien
1921/12	Frau Reuther	Ende 1921- Anfang 1922	Hugo Erfurth, Dresden
1922/1	Mutter und Kind einander umarmend	Juli-Oktober 1922	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1922/2	Mädchen mit Puppe	1921-1922	Wilhelm R. Valentiner, Berlin
1922/3	Maler mit Puppe	Mitte 1922	Wilhelm Kreis, Dresden
1922/4	Selbstbildnis an der Staffelei	März-Sommer 1922	Bohuslav Kokoschka
1922/5	Mädchen mit Tonpuppe	März-Sommer 1922	Galerie Paul Cassirer, Berlin

*Nummerierung nach Werkverzeichnis Fondation Oskar Kokoschka. Rot: Käufe von Adolf Loos; Gelb: Vermittlung von Adolf Loos; Grün: Verkäufe Kunstsalon Cassirer

NR.*	TITEL	FERTIGSTELLUNG	ERSTE PROVENIENZ
1922/6	Mania	März - 5. April 1922	vom Künstler zerstört!
1922/7	Saul und David	März 20 - Mai 1922	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1922/8	Lot und seine Töchter	Sommer 21 - April 1922	Hugo Benario, Berlin
1922/9	Sommer I	Sommer 1922	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1922/10	Dresden, Neustadt VII	Sommer 1922	Galerie Ernst Arnold, Dresden
1922/11	Der Maler I (Maler und Modell I), verschollen	Ende 1922 - März 1923	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1922/12	Jakob, Rachel und Lea	Juli - August 1922	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1923			
1923/1	Selbstbildnis mit gekreuzten Armen (übermalt)	Januar - März 1923	Galerie Ernst Arnold, Dresden
1923/2	Dresden Augustusbrücke I	Frühjahr 1923	Galerie Ernst Arnold, Dresden
1923/3	Dresden Augustusbrücke II	Frühsommer 1923	Galerie Paul Cassirer, Berlin
1923/4	Dresden Augustusbrücke mit Rücken- figur	Juni - Juli 1923	Hugo Erefurth, Dresden
1923/5	Damenbildnis (Fragment)	Frühsommer 1923	unbek.

*Nummerierung nach Werkverzeichnis Fondation Oskar Kokoschka. Rot: Käufe von Adolf Loos; Gelb: Vermittlung von Adolf Loos; Grün: Verkäufe Kunstsalon Cassirer

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

- ACKERL 1993:** Ackerl, Isabella: Wiener Salonkultur um die Jahrhundertwende. Ein Versuch. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Wien, Köln, Graz 1993. S. 694-709.
- ADRIANI 2005:** Adriani, Götz: Bordell und Boudoir. Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso. Schauplätze der Moderne. Ostfildern-Ruit 2005.
- AHRENS 2008:** Ahrens, Birgit: »Die erwachende Fledermaus«. Theaterkunst und Gartentheater auf der Kunstschau 1908. In: Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. München, Berlin, London, New York 2008. S. 228-243.
- AHRENS/HIEBER/KAUTT 2015:** Ahrens, Jörn, Hieber, Lutz, Kautt, York (Hrsg.): Kampf um Images. Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen. Wiesbaden 2015.
- ALBERTINA DRESDEN:** Albertina Archiv Dresden, Dresden. Korrespondenz Dr. Sterl und Dr. Posse; Biennale Venedig.
- ALMS 2000:** Alms, Barbara, Steinmetz, Wiebke (Hrsg.): Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der Zehner Jahre. AusstKat. Städtische Galerie Delmenhorst 2000. Delmenhorst 2000.
- ALMS 2012:** Alms, Barbara: Der Sturm vor dem Ersten Weltkrieg: Fanal des Neuen. In: Hülse-Esch, Andrea von, Finckh, Gerhard (Hrsg.): Der Sturm. Band II: Aufsätze. AusstKat. von-der-heydt-museum Wuppertal 2012. Wuppertal 2012. S. 252-268.
- ALTMANN-LOOS 1984:** Altmann-Loos, Elsie: Mein Leben mit Adolf Loos. München 1984.
- AMANN 1994:** Amann, Klaus, Wallas, Armin A. (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar 1994.
- AMANN 1998:** Amann, Klaus, Aspetsberger, Friedbert (Hrsg.): Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur. Band 45. Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Köln, Weimar 1998.
- ANGEWANDTE 1986:** Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hrsg.): Oskar Kokoschka Symposium 1986. Red.: Patka, Erika. Wien 1986.
- APKE 2005:** Apke, Bernd: Texte zum Katalog. In: Natter, Tobias G., Hollein, Max (Hrsg.): Die nackte Wahrheit, Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. München 2005. S. 77-275.
- ARNHEIM 1978:** Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin, New York 1978.
- ARTS COUNCIL 1962:** The Arts Council (Hrsg.): Kokoschka. A retrospective exhibition of pain-

- tings, drawings, lithographs, stage designs and books, organized by the Arts Council of Great Britain. AusstKat. The Tate Gallery London 1962. London 1962.
- ASCHER BARNSTONE 2016:** Ascher Barnstone, Deborah (Hrsg.): *The Doppelgänger*. Bern 2016.
- ASENDORF 1991:** Asendorf, Christoph: »Wankender Raum«. *Das Frühwerk 1907-1916*. In: Schröder, Klaus Albrecht, Winkler, Johann (Hrsg.): *Oskar Kokoschka*. München 1991. S.11- 17.
- ASHOLT 2014:** Asholt, Wolfgang: *Skandal als Programm? Funktionen des Skandals in der historischen Avantgarde und Funktion der historischen Avantgarde als Skandal*. In: Gelz, Andreas, Hüser, Dietmar, Ruß-Sattar, Sabine (Hrsg.): *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression*. Berlin 2014. S. 149-166.
- AUER 2013:** Auer, Stephanie: *Seelenaufschlitzer und Schlitzerorde. Frauenmord bei Kokoschka und Dix*. In: Husslein-Arco, Agnes et. al. (Hrsg.): *Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen*. AusstKat. Belvedere Wien 2013. S 181-185.
- AVERY 2002:** Avery, George C. (Hrsg.): *Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus – Herwarth Walden Briefwechsel 1909-1912*. Göttingen 2002.
- BACHOFEN 1975:** Bachofen, Johann Jakob: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Eine Auswahl herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs*. Frankfurt/Main 1975.
- BAHR 1898:** Bahr, Hermann: *An die Secession. Ein Brief von Hermann Bahr*. In: *Versacrum. Organ der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*. 1. Jahrg. Heft 5/6. Mai/Juni 1898. S. 5.
- BADURA-TRISKA 2016:** Badura-Triska, Eva (Hrsg.): *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*. AusstKat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2016. Köln 2016.
- BADURA-TRISKA 2016-1:** Badura-Triska, Eva: *Die Früchte des Verdrängens. Radikale Körperkunst und gesamtkunstwerkhaftes Erlösungskonzepte in der frühen Wiener Moderne und im Wiener Aktionismus*. In: Badura-Triska, Eva (Hrsg.): *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*. AusstKat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2016. Köln 2016. S. 9-23.
- BÄRNIGHAUSEN 2006:** Bärnighausen, Hendrik, Wucherer, Viktoria: *Der Kunsthändler Herrmann Holst, der Galeriedirektor Hans Posse und der Maler Oskar Kokoschka als Bewoh-*

- ner des »Pavillons J« im großen Garten in Dresden. In: Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten in Sachsen. Band 14. 2006. S. 127-142.
- BAMBI 2015:** Bambi, Andrea, Drecoll, Axel (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution. Oldenburg 2015.
- BAMMES 1970:** Bammes, Gottfried: Das zeichnerische Aktstudium. Seine Entwicklung in Werkstatt, Schule, Praxis und Theorie. Leipzig 1970.
- BARKER 1995:** Barker, Andrew, Lensing, Leo A.: Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen. Wien 1995.
- BARKER 1998:** Barker, Andrew: Telegrammstil der Seele. Peter Altenberg – Eine Biografie. Wien, Köln, Weimar 1998.
- BARRON 1992:** Barron, Stephanie (Hrsg.): »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. AusstKat. Deutsches Historisches Museum München 1992. München 1992.
- BARRON 1992-1:** Barron, Stephanie: Die Auktion in der Galerie Fischer. In: Barron, Stephanie (Hrsg.): »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. AusstKat. Deutsches Historisches Museum München 1992. München 1992. S. 135-146.
- BARTA 1987:** Barta, Ilsebill et.al. (Hrsg.): Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987.
- BASIL 1965:** Basil, Otto: Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1965.
- BAUDELAIRE 1990:** Baudelaire, Charles: Der Künstler und das moderne Leben. Essays, »Salons«, intime Tagebücher. Leipzig 1990.
- BAUER 1977:** Bauer, Roger: Fin de Siècle, Frankfurt/M. 1977.
- BAUERNSCHMIDT 2012:** Bauernschmidt, Stefan: Leonardos Abendmahl: Zwischen Kunst und Kommerz. Soziologisches für »Dazwischen«. In: www.kunsttexte.de. Nr.1. 2012. Download 14. 04. 2016.
- BAUM 1971:** Baum, Elfriede: »Mutter und Kind«. Ein Hauptwerk der Dresdner Zeit Oskar Kokoschkas. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Band 59. Wien 1971. S. 176-190.
- BAUSCHINGER 2015:** Bauschinger, Sigrid: Die Cassirers. Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biografie einer Familie. München 2015.

- BEAUCAMP 1976:** Beaucamp, Eduard: Das Dilemma der Avantgarde. Aufsätze zur bildenden Kunst. Frankfurt/Main 1976.
- BECKER 2007:** Becker, Christoph: Die Biennale von Venedig und die deutschen Beiträge 1895-1942. In: Zeller, Ursula (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007. Institut für Auslandsbeziehungen Köln 2007. S. 63-87+353.
- BECKMANN 2017:** Beckmann, Inke: Rezension. Wenn Köpfe zu viel denken, muss die Hand es richten. In: Kunstchronik. 70. Jahrg. Heft 6. 2017. S. 305-311.
- BECKSTETTE 2008:** Beckstette, Sven: Das Historienbild im 20. Jahrhundert. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen. Diss. Freie Universität Berlin. Berlin 2008.
- BEKKER 1976:** Bekker, Paul: Eros als Todbringer. Zu Kokoschkas Bach-Mappe. In: Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk. 1906-1975. Ausstkat. Haus der Kunst München 1976. S. 60-62.
- BEKKER 1984:** Bekker, Paul: Zu Kokoschkas Bach-Kantate. In: Kokoschka, Oskar: /O Ewigkeit, du Donnerwort/ 11 Lithografen und die Vorzeichnungen zur Kantate von Johann Sebastian Bach. Frankfurt/M., Olten, Wien 1984. S. 31-37.
- BELLERS 2004:** Bellers, Jürgen, Königsberg, Maren (Hrsg.): Skandal oder Medienrummel? Münster 2004.
- BERGER 1999:** Berger, Hilde: Ob es Hass ist, solche Liebe? Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Wien 1999.
- BERGER 1980:** Berger, Renata: Malerin oder Modell? Die »wahren Frauen« in der Kunstgeschichte. In: Kritische Berichte. Band 8, Heft 6. Marburg 1980. S. 5-24.
- BERGHAUS 2013:** Berghaus, Günter: Kokoschka's »Murder, Hope of Woman«: An early Specimen of Expressionist Theatre. In: Chytraeus-Auerbach, Irene (Hrsg.): Der Aufbruch in die Moderne: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde. Berlin 2013. S. 35-43.
- BERLIN 1993:** Berlin, Jeffrey B., Johns, Jorun B., Lawson, Richard H. (Hrsg.): Turn-of-the-Century Vienna and its Legacy. Essays in Honor of Donald G. Daviau. New York, Wien 1993.
- BETHUSY-HUC 1988:** Bethusy-Huc, Reinhold Graf: Oskar Kokoschka. Das Konzert. Variationen über ein Thema. Hommage à Kamilla Swoboda. Salzburg 1988.
- BEUYS 2014:** Beuys, Barbara: Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich 1900-1914. München 2014. S.246-255, 370-374.

- BISCHOFF 1997:** Bischoff, Ulrich: Aus dem Gleichgewicht – Oskar Kokoschka und die zweite Naivität. In: FRODL, Gerbert, NATTER, Tobias G. (Hrsg.): Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus. Wien 1997. S. 95-100.
- BILSTEIN 2007:** Bilstein, Johannes: Naive Anthropologie, naive pädagogische Praxis. Grundlagen der Pädagogik Oskar Kokoschkas. In: Mietzner, Ulrike, Tenorth, Heinz Elmar, Welter, Nicole (Hrsg.): Pädagogische Anthropologie – Mechanismus einer Praxis. Weinheim, Basel 2007. S. 141-154.
- BIRNIE DANZKER 1993:** Birnie Danzker, Jo-Anne, Ziersch, Amélie (Hrsg.): Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946. München 1993.
- BIRTHÄLMER 2012:** BIRTHÄLMER, Antje, Finckh, Gerhard: Der Sturm. Zentrum der Avantgarde. Band I. Ausst.Kat. von-der-heydt-museum Wuppertal 2012. Wuppertal 2012.
- BISANZ 1984:** Bisanz, Hans: Bildende Kunst und Kunsthandwerk. In: Waissenberger, Robert (Hrsg.): Wien 1890-1920. Wien, Heidelberg 1984. S. 111-172.
- BISANZ 1985:** Bisanz, Hans: Ornament und Askese. Wiener Stilkunst – Schiele – Kokoschka. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien 1985. S. 130-141.
- BISANZ 2005:** Bisanz, Hans: Oskar Kokoschka. In: Brandstätter, Christian: Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Wien 2005. S.131-148.
- BISCHOFF 1997:** Bischoff, Ulrich: Aus dem Gleichgewicht – Oskar Kokoschka und die zweite Naivität. In: Frodl, Gerbert, Natter, Tobias G. (Hrsg.): Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus. Wien 1997. S. 95-100.
- BLAUG 1976:** Blaug, Mark (Hrsg.): The Economics of the Arts. London 1976.
- BLAUG 1976-1:** Blaug, Mark: Introduction: What is the Economics of the Arts About? In: Blaug, Mark (Hrsg.): The Economics of the Arts. London 1976. S. 13-22.
- BLUBACHER 2015:** Blubacher, Thomas: Die vielen Leben der Ruth Landshoff-York. Berlin 2015.
- BOCK 2010:** Bock, Ralf: Adolf Loos. Leben und Werke 1870-1933. München 2009.
- BODE 1918:** Bode, Wilhelm von: Die »Venus mit dem Orgelspieler« von Tizian im Kaiser-Friedrich-Museum. In: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen. 39. Jahrg. Nr. 5. Februar 1918. S. 1-7.
- BODE 1926:** Bode, Wilhelm von: Eine Neuentdeckte »Venus mit dem Orgelspieler« von Tizian. In: Berliner Museen. 47. Jahrg. Heft 1. 1926. S. 2-5.

- BÖCKEM 2016:** Böckem, Beate, Peters, Olaf, Schellewald, Barbara (Hrsg.): Die Biografie – Mode oder Universalie? Zur Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte. Berlin, Boston 2016.
- BÖSCH 2011:** Bösch, Frank: Kampf um Normen: Skandale in historischer Perspektive. In: Bulchow, Kristin, Petersen, Christer (Hrsg.): Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung. Wiesbaden 2011. S. 29-48.
- BONGARD 1980:** Bongard, Willi: Zur Preisentstehung von Werken zeitgenössischer Kunst. In: Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft (Hrsg.): Wirtschaftspolitische Blätter. 27. Jahrg, Heft 6. Wien 1980. S. 38-46.
- BONNEFOIT 2010:** Bonnefoit, Régine, Häusler, Ruth (Hrsg.): »Spur im Treibsand«. Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder. Petersberg 2010.
- BONNEFOIT 2010-1:** Bonnefoit, Régine, Reinhold, Bernadette: Die Nachlassbibliothek von Oskar Kokoschka – Neue Perspektiven in der Kokoschka-Forschung. In Bonnefoit, Régine, Häusler, Ruth (Hrsg.): »Spur im Treibsand«. Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder. Petersberg 2010. S. 35-61.
- BONNEFOIT 2010-2:** Bonnefoit, Régine, Häusler, Ruth: Zur Genese der späten Porträts von Oskar Kokoschka. In: Bonnefoit, Régine, Häusler, Ruth (Hrsg.): »Spur im Treibsand«. Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder. Petersberg 2010. S. 93-116
- BONNEFOIT 2012:** Bonnefoit, Régine: Kokoschkas Sturm-Jahre (1910-1916) – Vom Wiener »Oberwildling« zur Berliner »Primadonna«. In: Hülsen-Esch, Andrea von, Finckh, Gerhard (Hrsg.): Der Sturm. Band II: Aufsätze. AusstKat. von-der-heydt-museum Wuppertal 2012. Wuppertal 2012. S. 269-284.
- BONNEFOIT 2013:** Bonnefoit, Régine, Held, Gertrud: Oskar Kokoschka 1915-1917. Vom Kriegsmaler zum Pazifisten. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): 1914. Die Avantgarden im Kampf. AusstKat. Bundeskunsthalle Bonn 2013. Köln 2013. S. 246-253.
- BONNEFOIT 2014:** Bonnefoit, Régine: Kokoschkas Aufstieg zum bekanntesten Porträtisten des deutschen Sprachraums. In: Brüderlin, Markus (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Humanist und Rebell. Wolfsburg 2014. S.34-49.
- BONNEFOIT 2014-1:** Bonnefoit, Régine: Oskar Kokoschkas Bekenntnis zur Tschechoslowakei. In: Tieze, Agnes (Hrsg.): Oskar Kokoschka und die Prager Kulturszene. AusstKat. Kunstforum ostdeutsche Galerie Regensburg 2014. Köln 2014. S. 9-15.

- BONNEFOIT 2016:** Bonnefoit, Régine: Kunsthistoriker vom Künstler zensiert – am Beispiel der Kokoschka-Monografie von Edith Hoffmann (1947) für Edith Hoffmann zum 108. Geburtstag. In: Böckem, Beate, Peters, Olaf, Schellewald, Barbara (Hrsg.): Die Biografie – Mode oder Universalie? Zur Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte. Berlin, Boston 2016. S. 169-182.
- BORCHARDT-BIRBAUMER 2016:** Borchardt-Birbaumer, Brigitte: Tiefenschürfen und Seelenaufschlitzen. Die »wilde« Antike und ihre Reflexion in der ersten und zweiten Wiener Moderne. In: Badura-Triska, Eva (Hrsg.): Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne. AusstKat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2016. Köln 2016. S. 88-105.
- BOREL 1994:** Borel, France: Verführung. Künstler und Modell. Leipzig 1994.
- BORMANN 2014:** Bormann, Beatrice von: Kokoschka als Humanist und Rebell. In: Brüderlin, Markus (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Humanist und Rebell. Wolfsburg 2014. S. 12-33.
- BOROWITZ 1974:** Borowitz, Helen O.: Youth as Metaphor and Image in Wedekind, Kokoschka, and Schiele. In: Art Journal. Vol. 33, No. 3. 1974. S. 219-225.
- BRANDOW-FALLER 2008:** Brandow-Faller, Megan: Man, Woman, Artist? Rethinking the Muse in Vienna 1900. In: Austrian History Yearbook, Vol. 39. 2008. S. 92-120.
- BRASSAI 1982:** Brassai: The Artists of My Life. London 1982.
- BRAUER 1951:** Brauer, Max: Mit seinen Koko-Strahlen. In: Der Spiegel. Heft 31/1951. 01. 08. 1951. S. 32-38.
- BRAUN 2013:** Braun, Christina von: Nacktheit, Scham und Männlichkeit. In: Der Nackte Mann. Texte. AusstKat. LENTOS Kunstmuseum Linz, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest 2013. Nürnberg 2013. S. 25-35.
- BREICHA 1976:** Breicha, Otto: Ein Märchenbuch des Oberwildlings. in: Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk. 1906-1975. Ausstkat. Haus der Kunst München 1976. München 1976. S. 12-33.
- BRÜDERLIN 2014:** Brüderlin, Markus (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Humanist und Rebell. AusstKat. Kunstmuseum Wolfsburg 2014. Wolfsburg 2014.
- BRUGGER 1991:** Brugger, Ingrid: Wesen mit Wesen streitend. Die Dresdner Werkgruppe 1916-1923. In: Schröder, Klaus Albrecht, Winkler, Johann (Hrsg.): Oskar Kokoschka. München 1991. S. 19-27.

- BRUGGER 1991-1:** Brugger, Ingried: Fürstin Mechtilde Lichnowsky. In: Schröder, Klaus Albrecht, Winkler, Johann (Hrsg.): Oskar Kokoschka. München 1991. Tafel 30.
- BRUGGER 1991-2:** Brugger, Ingried: William Wauer. In: Schröder, Klaus Albrecht, Winkler, Johann (Hrsg.): Oskar Kokoschka. München 1991. Tafel 12.
- BRUGGER 1992:** Brugger, Ingried: Larve und »Stille Frau«. Zu Oskar Kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler. In: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion. AusstKat. Städtische Galerie im Städel Frankfurt/M. 1992. Frankfurt/M. 1992. S. 69-77.
- BRUNS 1997:** Bruns, Brigitte: Hermaphrodit oder das Geschlecht der Moderne. Zur Präsentation des Weiblichen und der Auflösung des Subjekts. In: Fischer, Lina, Brix, Emil (Hrsg.): Die Frauen der Wiener Moderne. Wien, München 1997. S. 218-232.
- BUBLITZ ET.AL. 1999:** Bublitz, Hannelore, Bührmann, Andrea D., Hanke, Christine, Seier, Andrea (Hrsg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt/M., New York 1999.
- BUBLITZ 1993:** Bublitz, Hannelore: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Wien, Köln, Graz 1993. S. 62-78.
- BULKOW 2011:** Bulkow, Kristin, Petersen, Christer (Hrsg.): Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung. Wiesbaden 2011.
- BULKOW/PETERSEN 2011:** Bulkow, Kristin, Petersen, Christer: Skandalforschung: Eine methodologische Einführung. In: Bulkow, Kristin, Petersen, Christer (Hrsg.): Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung. Wiesbaden 2011. S 9-25.
- BUNDESKUNSTHALLE 2013:** Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): 1914. Die Avantgarden im Kampf. AusstKat. Bundeskunsthalle Bonn 2013. Köln 2013.
- BUNDESKAMMER 1980:** Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft (Hrsg.): Wirtschaftspolitische Blätter. 27. Jahrg. Heft 6. Wien 1980.
- BURKHARDT 2015:** Burkhardt, Steffen: Medienskandale. Zur moralischen Sprengkraft öffentlicher Diskurse. 2. überarb. Aufl. Köln 2015.
- BURDA 2007:** Burda, Hubert: Wer sieht sich wie und welches Bild von sich? Über die Selbstinszenierung in Bildnissen von Jan van Eyck bis Andy Warhol. In: Helas, Edith, Polte,

- Maren, Rückert, Claudia, Uppenkamp, Bettina: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin 2007. S. 549-562.
- BUSHART 1996:** Bushart, Magdalena: Kokoschkas Dresdner Gruppenbildnisse. In: Schmidt, Werner, Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich: Kokoschka und Dresden. AusstKat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden 1996. Leipzig 1996. S. 44-50.
- CABUK 2014:** Cabuk, Cornelia: Der Hagenbund als Plattform der Moderne Zentraleuropas in den 20er- und 30er Jahren. In Husslein-Arco, Agnes, Boeckl, Matthias, Krejci, Harald (Hrsg.): Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 bis 1938. AusstKat. Belvedere Wien 2014-15. Wien 2014. S. 55-61.
- CAMWELL 2000-1:** Camwell, Lynn (Hrsg.): Träume 1900-2000. Kunst, Wissenschaft und das Unbewusste. München 2000.
- CAMWELL 2000-2:** Camwell, Lynn: Die innere Muse. Camwell, Lynn (Hrsg.): Träume 1900-2000. Kunst, Wissenschaft und das Unbewusste. München 2000. S. 13-59.
- CASSIRER 1911:** Cassirer, Paul: Kunst und Kunsthandel. Vom unwissenden Künstler. In: PAN Halbmonatszeitschrift. 1. Jahrg. Heft-Nr. 14. 16. Mai 1911. S. 457-469.
- CASSIRER 1911-1:** Cassirer, Paul: Kunst und Kunsthandel. Der ideale Zustand. In: PAN Halbmonatszeitschrift. 1. Jahrg. Heft-Nr. 17. 01. Juli 1911. S. 558-573.
- CASSOU:** Cassou, Jean, Langui, Emil, Pevsner, Nikolaus: Durchbruch zum 20. Jahrhundert. Kunst und Kultur der Jahrhundertwende. München o. J.
- CHRISTOPHERSEN 1995:** Christophersen, Doris: Umfeldanalyse von Kunsthandels- und Kunstauktionsunternehmen. Ein Beitrag zur Ökonomie des Kunstmarktes. Bergisch Gladbach, Köln 1995.
- CHYTRAEUS-AUERBACH 2013:** Chytraeus-Auerbach, Irene (Hrsg.): Der Aufbruch in die Moderne: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde. Berlin 2013.
- CERNUSCHI 1999:** Cernuschi, Claude: Pseudo-Science and Mythic Misogyny: Oskar Kokoschka's Murderer, Hope of Women. In: The Art Bulletin. Vol. 81 No. 1. 1999. S. 126-148.
- CERNUSCHI 2002:** Cernuschi, Claude: Anatomisches Sezieren und religiöse Identifikation. In: Natter, Tobias G. Hrsg.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 43-50.
- CERNUSCHI 2011:** Cernuschi, Claude: Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits. In: The German Quarterly. Vol. 84 No. 2. Spring 2011. S. 199-219.

- CHASSQUET-SMIRGEL 1981:** Chassquet-Smirgel, Janine: Das Ichideal. Psychoanalytischer Essay über die »Krankheit der Identität«. Frankfurt/M. 1981.
- CHIU 1994:** Chiu, Ch. S.: Frauen im Schatten. Wien 1994.
- CHARCOT 1988:** Charcot, Jean Martin, Richer, Paul: Die Besessenen in der Kunst. Göttingen 1988.
- CICERONE 1921:** G., H.: Eine stattliche Schule für Expressionismus in Wien. In: Der Cicero-
ne. 13. Jahrg. 1921. S. 452.
- CLEEG 2012:** Cleeg, Elizabeth: War and peace at the Stockholm »Austrian Art Exhibition« of 1917. In: The Burlington Magazine. October 2012. S. 676-688. [http:// Burlington.org.uk/media/](http://Burlington.org.uk/media/). Download 12. 10. 2017.
- COMINI 1990:** Comini, Alessandra: Egon Schiele's Portraits. (California Studies in the History of Art). Berkley, Los Angeles, London 1990.
- COMMISSION LOOTED ART 2015:** Commission for Looted Art in Europe: The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945. London 2015.
- CORK 1994:** Cork, Richard: A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War. New Haven, London 1994.
- DALBAJEWÄ 1998:** Dalbajewa, Birgit: Zur literarischen Rezeption von Kokoschkas: Werk der Dresdner Jahre 1916 bis 1923. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien: Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Wien 1998. S. 27-33.
- DALBAJEWÄ 1999:** Dalbajewa, Birgit: Kokoschka in der zeitgenössischen Rezeption von 1916 bis 1923. Diss. Humboldt-Universität Berlin 1999.
- DALBAJEWÄ 2003:** Dalbajewa, Birgit: »Träger bewegteren Lebensgefühls«. Erwerbungen von Oskar Kokoschka durch Ludwig Justi, Hans Posse und Paul Ferdinand Schmidt nach der Novemberrevolution 1918. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden 2002/2003. S. 131-145.
- DALBAJEWÄ 2015:** Dalbajewa, Birgit: Mädchen expressionistisch. In: Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Gitta Wallerstein, 1921. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum. Patrimonia 380. Dresden 2015. S. 32-43.
- DALBAJEWÄ 2015-1:** Dalbajewa, Birgit: »Mittelgut können wir nicht gebrauchen [...]« – Hans Posse als Kommissar des deutschen Pavillons in Venedig 1922 und 1930. In: Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015. S. 219-238.

- DALBAJEWÄ 2015-2:** Dalbajewa, Birgit: »[...] selbst auf die Gefahr einzelner Irrtümer hin [...]« – Die »Sammlung modernster Malerei« in der Gemäldegalerie unter Hans Posse 1918 bis 1933. In: Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015. S. 239-270.
- DANZ 2006:** Danz, Lena Meike: Geschlechterthematik und Stilentwicklung im dichterischen und graphischen Frühwerk Oskar Kokoschkas am Beispiel von »Die träumenden Knaben« und »Mörder, Hoffnung der Frauen«. Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Berlin 2006.
- DAVIAU 1994:** Daviau, Donald G.: Hermann Bahr und der Expressionismus. In: Amann, Klaus, Wallas, Armin A. (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar 1994. S. 396-416.
- DEFRAEYE 2007:** Defraeye, Piet: Provokation im Kontext soziokultureller Einflüsse: Die sechziger Jahre. Anmerkungen zu einer Rezeptionstheorie der Theaterprovokation. In: Neuhäus, Stefan, Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007. S. 401-411.
- DEMAND 2010:** Demand, Christian: Wie kommt die Ordnung in die Kunst? Springe 2010.
- DERI 1931:** Deri, Max: Naturobjekt und Menschenwerk. Über einen Unterschied in der wissenschaftlichen Betrachtung natürlicher und künstlicher Sachverhalte. In: IMAGO. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften. Band VII., Heft 1, 1931. S. 5-40.
- DEUTSCH 1970:** Deutsch, Ernst: Ernst Deutsch. In: Reinhardt, Hannes (Hrsg.): Das bin ich. München 1970. S. 17-34.
- DEUTSCHES LITERATURARCHIV:** deutsches literaturarchiv marbach, Marbach/Neckar. Kurt Pinthus, Handschriften 71 5481.
- DITTMANN 1995:** Dittmann, Lorenz: Das Avantgardeproblem der Kunst seit der Jahrhundertwende. In: Prat, Enrique H., Rassem, Mohammed (Hrsg.): Kunst und Ethos. Deutungsprobleme der modernen Kunst. Frankfurt/M. 1995. S. 121-136.
- DONATH 1919:** Donath, Adolph: Die Aussichten des deutschen Kunstmarktes. In: Der Kunstwanderer. Jahrg. 1919. 1. Septemberheft. S. 16.
- DONATH 1920:** Donath, Adolph: Psychologie des Kunstsammelns. 3. Verb. Aufl. Berlin 1920.
- DORMER 1993:** Dormer, Lore Muerdel: Saint and Sinner: Some Reflexions on the Image of

- Woman in the Works of Hofmannsthal and His Viennese Contemporaries. In: Berlin, Jeffrey B., Johns, Jorun B., Lawson, Richard H. (Hrsg.): Turn-of-the-Century Vienna and its Legacy. Essays in Honor of Donald G. Daviau. New York, Wien 1993. S. 1-18.
- DRAXLER 1989:** Draxler, Helmut: MarktMoral. Über die Listen der Selbstbehauptung. In: Kunstforum International. Nr. 104. 1989. S. 94-104.
- DRUX 1994:** Drux, Rudolf (Hrsg.): Die Geschöpfe des Prometheus – Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart. Bielefeld 1994.
- DRUX 1994-1:** Drux, Rudolf: Die Geschöpfe des Prometheus. Zur künstlerischen Gestaltung und technischen Verwirklichung eines Mythems. In: Drux, Rudolf (Hrsg.): Die Geschöpfe des Prometheus – Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart. Bielefeld 1994. S. 15-26.
- DUBE 1973:** Dube, Wolf-Dieter: Die Expressionisten. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1973.
- DÜSING 2009:** Düsing, Edith, Klein, Hans-Dieter (Hrsg.): Geist, Eros und Agape. Untersuchungen zu Liebesdarstellungen in Philosophie, Religion und Kunst. Würzburg 2009.
- DURIEUX 1970:** Durieux, Tilla: Tilla Durieux. In: Reinhardt, Hannes (Hrsg.): Das bin ich. München 1970. S. 35-53.
- DVORAK 1921:** Dvorak, Max: Vorwort. In: Kokoschka, Oskar: Variationen über ein Thema. Wien 1921. S. 1-4.
- EBERLE 1977:** Eberle, Matthias: Tendenzen der Zwanziger Jahre. Ausst.Kat. Neue Nationalgalerie Berlin. Berlin 1977.
- EBBINGHAUSEN 1989:** Ebbinghausen, Rolf, Neckel, Sighard (Hrsg.): Anatomie des politischen Skandals. Frankfurt/Main 1989.
- ECHTE 2013:** Echte, Bernhard, Feilchenfeldt, Walter (Hrsg.): Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905-1908. Band 3. Wädenswil 2013.
- EDER 1996:** Eder, Franz X.: »Diese Theorie ist sehr delikate [...]« Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz 1996. S. 159-179.
- EDSCHMID 1921:** Edschmid, Kasimir: Die Lage der Kunst. In: Der Cicerone. 13. Jahrg. 1921. S. 552-556.
- EHALT 1986:** Ehalt, Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes (Hrsg.): Glücklich ist, wer vergisst [...] ? Das andere Wien um 1900. Wien, Köln, Graz 1986.
- EHALT 1986-1:** Ehalt, Hubert Ch.: Wien um 1900. Lebenswelten und Diskurse. In: Ehalt,

- Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes (Hrsg.): *Glücklich ist, wer vergisst [...] ? Das andere Wien um 1900*. Wien, Köln, Graz 1986. S. 9-14.
- EHRENSTEIN 1915:** Ehrenstein, Albert: Oskar Kokoschka, Fünf Originallithografien. In: *Zeit-Echo. Ein Kriegstagebuch der Künstler*. 2. Jahrg. Oskar-Kokoschka-Heft 20. 1915. S. 298-311.
- EHRENSTEIN 1917:** Ehrenstein, Albert: Oskar Kokoschka. In: *Literarische Gesellschaft zu Hamburg* (Hrsg.): *Die Literarische Gesellschaft*. 3. Jahrg. 3 Heft 9. 1917. S. 311-314.
- EHRENSTEIN 1961:** Ehrenstein, Albert: *Ausgewählte Aufsätze*. Heidelberg 1961.
- EHRENSTEIN 1973:** Ehrenstein, Albert: *Tubutsch. Bibliothek des Expressionismus*. Kraus Reprint. Nendeln 1973.
- EHRENSTEIN 1976:** Ehrenstein; Albert: *Mensch unter Affen*. in: Oskar Kokoschka. *Das druckgraphische Werk. 1906-1975*. AusstKat. Haus der Kunst München 1976. München 1976. S. 45-46.
- ERDHEIM 1985:** Erdheim, Mario: *Psychoanalyse jenseits von Ornament und Askese*. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985. S. 230-241.
- ERLING 1996:** Erling, Katharina, Dalbajewa, Birgit: *Biographische Daten*. In: Schmidt, Werner, Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich: *Kokoschka und Dresden*. AusstKat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden 1996. Leipzig 1996. S. 11-23.
- ERLING 1996-1:** Erling, Katharina: *Gemälde*. In: Schmidt, Werner, Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich: *Kokoschka und Dresden*. AusstKat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden 1996. Leipzig 1996. S. 85-155.
- ERLING 1997:** Erling, Katharina: »Das Bekenntnis zieht mich an« – Christliche Motive und Inhalte im Frühwerk von Oskar Kokoschka. In: Frodl, Gerbert, Natter, Tobias G. (Hrsg.): *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*. Wien 1997. S. 54-63.
- ERLING 2014:** Erling, Katharina: *Zu den Tieren in den Gemälden Oskar Kokoschkas*. In: Brüderlin, Markus (Hrsg.): *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebell*. AusstKat. Kunsthalle Wolfsburg 2014. Wolfsburg 2014. S. 50-65.
- ERLING 2017:** Erling, Katharina: *Online-Katalog. Werkkatalog der Gemälde von Oskar Kokoschka*. Stand 2017. Fondation Oskar Kokoschka Vevey. www.oskar-kokoschka.ch.
- ESCHENBURG 1985:** Eschenburg, Barbara: *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in*

- Literatur, Philosophie und Kunst. in: Friedel, Helmut (Hrsg.): Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930. München 1995. S. 9-42.
- FAENGER 1920:** Faenger, Wilhelm: Die Dichtung Oskar Kokoschkas. In: Das Tribunal. 2. Jahrg. Heft 2. 1920/21. S. 16.
- FEILCHENFELDT CHR. 2005:** Feilchenfeldt, Christina: Oskar Kokoschka und seine Kunsthändler: Die Firma Paul Cassirer, Berlin, und Walter Feilchenfeldt, Zürich. In: Meier, Andreas (Hrsg.): Kokoschka. Beziehungen zur Schweiz. AusstKat. Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon 2005. Pfäffikon 2005. S. 105-113.
- FEILCHENFELDT K. 1981:** Feilchenfeldt, Konrad: Rote Socken hab' ich gern! In: Du. Die Kunstzeitschrift. Heft 10. 1981. S. 58-59.
- FEILCHENFELDT BRESLAUER 2010:** Feilchenfeldt Breslauer, Marianne: Bilder meines Lebens. Erinnerungen. Wädenswil 2010.
- FELLNER 2013:** Fellner, Sabine: Der nackte Mann – ein Tabu. In: Der Nackte Mann. Texte. AusstKat. Lentos Kunstmuseum Linz, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest 2013. Nürnberg 2013. S. 11-24.
- FEUCHTINGER 2010:** Feuchtinger, Silke: Expressivität und Provokation – Jean-Baptiste Carpeaux' Bronzeplastik »Ugolino und seine Söhne« und der Einfluss der französischen Malerei der Romantik. In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal. www.kunstgeschichte-ejournal.net. Kunsthistorisches Institut Regensburg 2010. Download 03. 11. 2010.
- FIALEK 2009:** Fialek, Marek: Dehmel, Przybyszewski, Mombert. Drei Vergessene der deutschen Literatur. Berlin 2009.
- FISCHER, L. 1994:** Fischer, Lisa: Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küsst. Eine Biografie. Wien, Köln, Weimar 1994.
- FISCHER, L. 1997:** Fischer, Lisa, Brix, Emil (Hrsg.): Die Frauen der Wiener Moderne. Wien, München 1997.
- FISCHER, L. 1997-1:** Fischer, Lisa: Über die erschreckende Modernität der Antimoderne der Wiener Moderne. Oder über den Kult der toten Dinge. In: Fischer, Lisa, Brix, Emil (Hrsg.): Die Frauen der Wiener Moderne. Wien, München 1997. S. 208-217.
- FISCHER, L. 2000:** Fischer, Lisa: Geschlechterasymmetrien der Wiener Moderne. In: Natter, Tobias G., Frodl, Gerbert (Hrsg.): Klimt und die Frauen. AusstKat. Millenniumsausstellung Galerie Belvedere Wien 2000. Köln 2000. S. 32-37.
- FISCHER, J. M. 1994:** Fischer, Jens Malte: Kundry, Salome und Melusine. Verführung und

- Erlösung in der Oper der Jahrhundertwende. In: Kreuzer, Helmut: Don Juan und Femme fatale. München 1994. S. 143-154.
- FISCHER, W. 1986:** Fischer, Wolfgang G.: Oskar Kokoschka als Seher des Untergangs oder die Bühne des Verwesens. In: Patka, Erika: Oskar Kokoschka Symposium anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Hochschule für angewandte Kunst Wien. Salzburg, Wien 1986. S.43-71.
- FISCHER-LICHTE 1998:** Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. In: Willems, Herbert, Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden 1998. S. 81-90.
- FLAMÉE 2015:** Flamée, Michel: Oskar Kokoschka's »Lesender Herr« stays at the Museum of Fine Arts in Ghent. What if? In: Commission for Looted Art in Europe: The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945. London 2015. S. 1-40. http://lootedart.com/web_images/pdf2015. Download: 12.10.2017.
- FLECK 1994:** Fleck, Robert: Gibt es einen österreichischen Expressionismus in der bildenden Kunst? In: Amann, Klaus, Wallas, Armin A. (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar 1994. S. 113-122.
- FONTANA 1965:** Fontana, Oskar Maurus: Expressionismus in Wien. In: Raabe, Paul (Hrsg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten, Freiburg i. Br. 1965. S. 186-191.
- FORSTHOFF 1974:** Forsthoff, Ernst, Hörstel, Reinhard (Hrsg.): Standorte im Zeitstrom. Festschrift für Arnold Gehlen zum 70. Geburtstag am 29. Januar 1974. Frankfurt/Main 1974.
- FRANCK 1921:** Franck, Hans: Impressionismus und Expressionismus. In: Der Cicerone. 13. Jahrg. 1921. S. 303-312.
- FREINSchLAG 2007:** Freinschlag, Andreas: Über drei Herausforderungen an eine Theorie literarischer Provokation. In: Neuhaus, Stefan, Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007. S. 128-133.
- FREUD 1972:** Freud, Sigmund: Sexualleben. Studienausgabe Band 5. Frankfurt/M. 1972.
- FREUD 1982:** Freud, Sigmund: Studienausgabe Band 3. Frankfurt/M. 1982.
- FREY 1990:** Frey, Bruno S., Serna, Angel: Der Preis der Kunst. Rentabilitätsberechnungen. In: Michel, Karl M., Spengler, Tilmann (Hrsg.): Kursbuch Nr. 99. Kunst und Betrieb. März 1990. Berlin 1990. S. 105-113.

- FRIEDLÄNDER 1919:** Friedländer, Max J.: Über das Kunstsammeln. In: Der Kunstwanderer. Jahrg. 1919. 1. Septemberheft. S. 1-2.
- FRODL 1996:** Frodl, Gerbert (Hrsg.): Kokoschka und Wien. Begleitband zur Ausstellung »Kokoschka und Dresden«. 204. Wechsausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien 1996. Wien 1996.
- FRODL 1997:** Frodl, Gerbert, Natter, Tobias G. (Hrsg.): Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus. Wien 1997.
- FRODL 2000:** Frodl, Gerbert: Gustav Klimt – Maler zwischen den Zeiten. In: Natter, Tobias G., Frodl, Gerbert (Hrsg.): Klimt und die Frauen. AusstKat. Millenniumsausstellung Galerie Belvedere Wien 2000. Köln 2000. S 9-13.
- FUCHS 1991:** Fuchs, Rainer: Apologie und Diffamierung des »österreichischen Expressionismus«. Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938. Wien, Köln 1991.
- FUNK 1994:** Funk, Rainer (Hrsg.): Fromm, Erich: Liebe, Sexualität und Matriarchat. Beiträge zur Geschlechterfrage. München 1994.
- GALLWITZ 1966:** Gallwitz, Klaus (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Das Porträt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen 1907-1966. AusstKat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1966. Karlsruhe 1966.
- GAMPER 2014:** Gamper, Verena: Sonderausstellung Malerei und Plastik. In: Husslein-Arco, Agnes, Boeckl, Matthias, Krejci, Harald (Hrsg.): Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 bis 1938. AusstKat. Belvedere Wien 2014-15. Wien 2014. S. 156.
- GATT 1972:** Gatt, Guiseppa: Oskar Kokoschka. Luzern, Freudenstadt, Wien 1972.
- GATTER 2007:** Gatter, Nikolaus: »Impietät, Indiscretion, Scandalsucht und Frivolität«. Ludmilla Assings Veröffentlichungen »Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense«. In: Neuhaus, Stefan, Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007. S. 224-233.
- GEGNER 1920:** Der Gegner. 1. Jahrg. Heft 10-12. April 1920.
- GEHLEN 1986:** Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei. Frankfurt/Main 1986.
- GEHLEN 2004:** Gehlen, Arnold: Die Seele im technischen Zeitalter. Gesamtausgabe Bd. 6. Frankfurt/Main 2004.
- GELZ 2014:** Gelz, Andreas, Hüser, Dietmar, Ruß-Sattar, Sabine (Hrsg.): Skandale zwischen

- Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression. Berlin 2014.
- GERIGK 2009:** Gerigk, Horst-Jürgen: Salome und Lolita. Die »Kindfrau« als Archetypus. In: Düsing, Edith, Klein, Hans-Dieter (Hrsg.): Geist, Eros und Agape. Untersuchungen zu Liebesdarstellungen in Philosophie, Religion und Kunst. Würzburg 2009. S. 463-480.
- GIEBE 2015:** Giebe, Marlies: Maler und Modell. Farbe und Licht. Beobachtungen zu Kokoschkas Malweise. In: Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Gitta Wallerstein, 1921. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum. Patrimonia 380. Dresden 2015. S. 44-59.
- GIESE 1985:** Giese, Herbert: Einige Bemerkungen zum Frühwerk Oskar Kokoschkas. in: Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien/München 1985. S. 66-72.
- GILCHER-HOLTEY 2014:** Gilcher-Holtey, Ingrid: Skandalisierung des Skandals: Intellektuelle und Öffentlichkeit. In: Gelz, Andreas, Hüser, Dietmar, Ruß-Sattar, Sabine (Hrsg.): Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression. Berlin 2014. S. 217-234.
- GLÜCK 1962:** Glück, Franz (Hrsg.): Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Erster Band: Adolf Loos. Ins Leere gesprochen. 1897-1900. Trotzdem. 1900-1930. Wien, München 1962.
- GOFFMAN 1975:** Goffman, Erving: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt/M. 1975.
- GOFFMAN 1977:** Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt/M. 1977.
- GOFFMAN 1983:** Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München 1983.
- GOFFMAN 2001:** Goffman, Erving: Interaktion und Geschlecht. 2. Aufl. Frankfurt/M. 2001.
- GOFFMAN 2009:** Goffman, Erving: Interaktion im öffentlichen Raum. Frankfurt/M. 2009.
- GOLDSCHIEDER 1963:** Goldscheider, Ludwig, Kokoschka, Oskar: Kokoschka. Köln 1963.
- GOLDSCHIEDER 1975:** Goldscheider, Ludwig: Kokoschka. Herrsching 1975.
- GOMBRICH 1962:** Gombrich, E. H.: Oskar Kokoschka. In: The Arts Council (Hrsg.): Kokoschka. A retrospective exhibition of paintings, drawings, lithographs, stage designs and books, organized by the Arts Council of Great Britain. AusstKat. The Tate Gallery London 1962. London 1962. S. 10-15.

- GORGAS 2015:** Gorgas, Gabriele: »Ich bin die Frau. Das ist das Kind.« Zum Leben und Wirken von Gitta Perl-Wallerstein – aus Gesprächen, Dokumenten und Briefen. In: Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Gitta Wallerstein, 1921. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum. Patrimonia 380. Dresden 2015. S. 20-31.
- GORSEN 1986:** Gorsen, Peter: Kokoschka und die Puppe, pygmalionistische und fetischistische Motive im Frühwerk. In: Oskar Kokoschka. Symposion, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. März 1986 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Salzburg, Wien 1986. S. 187-202.
- GORSEN 1987:** Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Hamburg 1987.
- GORSEN 1987-1:** Gorsen, Peter: Pygmalions stille Frau. Oskar Kokoschka und die Puppe. In: Ders.: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Hamburg 1987. S. 248-258.
- GORSEN 1987-2:** Gorsen, Peter: Der Sexualfetisch als Ikone der Versagung. Über Richard Lindner. In: Ders.: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Hamburg 1987. S. 259-280.
- GORSEN 1987-3:** Gorsen, Peter: Die Inflation des Frauenbildes in der Aktkunst. In: Ders.: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Hamburg 1987. S. 259-280.
- GORSEN 1994:** Gorsen, Peter: Alma Mahler, Oskar Kokoschka und die Puppe. Nachträgliches zur Lösung einer fetischistischen Verstrickung. In: Amann, Klaus, Wallas, Armin A. (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar 1994. S. 149-157.
- GRAEN 1985:** Graen, Monika: Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch. Frankfurt/M. 1985.
- GRATZER-BAUMGÄRTNER 2013:** Gratzler-Baumgärtner, Katinka: Kunsthandel in Wien und Berlin im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts: Kontakte, Künstler/Innen, Kooperationen. In: Husslein-Arco, Agnes et. al. (Hrsg.): Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. AusstKat. Belvedere Wien 2013. S. 108-111.
- GREBING 2007:** Grebing, Helga (Hrsg.): Wilhelm Worringer. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 2007.
- GRIEBEL 1986:** Griebel, Otto: Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers. Frankfurt/Main 1986.

- GRIESER 1985:** Grieser, Dietmar: In diesem Sinne. Begegnungen mit Künstlerwitwen. München, Wien 1985.
- GRIMMINGER 2000:** Grimminger, Rolf (Hrsg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München 2000.
- GROHMANN 1927:** Grohmann, Will: Kokoschka / Hindemith / Schlemmer (Zwei Bühnengestaltungen). In: Der Cicerone. 19. Jahrg. 1927. S. 90-93.
- GROYS 2000:** Groys, Boris: Die Gewalt der Bilder. Die historische Avantgarde als Formung des Neuen Menschen. In: Grimminger, Rolf (Hrsg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München 2000. S. 63-76.
- GROSS 1986:** Gross, Friedrich: Delila, Judith, Salome. In: Hofmann, Werner (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. AusstKat. Hamburger Kunsthalle 1986. München 1986. S. 209-221.
- GRUBER 1951:** Gruber, Karl: Zur Entstehung von Kokoschkas Forel-Bildnis. In: Das Kunstwerk. 5. Jahr, Heft 3. 1951. S. 60-61.
- GUENTHER 1992:** Guenther, Peter: Drei Tage in München: Juli 1937. In: Barron, Stephanie (Hrsg.): »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. AusstKat. Deutsches Historisches Museum München 1992. München 1992. S. 33-43.
- GUENTHER 1992-1:** Guenther, Peter: Oskar Kokoschka. In: Barron, Stephanie (Hrsg.): »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. AusstKat. Deutsches Historisches Museum München 1992. München 1992. S. 285-288.
- GUTH 2005:** Guth, Doris: Der Skandal um Gustav Klimts Fakultätsbilder. In: Natter, Tobias G., Hollein, Max (Hrsg.): Die nackte Wahrheit, Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. München 2005. S. 67-76.
- HAAS 1957:** Haas, Willy: Die literarische Welt. Erinnerungen. München 1957.
- HAAS 1970:** Haas, Willi: Willi Haas. In: Reinhardt, Hannes (Hrsg.): Das bin ich. München 1970. S. 54-83.
- HADJINICOLAOU 2013:** Hadjinicolaou, Yannis: Malen, Kratzen, Modellieren. Arent de Gelders Farbauftrag zwischen Innovation und Tradition. In: Rath, Markus, Trempler, Jörg, Wenderholm, Iris (Hrsg.): Das haptische Bild. Berlin 2013. S. 227-252.
- HADJINICOLAOU 2016:** Hadjinicolaou, Yannis: Denkende Körper – Formende Hände. Handelling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten. Berlin, Boston 2016.
- HÄUSLER 2010:** Häusler, Ruth: Ausgewählte Briefe aus dem schriftlichen Nachlass von Oskar

- und Olda Kokoschka und aus Privatbesitz. In: Bonnefoit, Régine, Häusler, Ruth (Hrsg.): »Spur im Treibsand«. Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder. Petersberg 2010. 137-171.
- HAFTMANN 1954:** Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. München 1954.
- HAGENLOCHER 1979:** Hagenlocher, Alfred (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Themen 1906-1976. AusstKat. Städtische Galerie Albstadt 1979. München 1979.
- HAHN, A. 1998:** Hahn, Alois, Willems, Herbert: Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen. In: Willems, Herbert, Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden 1998. S. 193-213.
- HAHN, P. 2015:** Hahn, Peter: Wie Gitta zu uns kam. In: Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Gitta Wallerstein, 1921. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum. Patrimonia 380. Dresden 2015. S. 10-13.
- HAIDER 2003:** Haider, Hans: Ausstellung: Neuste Kunst bei Miethke. Die Presse vom 19. 11. 2003. www.diepresse.com. Download 07. 12. 2017.
- HALL 1987:** Hall, Murray G.: Adolf Loos und »Frau Doktor«. Die Vereinstätigkeit der Eugenie Schwarzwald. In: Parnass: Der Künstlerkreis um Adolf Loss zur Jahrhundertwende. Sonderheft Nr. 2. Wien 1987. S. 92-99.
- HALLER 2013:** Haller, André: Dissens als kommunikatives Instrument. Theorie der intendierten Selbstskandalisierung in der politischen Kommunikation. 2. Aufl. Bamberg 2013.
- HALLER ET.AL. 1989:** Haller, Max, Hoffmann-Nowotny, Zapf, Wolfgang (Hrsg.): Kultur und Gesellschaft. Frankfurt/Main, New York 1989.
- HAMMER-TUGENDHAT 1989:** Hammer-Tugendhat, Daniela: Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz. In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 17. Jahrg. Heft 3. 1989. S. 78-99.
- HANISCH 2005:** Hanisch, Ernst: Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts. Wien, Köln, Weimar 2005.
- HARDEN 1908:** Harden, Maximilian (Hrsg.): Die Zukunft. 16. Jahrg. Heft 46. Berlin, 15. August 1908.
- HARTMANN 2015:** Hartmann, Uwe: Die Bilder Flechtheims – Zur Genese eines zeit- und kunsthistorischen Forschungsprojekts. In: Bambi, Andrea, Drecolli, Axel (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution. Oldenburg 2015. S. 103-106.

- HAUER 1906:** Hauer, Karl (Lucianus): Erotik der Keuschheit. In: Die Fackel. 7. Jahrg. Nr. 192. 5. Januar 1906. S. 8-14.
- HAUMANN 1996:** Haumann, Wilhelm: Paul Kornfeld. Leben – Werk – Wirkung. Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster 1993. Würzburg 1996.
- HAUSENSTEIN 1914:** Hausenstein, Wilhelm: Ausstellung der Neuen Secession München 1914. In: Kunstchronik. 25. Jahrg., Nr. 41, 21. 08. 1914. S. 603-606.
- HAUSENSTEIN 1926:** Hausenstein, Wilhelm: Über Kokoschka. In: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Grafik, Architektur. 1925-1926. 41. Jahrg. Heft 5. Februar 1926. S. 153-161.
- HAUSER 1972:** Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1972.
- HAUSER 1973:** Hauser, Arnold: Kunst und Gesellschaft. München 1973.
- HEARTFIELD 1920:** Heartfield, John, Grosz, George: Der Kunstlump. In: Der Gegner. 1. Jahrg. Heft 10-12. April 1920. S. 48-56.
- HEILMAIER 1929:** Heilmaier, Hans: Kokoschka. Paris 1929.
- HEINDL 1997:** Heindl, Waltraud: Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne. In: Fischer, Lina, Brix, Emil (Hrsg.): Die Frauen der Wiener Moderne. Wien, München 1997. S. 21-33.
- HEINEMANN 2000:** Heinemann, Michael, Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): Bach und die Nachwelt. Band 3: 1900-1950. Laaber 2000.
- HEISE 1964:** Heise, Carl Georg: Kokoschkas Zeichenstil. In: Stadt Darmstadt (Hrsg.): I. Internationale der Zeichnung. AusstKat. Mathildenhöhe Darmstadt 1964. Darmstadt 1964. S. 273-314.
- HEISE 1971:** Heise, Carl Georg: Vorwort. In: Rathenau, Ernest (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Handzeichnungen 1906-1969. Berlin 1971. S. 5-6.
- HELAS ET.AL. 2007:** Helas, Edith, Polte, Maren, Rückert, Claudia, Uppenkamp, Bettina: Bild/ Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin 2007.
- HELL 1993:** Hell, Wolfgang, Fiedler, Klaus, Gigerenzer, Gerd (Hrsg.): Kognitive Täuschungen. Fehl-Leistungen und Mechanismen des Urteils, Denkens und Erinnerns. Heidelberg, Berlin, Oxford 1993.
- HELL 1993-1:** Hell, Wolfgang: Gedächtnistäuschungen. Einleitung. In: Hell, Wolfgang, Fiedler, Klaus, Gigerenzer, Gerd (Hrsg.): Kognitive Täuschungen. Fehl-Leistungen und Mechanismen des Urteils, Denkens und Erinnerns. Heidelberg, Berlin, Oxford 1993. S. 13-38.

- HELL 1993-2:** Hell, Wolfgang: Kognitive und optische Täuschungen. Historische und begriffliche Einführung. In: Hell, Wolfgang, Fiedler, Klaus, Gigerenzer, Gerd (Hrsg.): Kognitive Täuschungen. Fehl-Leistungen und Mechanismen des Urteils, Denkens und Erinnerns. Heidelberg, Berlin, Oxford 1993. S. 317-324.
- HELM 2015:** Helm, Katharina et.al. (Hrsg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten. Merzhausen 2015.
- HELM 2015-1:** Helm, Katharina, Hubert, Hans W., Posselt-Kuhli, Christina, Schreurs-Morét, Anna: Der Künstler, eine Heldenfigur? – Vorbemerkungen. In: Helm, Katharina et.al. (Hrsg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten. Merzhausen 2015. S. 9-18.
- HENDERSON 2002:** Henderson, Susan R.: Bachelor Culture in the Work of Adolf Loos. In: Journal of Architectural Education. 55. Jahrg. Heft Nr. 3. Feb. 2002. S. 125-135.
- HENRICH 1982:** Henrich, Dieter, Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt/Main 1982.
- HERLAND 1971:** Herland, Leo: Der physiognomische Ausdruck. In: Hodin, Joseph Paul: Oskar Kokoschka. Eine Psychografie. Wien 1971. S. 167-225.
- HEVESI 1906:** Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik. Wien 1906. Reprint: Wiederherausgegeben von Otto Breicha. Klagenfurt 1984.
- HEVESI 1909:** Hevesi, Ludwig: Altkunst – Neukunst. Wien 1894 – 1908. Wien 1909. Reprint: Wiederherausgegeben von Otto Breicha. Klagenfurt 1986.
- HIEBER 2015:** Hieber, Lutz: Reglementierung von Images durch institutionelle Eingriffe. In: Ahrens, Jörn, Hieber, Lutz, Kautt, York (Hrsg.): Kampf um Images. Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen. Wiesbaden 2015. S. 35-67.
- HILLER 1965:** Hiller, Kurt: Begegnungen mit »Expressionisten«. In: Raabe, Paul (Hrsg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten, Freiburg i. Br. 1965. S. 24-35.
- HILMES 2004:** Hilmes, Oliver: Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel. München 2004.
- HITZLER 1989:** Hitzler, Ronald: Skandal ist Ansichtssache. Zur Inszenierungslogik ritueller Spektakel in der Politik. In: Ebbinghausen, Rolf, Neckel, Sighard (Hrsg.): Anatomie des politischen Skandals. Frankfurt/Main 1989. S. 334-354.

- HITZLER 1998:** Hitzler, Ronald: Das Problem, sich verständlich zu machen. In: Willems, Herbert, Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden 1998. S. 93-105.
- HOCHSCHULE WIEN 1998:** Hochschule für angewandte Kunst in Wien: Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Wien 1998.
- HODIN 1948:** Hodin, J. P.: Style and Personlaity: A Graphological Portrait of Oskar Kokoschka. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 6. No. 3. März 1948. S. 209-225.
- HODIN 1963:** Hodin, J. P.: Bekenntnis zu Kokoschka. Erinnerungen und Deutungen. Berlin 1963.
- HODIN 1968:** Hodin, Joseph Paul: Oskar Kokoschka. Sein Leben. Seine Zeit. Frankfurt/M. 1968.
- HODIN 1971:** Hodin, Joseph Paul: Oskar Kokoschka. Eine Psychografie. Wien 1971.
- HÖHNE 2006:** Höhne, Steffen, Ziegler, Ralph Philipp (Hrsg.): Kulturbranding? Konzepte und Perspektiven der Markenbildung im Kulturbereich. Leipzig 2006.
- HÖHNE 2006-1:** Höhne, Steffen: Image durch Markenbildung. Affinitäten zwischen Kultur und Komerz am Beispiel Andy Warhol. In: Höhne, Steffen, Ziegler, Ralph Philipp (Hrsg.): Kulturbranding? Konzepte und Perspektiven der Markenbildung im Kulturbereich. Leipzig 2006. S. 95-111.
- HÖLLER 2005:** Höller, Silvia: Hilde Goldschmidt 1897-1980. Zwischen Kokoschka, Exil und Kitzbühel. Innsbruck, Wien 2005.
- HOFFMANN E. 1964:** Hoffmann, Edith: Kokoschka. London 1964.
- HOFFMANN E. 1986:** Hoffmann, Edith: Kokoschka – ein später Symbolist. In: Patka, Erika: Oskar Kokoschka Symposium anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Hochschule für angewandte Kunst Wien. Salzburg, Wien 1986. S. 72-81
- HOFFMANN E. T. A. 2016:** Hoffmann, E. T.A.: Der Sandmann. 2. Aufl. Wien 2016.
- HOFFMANN J. 1963:** Hoffmann, Josef: Die Anfänge Kokoschkas. In: Hodin, J. P.: Bekenntnis zu Kokoschka. Erinnerungen und Deutungen. Berlin 1963. S. 65-69.
- HOFFMANN M. 2010:** Hoffmann, Meike (Hrsg.): Ein Händler »entarteter« Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass. Berlin 2010.
- HOFFMANN M. 2010-1:** Hoffmann, Meike: Geplündert, geborgen, sichergestellt, verkauft. Der Nachlass von Bernhard A. Böhmer. In: Hoffmann, Meike (Hrsg.): Ein Händler »entarteter« Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass. Berlin 2010. S. 97-131.

- HOFMANN-CURTIUS 1987:** Hoffmann-Curtius, Kathrin: Frauenbilder Oskar Kokoschkas. In: Barta, Ilsebill et.al. (Hrsg.): Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987. S. 148-178.
- HOFMANN-CURTIUS 1988:** Hoffmann-Curtius, Kathrin: »Wenn Blicke töten könnten« oder: Der Künstler als Lustmörder. In: Lindner, Ines et.al. (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1988. S. 369-393.
- HOFMANN 1966:** Hofmann, Werner: Aquarelle des Expressionismus. Köln 1966.
- HOFMANN 1970:** Hofmann, Werner: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Salzburg 1970.
- HOFMANN 1970-1:** Hofmann, Werner: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit: Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917. Köln 1970.
- HOFMANN 1974:** Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1974.
- HOFMANN 1981:** Hofmann, Werner (Hrsg.): Experiment Weltuntergang. Wien um 1900. München 1981.
- HOFMANN 1985:** Hofmann, Werner: Das Fleisch erkennen. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien 1985. S. 120-129.
- HOFMANN 1986:** Hofmann, Werner (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. AusstKat. Hamburger Kunsthalle 1986. München 1986.
- HOFMANN 1986-1:** Hofmann, Werner: Der irrende Ritter. In: Oskar Kokoschka. Symposium, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. März 1986 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Salzburg, Wien 1986. S. 265-278.
- HOFMANN 1986-2:** Hofmann, Werner: Der irrende Ritter. In: Sabarsky, Serge: Oskar Kokoschka. Die frühen Jahre: 1906-1926. Aquarelle und Zeichnungen. München 1986. S. 15-30.
- HOFMANN 2010:** Hofmann, Werner: Goya und Wien. In: Artibus et Historiae, Bd. 31, Nr. 62, 2010. Konrad Oberhuber in memoriam, Teil 2., S. 233-243.
- HOFMANN 2012:** Hofmann, Werner: Österreich als Notturmo. Eine Skizze. In: Husslein-Arco, Agnes, Borchart-Birbaumer, Brigitte, Krejci, Harald (Hrsg.): Die Nacht im Zwielflicht. Kunst der Romantik bis heute. AusstKat Belvedere 2013/14. Wien 2012. S. 8-15.
- HOLZ 2010:** Holz, Keith: The Politics of Mobility and Mutilation in Kokoschka's Exile Year

- (1934-1949). In: Bonnefoit, Régine, Häusler, Ruth (Hrsg.): »Spur im Treibsand«. Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder. Petersberg 2010. S. 77-91.
- HOLZ 2014:** Holz, Keith: Oskar Kokoschka in der Tschechoslowakei. Das Privatleben eines öffentlichen Künstlers. In: Tieze, Agnes (Hrsg.): Oskar Kokoschka und die Prager Kulturszene. AusstKat. Kunstforum ostdeutsche Galerie Regensburg 2014. Köln 2014. S. 17-25.
- HONDRICH 1989:** Hondrich, Karl Otto: Skandalmärkte und Skandalkultur. In: Haller, Max, Hoffmann-Nowotny, Zapf, Wolfgang (Hrsg.): Kultur und Gesellschaft. Frankfurt/Main, New York 1989. S. 575-586.
- HONDRICH 2000:** Hondrich, Karl Otto: Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals. Frankfurt/Main 2000.
- HORSTMANN 1965:** Horstmann, Edgar: Oskar Kokoschka in Hamburg. Hamburg 1965.
- HRACHOVEC 1986:** Hrachovec, Herbert: Ornament und Versprechen. In: Ehalt, Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes (Hrsg.): Glücklich ist, wer vergisst [...] ? Das andere Wien um 1900. Wien, Köln, Graz 1986. S. 375-391.
- HÜNEKE 2000:** Hüneke, Andreas: Oskar Kokoschkas Graphiken zur Bachkantate »O Ewigkeit, du Donnerwort« im Kontext. In: Heinemann, Michael, Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): Bach und die Nachwelt. Band 3: 1900-1950. Laaber 2000. S. 380-395.
- HÜNEKE 1986:** Hüneke, Andreas: Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung. Leipzig 1986.
- HÜLSEN-ESCH 2012.:** Hülsen-Esch, Andrea von, Finckh, Gerhard (Hrsg.): Der Sturm. Band II: Aufsätze. AusstKat. von der heydt-museum Wuppertal 2012. Wuppertal 2012.
- HUF 2005:** Huf, Veronika, O'Neill, Desmond: Oskar Kokoschka and Auguste Forel. Life Imitating Art or a Stroke of Genius? In: Stroke. 36 Jahrg. Heft 9. September 2005. S. 2037-2040. www.stroke.ahajournals.org. Download 24.04.2016.
- HUIZINGA 2013:** Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. 23. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2013.
- HUSSLEIN-ARCO 2008:** Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, 1906-1922. Wien 2008.
- HUSSLEIN-ARCO 2008-1:** Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Gustav Klimt und die Kunstschau: 1908. München, Berlin, London, New York 2008.
- HUSSLEIN-ARCO 2012:** Husslein-Arco, Agnes, Borchardt-Birbaumer, Brigitte, Krejci, Harald

- (Hrsg.): Die Nacht im Zwielficht. Kunst der Romantik bis heute. AusstKat Belvedere 2013/14. Wien 2012.
- HUSSLEIN-ARCO 2013:** Husslein-Arco, Agnes et.al. (Hrsg.): Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. AusstKat. Belvedere Wien 2013. Wien 2013.
- HUSSLEIN-ARCO 2013-1:** Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Dekadenz. Positionen des österreichischen Symbolismus. AusstKat. Belvedere Wien 2013. Wien 2013.
- HUSSLEIN-ARCO 2013-2:** Husslein-Arco, Agnes, Koja, Stephan (Hrsg.): Emil Nolde. In Glut und Farbe. AusstKat. Belvedere 2013/14. Wien 2013.
- HUSSLEIN-ARCO 2014:** Husslein-Arco, Agnes, Boeckl, Matthias, Krejci, Harald (Hrsg.): Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 bis 1938. AusstKat. Belvedere Wien 2014-15. Wien 2014.
- HUSSLEIN-ARCO 2014-1:** Husslein-Arco, Agnes, Koja, Stephan (Hrsg.): Im Lichte Monets. Österreichische Künstler und das Werk des großen Impressionisten. AusstKat. Belvedere Wien 2014/15. Wien 2014.
- HUSSLEIN-ARCO 2015:** Husslein-Arco, Agnes, Kallir Jane, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Klimt / Schiele / Kokoschka und die Frauen. AusstKat. Belvedere Wien 2015. Wien, München 2015.
- IMORDE 2006:** Imorde, Joseph: Adolf Loos. Der Raumplan und das Private. In: Kritische Berichte. Band 34, Heft 2. Marburg 2006. S. 33-48
- JÄGER 1982:** Jäger, Georg: Kokoschkas »Mörder Hoffnung der Frauen«. Die Geburt des Theaters der Grausamkeit aus dem Geist der Wiener Jahrhundertwende. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. Neue Folge. Bd. 32. 1982. S. 215-233.
- JANIK 1984:** Janik, Allan, Toulmin, Stephen: Wittgensteins Wien. Wien 1984.
- JAQUET 1962:** Jaquet, Christian: Werte und Preise auf dem Weltmarkt neuzeitlicher Kunst. Diss. 1961 Universität Bern. Winterthur 1962.
- JENTSCH 1987:** Jentsch, Ralph (Hrsg.): Malerei des deutschen Expressionismus. Stuttgart 1987.
- JESSEWITSCH 2005:** Jessewitsch, Rolf: Die Künstlerin Hilde Goldschmidt in Zeiten historischer Verwerfungen. In: Höller, Silvia: Hilde Goldschmidt 1897-1980. Zwischen Kokoschka, Exil und Kitzbühel. Innsbruck, Wien 2005. S. 99-102.
- JEUTHE 2011:** Jeuthe, Gesa: Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der Deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955. Berlin 2011.

- JOHNSON 1997:** Johnson, Julie Marie: Schminke und Frauenkunst: Konstruktionen weiblicher Ästhetik um die Ausstellung »Die Kunst der Frau«, 1910. In: Fischer, Lina, Brix, Emil (Hrsg.): Die Frauen der Wiener Moderne. Wien, München 1997. S.167-178.
- JOHNSON 1986:** Johnson, Lee: The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue 1832-1863. Volume IV, Plates. Oxford 1986.
- JUNG 1950:** Jung, C. G.: Psychologische Typen. Zürich 1950.
- JUNG-KAISER 2003:** Jung-Kaiser, Ute: Der Liebesbrief und die Künste. «Liebesbriefe in Bildsprache – Kokoschkas Fächer für Alma. In: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.): Intime Textkörper. Der Liebesbrief in den Künsten. 3. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main 2003. Frankfurt/M. New York Oxford, Wien 2003. S. 311-314.
- JURKOVIC 1997:** Jurkovič, Harald: Die Flucht aus dem Paradies. Aspekte expressionistischer Malerei in Österreich zwischen 1908 und 1918. In: Becker, Edwin, Grabner, Sabine (Hrsg.): Wien 1900. Der Blick nach innen. AusstKat. Van Gogh Museum Amsterdam 1997. Amsterdam 1997. S. 75-132.
- JUŠEK 1997:** Jušek, Karin: Entmystifizierung des Körpers? Feministinnen im sexuellen Diskurs der Moderne. In: Fischer, Lina, Brix, Emil (Hrsg.): Die Frauen der Wiener Moderne. Wien, München 1997. S. 110-123.
- KALLIR 1990:** Kallir, Jane: Egon Schiele: The Complete Works. New York 1990.
- KALLIR 2015:** Kallir, Jane: Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka. Männer betrachten Frauen, die Männer betrachten. In: Husslein-Arco, Agnes, Kallir Jane, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Klimt / Schiele / Kokoschka und die Frauen. AusstKat. Belvedere Wien 2015. Wien, München 2015. S. 58-209.
- KAMAN 1999:** Kaman, Donata: Theater der Maler in Deutschland und Polen. Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1999. Münster 1999.
- KANDEL 2012:** Kandel, Eric: Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. München 2012.
- KANDEL 2015:** Kandel, Eric: Wie widerstrebende Einflüsse zur modernen Darstellung der Frau führten. In: Husslein-Arco, Agnes, Kallir Jane, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Klimt/ Schiele/Kokoschka und die Frauen. AusstKat. Belvedere Wien 2015. Wien, München 2015. S. 18-29.
- KAHNWEILER 1974:** Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Anfang des modernen Kunsthandels. In:

- Forsthoff, Ernst, Hörstel, Reinhard (Hrsg.): Standorte im Zeitstrom. Festschrift für Arnold Gehlen zum 70. Geburtstag am 29. Januar 1974. Frankfurt/Main 1974. S. 135-143.
- KARASCH 2005:** Karasch, Angela: Illustrierte Moderne in Zeitschriften um 1900. AusstKat. Universitätsbibliothek Freiburg i.Br. 2005. Freiburg i. Br. 2005.
- KASTIES 1994:** Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biografie der deutschen Moderne. Tübingen 1994.
- KAUTT 2015:** Kautt, York: Zur Theorie des Images. In: Ahrens, Jörn, Hieber, Lutz, Kautt, York (Hrsg.): Kampf um Images. Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen. Wiesbaden 2015. S.13-33.
- KEUPP 2006:** Keupp, Heiner, Ahbe, Thomas, Gmür, Wolfgang, Höfert, Renate, Mitzscherlich, Beate, Kraus, Wolfgang, Struas, Florian: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Hamburg 2006.
- KITSCHEN 2013:** Kitschen, Friederike: Kunstverkünder – Kunstverkäufer. Der deutsch-französische Kunsthandel und die Ausstellungen der Avantgarde um 1914. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): 1914. Die Avantgarden im Kampf. AusstKat. Bundeskunsthalle Bonn 2013. Köln 2013. S. 284-294.
- KLEE 2013:** Klee, Alexander: Koinzidenz oder Tradition? – Das Wienerische und das Berlinische in der Kunst. In: Husslein-Arco, Agnes et. al. (Hrsg.): Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. AusstKat. Belvedere Wien 2013. S.81-85.
- KLEIN 1993:** Klein, Ulrike: Der Kunstmarkt – Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie. Diss. 1993 Hochschule St. Gallen. Frankfurt/M. 1993.
- KLINGER 2004:** Klinger, Cornelia, Müller-Funk, Wolfgang (Hrsg.): Das Jahrhundert der Avantgarden. München 2004,
- KLÖCKNER 2013:** Klöckner, Clemens: Erlebnis und Erinnerung. Die Visualisierung des Weltkriegs bei Künstlern in Wien und Berlin. In: Husslein-Arco, Agnes et. al. (Hrsg.): Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. AusstKat. Belvedere Wien 2013. S. 175-180.
- KNAPP 1983:** Knapp, Bettina: Oskar Kokoschka's »Murderer Hope of Womankind«. An Apocalyptic Experience. In: Theatre Journal. Vol. 35 No. 2. Mai 1983. S. 179-194.
- KNIGGE 1989:** Knigge, Volkhard: Die Nackten: das Nackte: der Akt. Psychoanalytische Bemerkungen über Imaginäres und Symbolisches am Nackten. In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 17. Jahrg. Heft 3. S. 100-114.

- KNORTZ 2010:** Knortz, Heike: Wirtschaftsgeschichte der Weimarer Republik. Eine Einführung in Ökonomie und Gesellschaft der ersten Deutschen Republik. Göttingen 2010.
- KÖRNER 1997:** Körner, Hans: Anstößige Nacktheit. »Das Frühstück im Freien« und die »Olympia« von Edouard Manet. In: Möseneder, Karl (Hrsg.): Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp. Berlin 1997. S. 181-199.
- KOCH 1908/09:** Koch, Alexander (Hrsg.): Deutsche Kunst und Dekoration. Band 23. Darmstadt 1908/09.
- KOHLBERG 1996:** Kohlberg, Gerhard (Hrsg.): Die Expressionisten. Vom Aufbruch zur Verfeinerung. AusstKat. Museum Ludwig Köln 1996. Köln 1996.
- KOHLER 2008:** Kohler, Hubertus: Arnold Böcklins Halluzinationen. Malerei im Zeitalter der Psychologie. In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal. www.kunstgeschichte-ejournal.net. Kunsthistorisches Institut Regensburg 2010. Download 03. 11. 2018.
- KOHN 1962:** Kohn, Hans: Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Otto Weininger. Aus dem jüdischen Wien der Jahrhundertwende. Tübingen 1962.
- KOJA 2013:** Kojan, Stephan: »Ich ging wieder meinen Künstlerweg allein.« Beobachtungen zur Bildkunst Emil Noldes und ihren Reflexen in der österreichischen Malerei. In: Husslein-Arco, Agnes, Kojan, Stephan (Hrsg.): Emil Nolde. In Glut und Farbe. AusstKat. Belvedere 2013/14. Wien 2013. S. 15-62.
- KOJA 2014:** Kojan, Stephan: »Darf man denn eigentlich so malen?« Das Werk Claude Monets als beständige Quelle der Inspiration. In: Husslein-Arco, Agnes, Kojan, Stephan (Hrsg.): Im Lichte Monets. Österreichische Künstler und das Werk des großen Impressionisten. AusstKat. Belvedere Wien 2014/15. Wien 2014. S. 36-105.
- KOKOSCHKA 1913:** Kokoschka, Oskar: Dramen und Bilder. Leipzig 1913.
- KOKOSCHKA 1917:** Kokoschka, Oskar: Der brennende Dornbusch. Mörder Hoffnung der Frauen. Leipzig 1917.
- KOKOSCHKA 1921:** Kokoschka, Oskar: Variationen über ein Thema. Wien 1921.
- KOKOSCHKA 1953:** Kokoschka, Oskar: Der Expressionismus Edvard Munchs. Wien, München 1953.
- KOKOSCHKA 1956:** Kokoschka, Oskar: Ein Lebensbild in zeitgenössischen Dokumenten. München 1956.
- KOKOSCHKA 1956-1:** Kokoschka, Oskar: Geschichte von der Tochter Virginia. In: Kokoschka, Oskar: Spur im Treibsand. Zürich 1956. S. 7-15.

- KOKOSCHKA 1956-2:** Kokoschka, Oskar: Jessika. In: Kokoschka, Oskar: Spur im Treibsand. Zürich 1956. S. 17-55.
- KOKOSCHKA 1966:** Kokoschka, Oskar: Handzeichnung 1906-1965. Hrsg. Ernest Rathenau. Berlin 1966. S. 5-6.
- KOKOSCHKA 1970:** Kokoschka, Oskar: Oskar Kokoschka. In: Reinhardt, Hannes (Hrsg.): Das bin ich. München 1970. S. 146-168.
- KOKOSCHKA 1971:** Kokoschka, Oskar: Mein Leben. München 1971.
- KOKOSCHKA 1971-1:** Oskar Kokoschka zum 85. Geburtstag. AusstKat. Österreichische Galerie im Oberen Belvedere Wien 1971. Wien 1971.
- KOKOSCHKA 1976:** Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk, 1906-1975. AusstKat. Haus der Kunst München 1976.
- KOKOSCHKA 1976-1:** Kokoschka, Oskar: Von der Natur der Gesichte. Vortrag 1912. In: Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk. 1906-1975. AusstKat. Haus der Kunst München 1976. S. 33-37.
- KOKOSCHKA 1984:** Kokoschka, Olda, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Briefe I, 1905-1919. Düsseldorf 1984.
- KOKOSCHKA 1984-1:** Kokoschka, Oskar: /O Ewigkeit, du Donnerwort/ 11 Lithografien und die Vorzeichnungen zur Kantate von Johann Sebastian Bach. Frankfurt/M., Olten, Wien 984.
- KOKOSCHKA 1985:** Kokoschka, Olda, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Briefe II, 1919-1934. Düsseldorf 1985.
- KOKOSCHKA 1992:** Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion. AusstKat. Ausstellung Städtische Galerie im Städel Frankfurt/M. 1992.
- KOKOSCHKA 1996:** Kokoschka, Oskar: Die träumenden Knaben. Frankfurt/M., Leipzig 1996.
- KOKOSCHKA 2011:** Kokoschka als Zeichner. Die Sammlung Willy Hahn. AusstKat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2011. Ostfildern 2011.
- KOLDEHOFF 2012:** Koldehoff, Stefan: Kokoschka selbst soll die Fälschung leidgetan haben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton. 15. 12. 2012. www.faz.net/gqz-752du. Download 22. 06. 2017.
- KONRAD 2000:** Konrad, H. (Hrsg.): Krieg, Medizin und Politik. Der Erste Weltkrieg und die österreichische Moderne. Wien 2000.

- KOSLER 1981:** Kosler, Hans Christian (Hrsg.): Altenberg, Peter. Leben und Werk in Texten und Bildern. München 1981.
- KOTTHOFF 2001:** Kotthoff, Helga: Geschlecht als Interaktionsritual? In: Goffman, Erving: Interaktion und Geschlecht. 2. Aufl. Frankfurt/M. 2001. S. 159-192.
- KRÄMER 2012:** Krämer, Steffen: Entartung in der Kunst. Die Verbindung von Psychopathologie und moderner Kunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus. In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal. www.kunstgeschichte-ejournal.net. Kunsthistorisches Institut Regensburg 2010. Download 03. 11. 2012.
- KRAFFT 1991:** Krafft, Barbara (Hrsg.): Traumwelt der Puppen. AusstKat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1991. München 1991.
- KRAPF-WEILER 1987:** Krapf-Weiler, Almut: Zur Bedeutung des österreichischen Barock für Oskar Kokoschka. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 40. Jahrg. Heft 1. Wien, Köln, Graz 1987. S. 195-208.
- KRAUS 1905:** Kraus, Karl: Die Kinderfreunde. In: Die Fackel. 7. Jahrg. Nr. 187, Nov. 1905. S. 1-28.
- KRAUS 1908:** Kraus, Karl: Sittlichkeit und Kriminalität. Wien 1908. Fischer, Heinrich (Hrsg.): Sonderausgabe. München 1970.
- KRAUS 1912-1:** Kraus, Karl: Mir schwirrt der Kopf. In: Die Fackel. 13. Jahrg. Nr. 345/346, 1912. S. 2-3.
- KRAUS 1912-2:** Kraus, Karl: August Strindberg. In: Die Fackel. 14. Jahrg. Nr. 351/352/353. 21.06.1912. S. 1-3.
- KREIS 1990:** Kreis, Georg (Hrsg.): »Entartete« Kunst für Basel. Die Herausforderung von 1939. Basel 1990.
- KREJCI 2014:** Krejci, Harald: Innere Dynamik und äußere Einflüsse. Das Künstlernetzwerk Hagenbund. In: Husslein-Arco, Agnes, Boeckl, Matthias, Krejci, Harald (Hrsg.): Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 bis 1938. AusstKat. Belvedere Wien 2014-15. Wien 2014. S. 17-25.
- KRENEK 1998:** Krennek, Ernst: Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne. Hamburg 1998.
- KRETSCHMER 2011:** Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Aktualisierte Ausgabe. Stuttgart 2011.
- KREUTLER 2013:** Kreutler, Frauke: Vom Bürgerschreck zum Königsmaler. Die Inszenierung

- des Künstlers Kokoschka in Fotografien. In: Reinhold, Bernadette, Werkner, Patrick (Hrsg.): Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern. Aus dem Oskar-Kokoschka-Zentrum der Universität für angewandte Kunst Wien. Wien 2013. S. 70 -79.
- KREUZER 1968:** Kreuzer, Helmut: Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart 1968.
- KREUZER 1971:** Kreuzer, Helmut: Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1971.
- KREUZER 1994:** Kreuzer, Helmut: Don Juan und Femme fatale. München 1994.
- KRIEGSARCHIV WIEN:** Österreichisches Staatsarchiv, Abteilung Kriegsarchiv. Wien. Kopien aus der Personalakte Kokoschka vom 04. 10. 1915 – 31. 07. 1918. Kartons 34, 44, 172, 200.
- KRIS 1977:** Kris, Ernst: Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt/M. 1977.
- KRIS 1980:** Kris, Ernst, Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt/M. 1980.
- KROHNE 2010:** Krohne, Heinz-Walter: Psychologie der Angst. Ein Lehrbuch. Stuttgart 2010.
- KRUG 2000:** Krug, Hansjörg: »Alma, meine Alma« – Gustav Klimt und Alma Schindler. In: Natter, Tobias G., Frodl, Gerbert (Hrsg.): Klimt und die Frauen. AusstKat. Millenniums-ausstellung Galerie Belvedere Wien 2000. Köln 2000. S. 38-42.
- KÜHNEL 2009:** Kühnel, Sina, Markowitsch, Hans J.: Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses. Heidelberg 2009.
- KÜSTER 2008:** Küster, Bernd (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand. Gifkendorf 2008.
- KUK 1908/09:** Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. 7. Jahrg. Heft 7. 1908/09.
- KULTURSTIFTUNG 1988:** Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Italienerin, 1909. von-der-heydt-museum Wuppertal. Wuppertal 1988.
- KULTURSTIFTUNG 2015:** Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Oskar Kokoschka, Gitta Wallerstein, 1921. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum. Patrimonia 380. Dresden 2015.
- KUNSTHAUS ZÜRICH 1986:** Kunsthaus Zürich (Hrsg.): Oskar Kokoschka 1886-1980. AusstKat. Kunsthaus Zürich 1986. Zürich 1986.

- KUNSTMUSEUM BASEL 1987:** Kunstmuseum Basel (Hrsg.): Kunstmuseum Basel 20. Jahrhundert. Basel 1987.
- KUNSTMUSEUM BASEL ARCHIV:** Kunstmuseum Basel Archiv, Basel. Kopien Korrespondenz Kokoschka mit Kurt Wolff, Dir. Schmidt, Basel, Norbert Ketterer.
- KUPFERSTICKKABINETT BASEL 1966:** Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (Hrsg.): Entwurf zum Bild. Zeichnungen des Kupferstichkabinetts zu Gemälden und Plastiken im Kunstmuseum. AusstKat. Kunstmuseum Basel 1966. Basel 1996.
- KUPFERSTICKKABINETT BERLIN 1983:** Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Graphik und Zeichnungen. AusstKat. der Nationalgalerie Berlin, Berlin 1983.
- LACHNIT 1986:** Lachnit, Edwin: Neuentdeckte Dokumente zum Professorenstreit um Klimts »Philosophie«. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 39. Band. 1986. S. 205-220.
- LAFERL 2014:** Laferl, Christopher F., Tippner, Anja (Hrsg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld 2014.
- LANG 1984:** Lang, Lothar: Fragment zu Kokoschka. In: Kokoschka, Oskar: /O Ewigkeit, du Donnerwort/11 Lithografien und die Vorzeichnungen zur Kantate von Johann Sebastian Bach. Frankfurt/M., Olten, Wien 1984. S. 44-55.
- LANGE 2015:** Lange, Barbara: Einer für alle: Joseph Beuys. In: Helm, Katharina et. al. (Hrsg.): Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten. Merzhausen 2015. S. 285-299.
- LARCATI 2007:** Larcati, Arturo: Skandalstrategien der Avantgarde: vom Futurismus zum Dadaismus. In: Neuhaus, Stefan, Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007. S. 110-127.
- LASKER-SCHÜLER 1976:** Lasker-Schüler, Else: Kokoschka stellt aus. In: Oskar Kokoschka: Das druckgraphische Werk. 1906-1975. Ausstkat. Haus der Kunst München 1976. München 1976. S. 89.
- LEMOINE 2005:** Lemoine, Serge, Salm-Salm, Marie-Amélie zu (Hrsg.): Klimt, Schiel, Moser Kokoschka. Wien um 1900. AusstKat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 2005. Stuttgart 2005.
- LENSING 1986:** Lensing, Leo A.: Gesichter und Gesichte: Kokoschka, Kraus und der Expressionismus. In: Patka, Erika: Oskar Kokoschka Symposium anlässlich des 100. Geburtstages.

- tages des Künstlers. Hochschule für angewandte Kunst Wien. Salzburg, Wien 1986. S. 127-153.
- LENSING 1993:** Lensing, Leo A.: Scribbling Squids and the Giant Octopus: Oskar Kokoschka's Unpublished Portrait of Peter Altenberg. In: Berlin, Jeffrey B., Johns, Jorun B., Lawson, Richard H. (Hrsg.): Turn-of-the-Century Vienna and its Legacy. Essays in Honor of Donald G. Daviau. New York, Wien 1993. S. 193-220.
- LENSING 1998:** Lensing, Leo A.: Kokoschka lesen! Nörgelnde Anmerkungen eines Literaturhistorikers. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien: Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Wien 1998. S. 46-49.
- LENSING 2001:** Lensing, Leo A.: Der Mädchensammler. Peter Altenbergs Ansichtskartenalben. In: schönheit/beauty. No. 02/01. S. 71-91.
- LENSING 2004:** Lensing, Leo A.: OK, O. K.? Kokoschka Lost and Found in Three New Studies. Manuskript des Autors. 2004. Überarbeitete Version veröffentlicht unter: Art, Politics and Art History: Kokoschka Lost and Found in Three New Studies. In: Austrian Studies. Bd.12. 2004. S. 256-265.
- LE RIDER 1985:** Le Rider, Jacques: Modernismus/Feminismus – Modernität/Virilität. Otto Weininger und die asketische Moderne. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien 1985. S. 242-260.
- LE RIDER 2015:** Le Rider, Jacques: Die Lust am Bild. Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal und Marcel Proust. In: Wagner, Christoph, Lorenz, Ulrike (Hrsg.): Kunst und Eros. Lovis Corinth zwischen Tradition und Moderne. Regensburg 2015. S. 45-59.
- LE RIDER 1990:** Le Rider, Jaques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien 1990.
- LESHKO 1969:** Leshko, Jaroslav: Klimt, Kokoschka und die mykenischen Funde. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. 13. Band Nr. 57. Wien 1969. S. 16-40.
- LESHKO 1978:** Leshko, Jaroslav: Oskar Kokoschka's »The Tempest«. In: Arts Magazine. Vol. 52 Nr. 5. Jan. 1978. S. 95-105.
- LICHTWARK 1917:** Lichtwark, Alfred: Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften. II. Band. Berlin 1917.
- LICHTWARK 1917-1:** Lichtwark, Alfred: Der junge Künstler und die Wirklichkeit. In: Lichtwark, Alfred: Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften. II. Band. Berlin 1917. S. 121-160.

- LINDNER 1988:** Lindner, Ines et.al. (Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1988.
- LINZ 2013:** Kunstmuseum Linz (Hrsg.): Der Nackte Mann. Texte. AusstKat. Lentos Kunstmuseum Linz, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art Budapest 2013. Nürnberg 2013.
- LISCHKA 1972:** Lischka, Gerhard Johann: Oskar Kokoschka: Maler und Dichter. Eine literar-ästhetische Untersuchung zu seiner Doppelbegabung. Frankfurt/M. 1972.
- LOOS 1910:** Loos, Adolf: Architektur (1910). In: Glück, Franz (Hrsg.): Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Erster Band: Adolf Loos. Ins Leere gesprochen. 1897-1900. Trotzdem. 1900-1930. Wien, München 1962. S. 302-318.
- LONG 2015:** Long, Christopher: Der Fall Loos. Wien 2015.
- LORENZ 2015:** Lorenz, Ulrike: Malerei als Abenteuer. Corinth – Grenzgänger zwischen Tradition und Avantgarde. In: Wagner, Christoph, Lorenz, Ulrike (Hrsg.): Kunst und Eros. Lovis Corinth zwischen Tradition und Moderne. Regensburg 2015. S. 74-89.
- LOWITZER-HÖNIG 2008:** Lowitzer-Hönig, Else: Die frühen Porträts von Oskar Kokoschka. Studien zu den Einzelbildnissen von 1906 bis 1925. Ein bisher unbekanntes Porträt. Diplomarbeit Universität Wien 2008.
- LÜTHY 1990:** Lüthy, Michael: Oskar Kokoschka. Die Windsbraut 1914. In: Kreis, Georg (Hrsg.): »Entartete« Kunst für Basel. Die Herausforderung von 1939. Basel 1990. S. 123-126.
- LÜTTICHAU 1992:** Lüttichau, Mario-Andreas von: Die Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937. Eine Rekonstruktion. In: Barron, Stephanie (Hrsg.): »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. AusstKat. Deutsches Historisches Museum München 1992. München 1992. S. 45-81.
- LUHMANN 2008:** Luhmann, Niklas: Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt/M. 2008.
- LUNZER 1986:** Lunzer, Heinz: Karl Kraus 1874 1936. Zirkular. Sonder-Nr., 8. Januar 1986. Wien 1986.
- LUPFER 2015:** Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015.
- LUPFER 2015-1:** Lupfer, Gilbert: Dresden 1910 – Obersalzberg 1939 – Berlin 1942 – Washington 1998 – Dresden 2013. In: Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kenner-

- schaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015. S. 21-32.
- LUX 1908:** Lux, Joseph August: Kunstschau – Wien 1908. In: Koch, Alexander (Hrsg.): Deutsche Kunst und Dekoration. Band 23. Darmstadt 1908/09. S. 33-61.
- MAAZ 2015:** Maaz, Bernhard: Hans Posse und Wilhelm von Bode: Museumsgeschichte, Museumsmacher, Museumsmacht. In: Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015. S. 150-166.
- MAHLER-WERFEL 1960:** Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben. Frankfurt/M. 1960.
- MANHEIM 1986:** Manheim, Ron: Expressionismus – Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffes. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 49. Jahrg. Heft 1. 1986. S. 73-91.
- MANHEIM 2001:** Manheim, Ron: Heinrich Campendonk und seine Begegnung mit den Werken Oskar Kokoschkas im Berliner Sturm. In: Verein August Macke Haus e. V. (Hrsg.): Heinrich Campendonk. Das Kokoschka-Erlebnis und die Folgen. Bonn 2001. S. 11-54.
- MANN 1992:** Mann, Stephan: »Es war eine gespenstische Atmosphäre [...]«. In: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion. AusstKat. Ausstellung Städtische Galerie im Städel Frankfurt/M. 1992. Frankfurt/M. 1992. S. 43-50.
- MANN 1992-1:** Mann, Stephan: »Abbild der fernen Geliebten«. Die Zeichnungen der Puppe. In: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion. AusstKat. Ausstellung Städtische Galerie im Städel Frankfurt/M. 1992. Frankfurt/M. 1992. S. 51-54.
- MANTL 1993:** Mantl, Wolfgang: Modernisierung und Dekadenz. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Wien, Köln, Graz 1993. S. 80-100.
- MARTIN 1930/31:** Martin, Kurt: Oskar Kokoschka. Anlässlich der Ausstellung des gesammelten Werkes in der Mannheimer Kunsthalle. In: Der Kunstwart. 44. Jahrg. 1930/31. S. 64-371.
- MARTINI 1959:** Martini, Fritz: Ehrenstein, Albert. In: Neue Deutsche Biografie 4 (1959), S. 55 (Online-Version); URL: <https://www.deutsche-biografie.de/pnd118688227.html#ndb-content>.
- MAURON 1994:** Mauron, Véronique: Werke der Oskar-Kokoschka-Stiftung. Mainz 1994.
- MAYER 2005:** Mayer, Andreas: Kleine Psychologie des Skandals. In: Natter, Tobias G., Hol-

- lein, Max (Hrsg.): Die nackte Wahrheit, Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. München 2005. S. 55-66.
- MAYER 2015:** Mayer, Mateusz: Oskar Kokoschka – der Oberwildling und das pathetische Faltentheater der Frau. In: Husslein-Arco, Agnes, Kallir Jane, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Klimt/Schiele/Kokoschka und die Frauen. AusstKat. Belvedere Wien 2015. Wien, München 2015. S. 228-237.
- MECKE 2014:** Mecke, Jochen: Ästhetik des Skandals –Skandal der Literatur: Struktur, Typologie, Entwicklung. In: Gelz, Andreas, Hüser, Dietmar, Ruß-Sattar, Sabine (Hrsg.): Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression. Berlin 2014. S. 305-332.
- MEIER, A. 2005:** Meier, Andreas (Hrsg.): Kokoschka. Beziehungen zur Schweiz. AusstKat. Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon 2005. Pfäffikon 2005.
- MEIER, U. 1994:** Meier, Ulrich: Verführerinnen der Jahrhundertwende. Kunst – Literatur – Film. In: Kreuzer, Helmut: Don Juan und Femme fatale. München 1994. S. 155-166.
- MEJSTRIK 2006:** Mejstrik, Alexander: Kunstmarkt, Editorial. In: ÖZG. Kunstmarkt. 17. Jahrg. Heft 2/3. 2006. S. 5-9. www.studienverlag.at. Download 22. 11. 2017.
- MELICHAR 2006:** Melichar, Peter: Der Wiener Kunstmarkt der Zwischenkriegszeit. In: ÖZG. Kunstmarkt. 17. Jahrg. Heft 2/3. 2006. S. 244-271. www.studienverlag.at. Download 02. 11. 2017.
- MELL 1908:** Mell, Max: Chaos der Kindheit. In: Harden, Maximilian (Hrsg.): Die Zukunft. 16. Jahrg. Heft 46. Berlin, 15. August 1908. S. 250-252.
- MESSER 1986:** Messer, Thomas: Der irrende Ritter. In: Patka, Erika: Oskar Kokoschka Symposium anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Hochschule für angewandte Kunst Wien. Salzburg, Wien 1986. S. 183-186.
- MENGER 1968:** Menger, Carl: Gesammelte Werke. Bd. I. Grundsätze der Volkswirtschaftslehre (1871). Neudruck der 1. Auflage. Herausgegeben von Hayek, F. A. Tübingen 1968.
- METKEN 1988:** Metken, Günter: In Künstlers Lande gehen. Beschreibungen und Essays. München 1988.
- METKEN 1991:** Metken, Sigrid: Kinderglück, Malerblick und verbotene Spiele. Puppen, unsere unheimlichen Freunde, als Thema der modernen Kunst. In: Krafft, Barbara (Hrsg.): Traumwelt der Puppen. AusstKat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1991. München 1991. S. 25-46.

- METKEN 1991-1:** Metken, Sigrid: Mann mit Puppe von Oskar Kokoschka. In: kunst und Antiquitäten. Heft 6. Juni 1991. S. 40-41.
- METKEN 1992:** Metken, Sigrid: Tristan und Isolde. Alma Mahlers Doppelrolle als Geliebte und Puppe. In: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion. AusstKat. Ausstellung Städtische Galerie im Städel Frankfurt/M. 1992. S. 11-20.
- METKEN 1992-1:** Metken, Sigrid: Pygmalions Erben. Von erdachten, gemalten, modellierten und genähten Puppen in den 20er Jahren. In: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion. AusstKat. Ausstellung Städtische Galerie im Städel Frankfurt/M. 1992. Frankfurt/M. 1992. S. 79-83.
- MEYER 2013:** Meyer, Dorle: Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner. Göttingen 2013.
- MICHEL E. 2009:** Michel, Eva: Inventing Tradition. Die Rezeption der Alten Meister und das »Barocke« in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Topos und künstlerische Strategie. Diss. Universität Wien 2009.
- MICHEL K. 1990:** Michel, Karl M., Spengler, Tilmann (Hrsg.): Kursbuch Nr. 99. Kunst und Betrieb. März 1990. Berlin 1990.
- MIETZNER 2007:** Mietzner, Ulrike, Tenorth, Heinz Elmar, Welter, Nicole (Hrsg.): Pädagogische Anthropologie – Mechanismus einer Praxis. Weinheim, Basel 2007.
- MILLER 2007:** Miller, Manu von: Embracing Modernism. Gustav Klimt and Sonja Knips. In: Price, Renée (Hrsg.): Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections. AusstKat. Neue Galerie New York. New York 2007. S. 189-211.
- MITTELMANN 1989:** Mittelman, Hanni (Hrsg.): Albert Ehrenstein Werke. Band 1, Briefe. München 1989.
- MÖG 1969:** Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Band 13. Nr. 57. Wien 1969.
- MOELLER 2009:** Moeller, Magdalena, Jansen, Marietta (Hrsg.): Deutscher Expressionismus 1905-1913. Brücke-Museum Berlin. 150 Meisterwerke. München 2009.
- MÖSENER 1997:** Möseneder, Karl (Hrsg.): Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp. Berlin 1997.
- MORITZ 2007:** Moritz, Rainer: Wer treibt die Sau durchs Dorf? Literaturskandale als Marketinginstrument. In: Neuhaus, Stefan, Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007. S.54-62.
- MÜCK 2003:** Mück, Hans-Dieter (Hrsg.): Alles ok – Oskar Kokoschka. »Schule des Sehens«

- 1906-1976. Katalogbuch zur Ausstellung Stiftung Oskar Kokoschka, Musée Jenisch, Vevey, Kunsthaus Apolda Avantgarde 2003. Apolda 2003.
- MÜLHAUPT 1991:** Mülhaupt, Freya (Hrsg.): Herwarth Walden 1878-1941 Wegbereiter der Moderne. AusstKat. Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur im Martin-Gropius-Bau Berlin. Berlin 1991.
- MÜLLER-TAMM 1995:** Müller-Tamm, Pia (Hrsg.): Egon Schiele. Inszenierung und Identität. Köln 1995.
- MÜLLER-TAMM 1995-1:** Müller-Tamm, Pia: Sehen zeigen – Sehen lassen. Blickinszenierung und Betrachtersprache in Schieles figürlichen Darstellungen. In: Müller-Tamm, Pia (Hrsg.): Egon Schiele. Inszenierung und Identität. Köln 1995. S. 17-43.
- MÜNNICH 1980:** Münnich, Frank E.: Zur ökonomischen Analyse der Kunst. In: Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft (Hrsg.): Wirtschaftspolitische Blätter. 27. Jahrg. Heft 6. Wien 1980. S. 17-26.
- MUIR 2014:** Muir, Elizabeth G.: Oscar Kokoschka's Black Portraits: Emotions and Personality in Paint. In: Constructing the Past. Iss. 1. Vol. 15. Article 7. S. 32-37. <http://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol15/iss1/7>. Download am 15. 11. 2017.
- MUNRO 2014:** Munro, Jane: Silent Partners. Artist and Mannequin from Function to Fetish. New Haven, London 2014.
- MUSEUM FÜR KUNST 1986:** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Oskar Kokoschka 1886-1980. Welt-Theater. Bühnenbilder und Illustrationen 1907-1975. AusstKat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1986. Hamburg 1986.
- MUTHESIUS 1908:** Muthesius, Hermann: Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. 7. Jahrg. Heft 7. 1908/09. S. 495.
- NATTER 1996:** Natter, Tobia G.: Von Blick nach innen zur Sicht nach außen. Stationen des Themenwandels bei Kokoschka. In: Schmidt, Werner, Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich: Kokoschka und Dresden. AusstKat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden 1996. Leipzig 1996. S. 36-43.
- NATTER 1996-1:** Natter, Tobias G. (Hrsg.): Kokoschka und Wien. AusstKat. Österreichische Galerie Belvedere Wien 1996. Wien 1996
- NATTER 1997:** Natter, Tobias G.: »Kubismus, wenn er richtig verstanden wird« – Über die Verwandtschaft von Rezeption und Eigenwille bei Oskar Kokoschka. In: Frodl, Gerbert,

- Natter, Tobias G. (Hrsg.): Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus. Wien 1997. S. 45-53.
- NATTER 2000:** Natter, Tobias G., Frodl, Gerbert (Hrsg.): Klimt und die Frauen. AusstKat. Millenniumsausstellung Galerie Belvedere Wien 2000. Köln 2000.
- NATTER 2002:** Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002.
- NATTER 2002-1:** Natter, Tobias G.: »Charakterbildnisse, nicht Gesichtsbildnisse«. Zu Kokoschkas frühen Porträts. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 88-97.
- NATTER 2002-2:** Natter, Tobias G.: »Could one paint the President of the United States?« Kokoschkas Rezeption in den USA. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 71-85.
- NATTER 2003:** Natter, Tobias G.: Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene. Köln 2003.
- NATTER 2003-1:** Natter, Tobias G.: Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne. AusstKat. Jüdisches Museum der Stadt Wien 2003/04. Wien 2003.
- NATTER 2005:** Natter, Tobias G., Hollein, Max (Hrsg.): Die nackte Wahrheit, Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. München 2005.
- NATTER 2006:** Natter, Tobias G., Trummer, Thomas: Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis. Köln 2006.
- NATTER 2012:** Natter, Tobias G., Festi, Roberto, Smola, Franz (Hrsg.): Fantastisch! Rudolf Kalvach. Wien und Triest um 1900. AusstKat. Leopold Museum Wien 2012. Milano 2012.
- NATTER 2013:** Natter, Tobias G., Smola, Franz (Hrsg.): Kokoschka – Das Ich im Brennpunkt. AusstKat. Leopold Museum, Wien 2013.
- NATTER 2017:** Natter, Tobias G. (Hrsg.): Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde. Köln 2017.
- NAUTZ 1993:** Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Wien, Köln, Graz 1993.
- NEBEHAY 1976:** Nebenhay, Christian M.: Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen. München 1976.
- NECKEL 1989:** Neckel, Sighard: Das Stellhölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen

- Skandals. In: Ebbinghausen, Rolf, Neckel, Sighard (Hrsg.): Anatomie des politischen Skandals. Frankfurt/Main 1989. S. 55-80.
- NEU 2004:** Neu, Michael: Der Skandal. In: Bellers, Jürgen, Königsberg, Maren (Hrsg.): Skandal oder Medienrummel? Münster 2004. S. 3-23.
- NEUHAUS 2007:** Neuhaus, Stefan, Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007.
- NEU-KOCK 2015:** Neu-Kock, Roswitha: Oskar Kokoschka, Porträt Tilla Durieux. In: Bambi, Andrea, Drecoll, Axel (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution. Oldenbourg 2015. S. 218-221.
- NEUMANN 1986:** Neumann, Eckhard: Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität. Frankfurt/M., New York 1986.
- NEUMANN 1953:** Neumann, Erich: Zur Psychologie des Weiblichen. Zürich 1953.
- NEUMANN 1954:** Neumann, Erich: Kunst und schöpferisches Unbewusstes. Zürich 1954.
- NEUWIRTH 2002:** Neuwirth, Markus: Vom Stil der Jugend zum direkten Ausdruck des Oskar Kokoschka. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 189-204.
- NIEDERACHER 2016:** Niederacher, Sonja: Dossier zu Oskar Kokoschka Tre Croci – Dolomitenlandschaft, 1917. Leopold Museum, Bundeskanzleramt Österreich, Wien 2016.
- NIETZSCHE 1956:** Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hrsg. Karl Schlechta. Band III. München 1956.
- NOTH 1998:** Noth, Barbara: Berlin und die Wiener Expressionisten. Wiener Expressionismus? In: Amann, Klaus, Aspetsberger, Friedbert (Hrsg.): Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur. Band 45. Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Köln, Weimar 1998. S. 563-568.
- NOVOTNY 1962:** Novotny, Fritz: Kokoschka as a graphic artist. In: The Arts Council (Hrsg.): Kokoschka. A retrospective exhibition of paintings, drawings, lithographs, stage designs and books, organized by the Arts Council of Great Britain. AusstKat. The Tate Gallery London 1962. London 1962. S. 73-75.
- NOVOTNY 1971:** Novotny, Fritz: Oskar Kokoschka zum 85. Geburtstag. In: Österreichische Galerie im Belvedere (Hrsg.): Oskar Kokoschka zum 85. Geburtstag. Wien 1971. S. 19-31.
- NOWAK-THALLER 1995:** Nowak-Thaller, Elisabeth: Der neue Adam in freier Natur. »Wir sind

- nackt und nennen uns Du!« Der Einfluss der Lebensreform- und FKK-Bewegung auf die Kunst. In: Müller-Tamm, Pia (Hrsg.): Egon Schiele. Inszenierung und Identität. Köln 1995. S. 59-72.
- NWZ 2007:** NWZ Online.de: NordWest Zeitung: Ausstellung Oskar Kokoschkas malende Geliebte. Norden 31. 03. 2007. Download 10. 10. 2017.
- ÖLSCHLÄGER 2005:** Ölschläger, Claudia: Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne. München 2005.
- ÖSTERR. GALERIE 1971:** Österreichische Galerie im Belvedere (Hrsg.): Oskar Kokoschka zum 85. Geburtstag. Wien 1971.
- OH 2006:** Oh, Myung-Seon: Der Blaue Reiter und der Japonismus. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2006. München 2006.
- OPEL 1986:** Opel, Adolf (Hrsg.): Elsie Altmann-Loos, Mein Leben mit Adolf Loos. Frankfurt/M., Berlin 1986.
- OSTERKAMP 1974:** Osterkamp, Rüdiger: Mörder Hoffnung der Frauen, in: Kindlers Literatur Lexikon. Band 15. TB-Ausgabe. München 1974. S. 6388/6389.
- OTTEN 2008:** Otten, Dietrun: Die Klimt-Gruppe: Malerei auf der Kunstschau 1908. In: Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. München, Berlin, London, New York 2008. S. 156-215.
- PAAS 1986:** Paas, Sigrun: Paare. In: Hofmann, Werner (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. AusstKat. Hamburger Kunsthalle 1986. München 1986. S. 165-207.
- PARNASS 1987:** Parnass Künstlerkreis um Adolf Loss zur Jahrhundertwende. Sonderheft Nr. 2. Wien 1987.
- PATKA 1986:** Patka, Erika: Oskar Kokoschka Symposium anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Hochschule für angewandte Kunst Wien. Salzburg, Wien 1986.
- PAUL 2015:** Paul, Jürgen: Hans Posse als Kunsthistoriker. In: Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015. S. 182-202.
- PEDDE 2013:** Pedde, Brigitte: Willi Baumeister 1889-1955. Schöpfer aus dem Unbekannten. Bonn 2013.
- PEITER 2007:** Peiter, Anne: »Kein Wort, das traf«. Der Skandal um die Reaktionen des Sati-rikers Karl Kraus auf die nationalsozialistische »Machtergreifung«. In: Neuhaus, Stefan,

- Holzner, Johann (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen 2007. S. 299-306.
- PFABIGAN 1985:** Pfabigan, Alfred (Hrsg.): *Ornament und Askese*. Im *Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985.
- PfADENHAUER 1998:** Pfadenhauer, Michaela: *Das Problem zur Lösung: Inszenierung von Professionalität*. In: Willems, Herbert, Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden 1998. S. 291-304.
- PFISTERER 2016:** Pfisterer, Ulrich: *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*. Berlin 2016.
- PFOHLMANN 2010:** Pfohlmann, Oliver: »Eine schöne Anbetung, das [...]!«. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 20.02.2010. www.nzz.ch. Download 21. 02. 2017.
- PIAS 2009:** Pias, Claus (Hrsg.): *Hermann Bahr. Rede über Klimt/Gegen Klimt*. Weimar 2009.
- PINTHUS 1958:** Pinthus, Kurt: »Frau in Blau« – Geschichte eines Bildes. Der Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Weiblichkeit. Unveröffentlichtes Manuskript. Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar. Zugangs-Nr. 71.5481.
- PIRSICH 1985:** Pirsich, Volker: *Der Sturm*. Eine Monografie. Herzberg 1985.
- PODHAJSKY 1987:** Podhajsky, Zdenka u. a.: *Zeitgenossen erinnern sich*. In: *Parnass: Der Künstlerkreis um Adolf Loss zur Jahrhundertwende*. Sonderheft Nr. 2. Wien 1987. S. 16-23.
- PÖTSCHNER 2005:** Pötschner, Angelina, Wiener, Elfriede: *Der Mensch hinter dem Mädchen Li aus den »Träumenden Knaben« von Oskar Kokoschka*. Nachlasskonvolut aus den Besitz von Lilith Lang, verehelichte von Förster (1891-1952). In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*. 2005. S. 285-297.
- POHN-WEIDINGER 2012:** Pohn-Weidinger, Maria: *Kohärente Erinnerung? Thesen zu Diskurs und Alltagsverstand in narrativen Quellen*. In: *ÖZG. Kulturwissenschaften*. 23. Jahrg. Heft 2. 2012. S. 190-207. www.studienverlag.at. Download 23. 11. 2017
- PORTOGHESI 1985:** Portoghesi, Paolo: *Modellbilder für die Secessionisten*. In: *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. Wien/München 1985. S. IV-VI.
- PRAT 1995:** Prat, Enrique H., Rassem, Mohammed (Hrsg.): *Kunst und Ethos. Deutungsprobleme der modernen Kunst*. Frankfurt/M. 1995.
- PRAT 1995-1:** Prat, Enrique H.: *Freie Kunst in den Fesseln des Marktes? Anmerkungen zur Kunst-Geld-Beziehung*. In: Prat, Enrique H., Rassem, Mohammed (Hrsg.): *Kunst und Ethos. Deutungsprobleme der modernen Kunst*. Frankfurt/M. 1995. S. 45-62.

- PRICE 2007:** Price, Renée (Hrsg.): Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections. AusstKat. Neue Galerie New York 2007. New York 2007.
- PRONAY-STRESSER 1986:** Pronay-Strasser, Inge: Von Ornithologen und Grashupferinnen. Bemerkungen zur Sexualität um 1900. In: Ehalt, Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes (Hrsg.): *Glücklich ist, wer vergisst [...] ? Das andere Wien um 1900.* Wien, Köln, Graz 1986. S. 113-132.
- PUTTKAMER 1999:** Puttkamer, Marie-Agnes von: Max Oppenheimer – MOPP (1885-1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde. Wien, Köln, Weimar 1999.
- QUADFLIEG 2016:** Quadflieg, Peter M.: Gerhard Graf von Schwerin (1899-1980). Wehrmachtsgeneral, Kanzlerberater, Lobbyist. Paderborn 2016.
- RAABE 1965:** Raabe, Paul (Hrsg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten, Freiburg i. Br. 1965.
- RABINOWICH 2016:** Rabinowich, Jula: Krötenliebe. Wien 2016.
- RATH 2013:** Rath, Markus, Trempler, Jörg, Wenderholm, Iris (Hrsg.): *Das haptische Bild.* Berlin 2013.
- RATHENAU 1961:** Rathenau, Ernest (Hrsg.): *Der Zeichner Kokoschka.* New York 1961.
- RATHENAU 1966:** Rathenau, Ernest (Hrsg.): *Oskar Kokoschka. Handzeichnungen 1906-1965.* Berlin 1966.
- RATHENAU 1971:** Rathenau, Ernest (Hrsg.): *Oskar Kokoschka. Handzeichnungen 1906-1969.* Berlin 1971.
- RATHENAU 1977:** Rathenau, Ernest (Hrsg.): *Oskar Kokoschka. Handzeichnungen. Band 5.* Berlin 1977.
- RATHJE 2007:** Rathje, Stefanie: *An glatten Oberflächen bleibt nichts haften! – Brand Cohesion als Ansatz zur Markenentwicklung im Kulturbereich.* In: Höhne, S., Ziegler, R. P. (Hrsg.): *Kulturbranding 2.* Leipzig 2007. S. 37-55.
- RATHKOLB 2014:** Rathkolb, Oliver: »Förderung von vaterländischen künstlerischen Bestrebungen.« Der Hagenbund und der kunstpolitische Handlungsrahmen von der Monarchie bis zur Kanzlerdiktatur. In: Husslein-Arco, Agnes, Boeckl, Matthias, Krejci, Harald (Hrsg.): *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 bis 1938.* AusstKat. Belvedere Wien 2014-15. Wien 2014. S. 9-15.
- RAUTERBERG 2015:** Rauterberg, Hanno: *Architektur und Verbrechen. Adolf Loos.* In: *Zeit*

- Online Kultur. 13. 08. 2015. www.zeit.de/2015/31/adolf-loos-architekt-paedophilie. Download 17. 07. 2017.
- REICHWEIN 2007:** Reichwein, Marc: Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten. In: Neuhaus, Stefan, Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007. S. 89-99.
- REIDEMEISTER 1961:** Reidemeister, Leopold, Walden, Herwarth: Der Sturm: Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde, Berlin 1912-1932. Berlin 1961.
- REINHARDT 1970:** Reinhardt, Hannes (Hrsg.): Das bin ich. München 1970.
- REINHOLD 2013:** Reinhold, Bernadette, Werkner, Patrick (Hrsg.): Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern. Aus dem Oskar-Kokoschka-Zentrum der Universität für angewandte Kunst Wien. Wien 2013.
- REINHOLD 2013-1:** Reinhold, Bernadette: »Ich kann mit diesen Photosachen nichts anfangen.« Oskar Kokoschka und die Fotografie. Ein ambivalentes Verhältnis. In: Reinhold, Bernadette, Werkner, Patrick (Hrsg.): Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern. Aus dem Oskar-Kokoschka-Zentrum der Universität für angewandte Kunst Wien. Wien 2013. S. 10-30.
- REINHOLD 2016:** Reinhold, Bernadette: »mein mit blut und farbe erhöhter körper«. Oskar Kokoschka und die Wiener Aktionisten. In: Badura-Triska, Eva (Hrsg.): Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne. AusstKat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2016. Köln 2016. S. 116-135.
- REINHOLD 2017:** Reinhold, Bernadette: »[...] sonst wird es kein Weib, sondern ein Monster.« Anmerkungen zu Mythos und Rezeption der Kokoschka-Puppe. Unveröffentlichtes Manuskript. Wien 2017.
- RIGELE 2012:** Rigele, Brigitte: Adolf Loos. In: Grabwidmungen der Wiener Stadtverwaltung 1934-1938. Wien 2012. www.wien.gv.at. Download 18. 02. 2016.
- RIEMANN 2011:** Riemann, Fritz: Grundformen der Angst. München, Basel 2011.
- RIJN 2013:** Rijn, Maaïke Moniek van: Bildende Künstlerinnen im Berliner »Sturm« der 1910er Jahre. Diss. Eberhard Karls Universität Tübingen 2011. Tübingen 2013.
- RODE-BREYMANN 2014:** Rode-Breymann, Susanne: Alma Mahler-Werfel. Muse – Gattin – Witwe. 2. Aufl. München 2014. S. 178-195.
- ROOS 2005:** Roos, Boonie: Oskar Kokoschka's Sex Toy: The Women and the Doll Who Conceived the Artist. In: Modernism/modernity. Vol. 12 Nr. 2. April 2005. S. 291-309.

- ROSCHITZ 1987:** Roschitz, Karlheinz: Das andere Leben. Grete Wiesenthal. In: Parnass: Der Künstlerkreis um Adolf Loss zur Jahrhundertwende. Sonderheft Nr. 2. Wien 1987. S. 64-71.
- ROTHER 2004:** Rothe, Friedrich: Karl Kraus. Die Biografie. München 2004.
- RUDERT K. 2015:** Rudert, Konstanze: Paul Ferdinand Schmidt, Robert Sterl, Alois Schardt, Will Grohmann und Hans Posse – Allianzen zur Förderung der Moderne in Dresden während der Weimarer Republik. In: Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015. S. 295-318.
- RUDERT TH. 2015:** Rudert, Thomas: Konservativer Galeriedirektor – Kulturdiplomate der Weimarer Republik – NS-Sonderbeauftragter. Bausteine zu einer Biografie Hans Posses. In: Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015. S. 61-149.
- RUHS 2000:** Ruhs, August: Vorwort. In: Camwell, Lynn (Hrsg.): Träume 1900-2000. Kunst, Wissenschaft und das Unbewusste. München 2000. S. 7-9.
- RUKSCHCIO 1982:** Rukschcio, Burkhardt, Schachel, Roland: Adolf Loos und das Kaffeehaus. In: Parnass 82/5. Linz 1882. S. 24-31.
- RUKSCHCIO 1987:** Rukschcio, Burkhardt, Schachel, Roland: Adolf Loos. Leben und Werk. Salzburg 1987.
- RUKSCHCIO 1987-1:** Rukschcio, Burkhardt: Die Bedeutung der Bauherren für Adolf Loos. Auftraggeber und Freunde zugleich. In: Parnass: Der Künstlerkreis um Adolf Loss zur Jahrhundertwende. Sonderheft Nr. 2. Wien 1987. S. 3-15.
- RUPRECHTER 2006:** Rupprechter, Walter: Kulturskandal und Skandalkultur in Österreich. In: Journal of Arts and Letters. Vol. 91 No. 2. 2006. S. 38-54.
- RUPPERT 1998:** Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1998.
- SABARSKY 1983:** Sabarsky, Serge: Oskar Kokoschka. Die frühen Jahre. Zeichnungen und Aquarelle. Wien 1983.
- SABARSKY 1984:** Sabarsky, Serge: Egon Schiele. Zeichnungen und Aquarelle 1906-1918. München 1984.
- SABARSKY 1984-1:** Sabarsky, Serge: Gustav Klimt. 100 Zeichnungen. Wien, Berlin 1984.

- SABARSKY 1986:** Sabarsky, Serge: Oskar Kokoschka. Die frühen Jahre: 1906-1926. Aquarelle und Zeichnungen. München 1986.
- SABARSKY 2007:** Sabarsky, Serge: Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collection. AusstKat. Neue Galerie New York 2007. München, Berlin, London, New York 2007.
- SANDGRUBER 2013:** Sandgruber, Roman: Traumzeit für Millionäre. Die reichsten Wienerinnen und Wiener im Jahr 1910. Klagenfurt, Graz, Wien 2013.
- SAUERMAN 1987:** Sauer mann, Eberhard: Oskar Kokoschka und Georg Trakl – »Malerei und Dichtung in Mystischer Vereinigung«. In: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes Wien. 7/1987. S. 29-33.
- SCHAPIRE 1920:** Schapire, Rosa: Oskar Kokoschka by Paul Westheim. In: Monatshefte der Kunstwissenschaft. Bd. 13. Heft 1. April 1920. S. 126.
- SCHAEFER 2012:** Schaefer, Barbara (Hrsg.): 1912 Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes. AusstKat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln 2012. Köln 2012.
- SCHARFETTER 2010:** Scharfetter, Friedbert: Oskar Kokoschka und seine »Schule des Sehens« – Persönliche Erinnerungen. In: Bonnefoit, Régine, Häusler, Ruth (Hrsg.): »Spur im Treibsand«. Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder. Petersberg 2010. S. 125-135.
- SCHEFFLER 1908:** Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Eine Studie. Berlin 1908.
- SCHIFERER 1987:** Schiferer, Beatrix: Wiener Salon der Jahrhundertwende. Kunst, Literatur, Musik. In: Parnass: Der Künstlerkreis um Adolf Loss zur Jahrhundertwende. Sonderheft Nr. 2. Wien 1987. S. 86-91.
- SCHMIDT D. 1983:** Schmidt, Diether: Oskar Kokoschka. Menschen, Mythen, Räume. In: Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Graphik und Zeichnungen. Berlin (DDR) 1983. S. 10-23.
- SCHMIDT D. 1986:** Schmidt, Diether: Dresdner Rot. Oskar Kokoschka 1916 bis 1923 in Dresden und seine Beziehungen zur Dresdner Kunst. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hrsg.): Oskar Kokoschka Symposium 1986. Red.: Patka, Erika. Wien 1986. S. 203-219. Angepasst wieder abgedruckt in: Schmidt, Werner, Dalbajewa, Biirgit, Bischoff, Ulrich: Kokoschka und Dresden. AusstKat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden 1996. Leipzig 1996. S. 24-35.

- SCHMIDT P. 1921:** Schmidt, Paul F.: Dresdner Ausstellungen. In: Der Cicerone. 13. Jahrg. 1921. S. 529.
- SCHMIDT R. 2000:** Schmidt, Regine: Wiener Mädel – Femme fatale. Gustav Klimt und die Frau um 1900. Ein Weg ins Freie. In: Natter, Tobias G., Frodl, Gerbert (Hrsg.): Klimt und die Frauen. AusstKat. Millenniumsausstellung Galerie Belvedere Wien 2000. Köln 2000. S. 25-31.
- SCHMIDT W. 1996:** Schmidt, Werner, Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich: Kokoschka und Dresden. AusstKat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden 1996. Leipzig 1996.
- SCHMIDT-LINSEHOFF 1987:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Mann und Weib – Weib und Hampelmann. Ein verräterisches Bildmotiv in Karikatur und Kulturindustrie um 1900. In: Barta, Ilsebill, u. a. (Hrsg.): Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Berlin 1987. S. 366-390.
- SCHMIED 1979:** Schmied, Wieland: Der Fetisch. Oskar Kokoschkas Selbstbildnis mit der Puppe. In: Schmied, Wieland: Nach Klimt. Schriften zur Kunst in Österreich. Salzburg 1979. S. 53-57.
- SCHMIED 1991:** Schmied, Wieland: Berührungen. Von Romako bis Kokoschka. Salzburg, Wien 1991.
- SCHMIED 1991-1:** Schmied, Wieland: Ein Humanist ohne Dogmen. Ein Blick auf Oskar Kokoschka. In: Schmied, Wieland: Berührungen. Von Romako bis Kokoschka. Salzburg, Wien 1991. S. 115-139.
- SCHMÖLZER 2012:** Schmölzer, Hilde: Wer war Margarethe Trakl? In: Der Standard. 01./02. 09. 2012. www.derStandard.at. Download 17. 02. 2017.
- SCHNEDITZ 1951:** Schneditz, Wolfgang: Georg Trakl in Zeugnissen der Freunde. Salzburg 1951.
- SCHNEIDER E. 1969:** Schneider, Erich: Einführung in die Wirtschaftstheorie. Bd. 2. Tübingen 1969.
- SCHNEIDER M. 1985:** Schneider, Manfred: Hysterie als Gesamtkunstwerk. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien 1985. S. 212-229.
- SCHNELL 1979:** Schnell, Werner: Rodin zwischen Innovationssetzung und Publikumserwartung – Studie zum Konflikt von Künstler und Publikum (1977). In: Wick, Rainer, Wick-

- Kmoch, Astrid (Hrsg.): *Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft*. Köln 1979. S. 314-334.
- SCHNÖDL 2012:** Schnödl, Gottfried (Hrsg.): *Hermann Bahr*. Wien, Weimar 2012.
- SCHOBER 1994:** Schober, Thomas: *Das Theater der Maler. Studien zur theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*. Stuttgart 1994.
- SCHORSKE 1982:** Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Frankfurt/Main 1982.
- SCHRAGE 1986:** Schrage, Dieter: *Klimt – Ikone und Waschbottich. Zu Traum und Wirklichkeit um 1900*. In: Ehalt, Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes (Hrsg.): *Glücklich ist, wer vergisst [...] ? Das andere Wien um 1900*. Wien, Köln, Graz 1986. S. 315-324.
- SCHREIBER J. 2013:** Schreiber, Justina: *Hermine Moos, Malerin. Anlässlich eines bisher unbekanntes Fotos von Kokoschkas Alma-Puppe*. In: Reinhold, Bernadette, Werkner, Patrick (Hrsg.): *Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern*. Aus dem Oskar-Kokoschka-Zentrum der Universität für angewandte Kunst Wien. Wien 2013. S. 86-90.
- SCHREIBER R. 2007:** Schreiber, Renate (Hrsg.): *Es geschah in Wien. Erinnerungen von Elsa Björkmann-Goldschmidt*. Wien, Köln, Weimar 2007.
- SCHREYER 1965:** Schreyer, Lothar: *Was ist der Sturm?* In: Raabe, Paul (Hrsg.): *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. Olten, Freiburg i. Br. 1965. S. 203-209.
- SCHRÖDER 1991:** Schröder, Klaus Albrecht, Winkler, Johann (Hrsg.): *Oskar Kokoschka*. München 1991.
- SCHRÖDER 1991-1:** Schröder, Klaus Albrecht: *Biografie*. In: Schröder, Klaus Albrecht, Winkler, Johann (Hrsg.): *Oskar Kokoschka*. München 1991. S.213-225.
- SCHVEY 1986:** Schvey, Henry I.: *Mit dem Auge des Dramatikers: Das Visuelle Drama bei Oskar Kokoschka*. In: Patka, Erika: *Oskar Kokoschka Symposium anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers*. Hochschule für angewandte Kunst Wien. Salzburg, Wien 1986. S. 100-113.
- SCHWARZ 2014:** Schwarz, Birgit: *Rittmeister und Excellenz. Oskar Kokoschka und Hans Posse 1919 bis 1923*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Bd. 62. Heft 1. Mai 2014. S. 231-254.
- SCHWARZ 2015:** Schwarz, Birgit: *Hans Posse als Hitlers Sonderbeauftragter*. In: Lupfer, Gil-

- bert, Rudert, Thomas (Hrsg.): *Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942)*. Köln, Weimar, Wien 2015. S. 329-348.
- SCHWEIGER 1981:** Schweiger, Werner J.: Oskar Kokoschka. Der Oberwildling auf der Kunstschau. In: *Parnass* 81/2. Linz 1981. S. 13-21.
- SCHWEIGER 1982:** Schweiger, Werner J.: *Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932*. Wien 1982.
- SCHWEIGER 1982-1:** Schweiger, Werner J.: Peter Altenberg als Varietékritiker. In: *Parnass* 82/1. Linz 1982. S. 24-29.
- SCHWEIGER 1983:** Schweiger, Werner J.: *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904-1914*. Wien, München 1983.
- SCHWEIGER 1986:** Schweiger, Werner J.: Zwischen Anerkennung und Verteufelung. Zur Rezeptionsgeschichte von Kokoschkas Frühwerk. In: Patka, Erika: *Oskar Kokoschka Symposium anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers*. Hochschule für angewandte Kunst Wien. Salzburg, Wien 1986. S. 114-126.
- SCHWEIGER 1991:** Schweiger, Werner J.: *Oskar Kokoschka Der Sturm. Die Berliner Jahre 1910-1916. Eine Dokumentation*. Wien, München 1991.
- SCHWEIGER 2002:** Schweiger, Werner J.: »Ihre Verliebtheit in meine Bilder«. Oskar Kokoschka und seine frühen Wiener Sammler. In: Natter, Tobias G.: *Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914*. Köln 2002. S. 61-66.
- SCHWEIGER 2003:** Schweiger, Werner J.: *Kunsthandel in Wien 1897 bis 1938*. www.kunstar-chiv.at. Download 25. 10. 2017. S. 1-23.
- SCOTTI 2010:** Scotti, Roland, Bonnefoit, Régine (Hrsg.): *Oskar Kokoschka Wunderkammer*. Appenzell, Vevey 2010.
- SEELE 2001:** Seele, Astrid: *Alma Mahler-Werfel*. Hamburg 2001.
- SHAPIRA 2001:** Shapira, Elana: An Early Expressionist Masterpiece. Oskar Kokoschka's Children Playing from 1909. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 64. 2001. S. 501-536.
- SHAPIRA 2002:** Shapira, Elana: Die Pioniere: Loos, Kokoschka und ihre gemeinsamen Auftraggeber. In: Natter, Tobias G.: *Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914*. Köln 2002. S. 51-60.
- SIMMEN 1990:** Simmen, Jeannot: Oskar Kokoschka. Todes-Erfahrung und Schweben-Halluzination. In: Simmen, Jeannot: *Vertigo. Schwindel der modernen Kunst*. München 1990. S. 115-136.

- SIMMONS 2001:** Simmons, Sherwin: Ornament, Gender, and Interiority in Viennese Expressionism. In: *Modernism/modernity*. Vol 8, No. 2. April 2001. S. 245-276.
- SIMPSON 2010:** Simpson, Kathryn: Viennese art, ugliness, and the Vienna school of art history: the vicissitudes of theory and practice. In: *Journal of Art Historiography*. No 3. Dezember 2010.
- SMITH 2002:** Smith, Alison: John Collier (1850-1934). *Lilith*, 1887. In: Smith, Alison (Hrsg.): *Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit*. AusstKat. Haus der Kunst, München 2002. S. 214/215.
- SMITH 2013:** Smith, Marquard: *the erotic doll: a modern fetish*. New Haven, London 2013.
- SMOLA 2012:** Smola, Franz: Der österreichische Beitrag zur Kölner Sonderbundausstellung 1912. In: Schaefer, Barbara (Hrsg.): *1912 Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*. AusstKat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln 2012. Köln 2012. S. 177-191.
- SOEFFNER 1998:** Soeffner, Hans-Georg: *Erzwungene Ästhetik: Repräsentation, Zeremoniell und Ritual in der Politik*. In: Willems, Herbert, Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden 1998. S. 215-234.
- SOIKA 2009:** Soika, Aya: »Um die guten Franzosen kennenzulernen, muss man nach Deutschland gehen!« Max Pechstein und die französische Moderne. In: Moeller, Magdalena M., Jansen, Marietta (Hrsg.): *Deutscher Expressionismus. 1905-1913*. Brücke-Museum Berlin. AusstKat. Groninger Museum. München 2009. S. 45-55.
- SOTRIFFER 1982:** Sotriffer, Kristian: *Selbstbefragung I. Egon Schiele oder der Künstler als Außenseiter*. In: Sotriffer, Kristian Hrsg.: *Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart*. Wien 1982. S. 188-192.
- SPECTOR 1973:** Spector, Jack J.: *Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst*. München 1973.
- SPIELMANN 1969:** Spielmann, Heinz: *Oskar Kokoschka. Die Fächer für Alma Mahler*. Hamburg 1969.
- SPIELMANN 1973:** Spielmann, Heinz (Hrsg.): *Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Band 1. Dichtungen und Dramen*. Hamburg 1973.
- SPIELMANN 1974:** Spielmann, Heinz (Hrsg.): *Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Band 2. Erzählungen*. Hamburg 1973.

- SPIELMANN 1975:** Spielmann, Heinz (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Band 3. Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst. Hamburg 1975.
- SPIELMANN 1976:** Spielmann, Heinz (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Band 4. Politische Äußerungen. Hamburg 1976.
- SPIELMANN 1979:** Spielmann, Heinz (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Themen 1906-1976. München 1979.
- SPIELMANN 1982:** Spielmann, Heinz: Kokoschka-Fälschungen I. Kokoschkas Fälschungs-Archiv. In: Die Weltkunst. Das Kunstmagazin der ZEIT. Heft 2. 15. 01. 1982. S. 124-129.
- SPIELMANN 1982-1:** Spielmann, Heinz: Kokoschka-Fälschungen II. Zur Methodik der Fälschungen. In: Die Weltkunst. Das Kunstmagazin der ZEIT. Heft 3. 01. 02. 1982. S. 204-210.
- SPIELMANN 1982-2:** Spielmann, Heinz: Kokoschka-Fälschungen III. Gerüchte und Gutachten. In: Die Weltkunst. Das Kunstmagazin der ZEIT. Heft 4. 15. 02. 1982. S. 292-299.
- SPIELMANN 1983:** Spielmann, Heinz: Kokoschka-Fälschungen IV. Zu Fälschungen der Aquarelle und Gouachen. In: Die Weltkunst. Das Kunstmagazin der ZEIT. Heft 3. 01. 02. 1983. S. 214-224.
- SPIELMANN 1983-1:** Spielmann, Heinz: Kokoschka-Fälschungen V. Zu Kokoschkas Kreide-Zeichnungen. In: Die Weltkunst. Das Kunstmagazin der ZEIT. Heft 3. 15. 02. 1983. S. 416-417.
- SPIELMANN 1983-2:** Spielmann, Heinz: Kokoschka-Fälschungen VI. Zur Geschichte gefälschter Kokoschka-Zeichnungen. In: Die Weltkunst. Das Kunstmagazin der ZEIT. Heft 5. 01. 03. 1983. S. 559-570.
- SPIELMANN 1983-3:** Spielmann, Heinz: Nachtrag zu Kokoschka-Fälschungen (VI). Zu Kokoschkas Kreide-Zeichnungen. In: Die Weltkunst. Das Kunstmagazin der ZEIT. Heft 7. 01. 04. 1983. S. 416-417.
- SPIELMANN 1985:** Spielmann, Heinz: Oskar Kokoschka: Die Fächer für Alma. Dortmund 1985.
- SPIELMANN 1986:** Spielmann, Heinz: Kokoschkas Kindheit und frühe Gemälde. In: Patka, Erika: Oskar Kokoschka Symposium anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Hochschule für angewandte Kunst Wien. Salzburg, Wien 1986. S. 17-42.
- SPIELMANN 1986-1:** Spielmann, Heinz: Orpheus und Eurydike. Frühe Illustrationen. In: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Oskar Kokoschka 1886-1980.

- Welt-Theater. Bühnenbilder und Illustrationen 1907-1975. AusstKat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1986. Hamburg 1986. S. 60-62.
- SPIELMANN 1987:** Spielmann, Heinz: Oskar Kokoschka. in: Jentsch, Ralph Hrsg.: Serge Sabarsky. Malerei des deutschen Expressionismus. Stuttgart 1987. S. 123-131.
- SPIELMANN 1991:** Spielmann, Heinz: [...] nicht ein blasser Ja- und Amen-Sager. in: Weltkunst Bd. 61/11. 1991. S. 1649-1954.
- SPIELMANN 1994:** Spielmann, Heinz: »Ecce Homines«: Oskar Kokoschkas Darstellungen des Gekreuzigten. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 57. Heft 3. 1994. S. 533-548.
- SPIELMANN 2003:** Spielmann, Heinz: Oskar Kokoschka. Leben und Werk. Köln 2003.
- SPIELMANN 2005:** Spielmann, Heinz: Oskar Kokoschka. Erlebnis des Augen-Blicks. Aquarelle und Zeichnungen. AusstKat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2005. München 2005.
- SPIELMANN 2005-1:** Spielmann, Heinz: Kokoschka zeichnet. In: Spielmann, Heinz: Oskar Kokoschka. Erlebnis des Augen-Blicks. Aquarelle und Zeichnungen. AusstKat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2005. München 2005. S. 10-27.
- SPIELMANN 2005-2:** Spielmann, Heinz: II. »Glück ist anders«. Kokoschka und Alma Mahler, 1912-1969. In: Spielmann, Heinz: Oskar Kokoschka. Erlebnis des Augen-Blicks. Aquarelle und Zeichnungen. AusstKat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2005. München 2005. S. 56+57.
- SPRENGEL 1998:** Sprengel, Peter, Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Köln, Weimar 1998.
- STÄNDIGE SAMMLUNG:** SSD Archiv. Ständige Sammlung Dresden. Dresden. Nachlass Hans Posse AZ 37, 40/1, 40/2, 43; Findbuch Altbestand Gemälde Galerie 1832-1944 (1968) AZ 01/PS 53; 01/PS 43, 01/PS 42; 01/GG 004 Bd. 14, 15, 18, 19; 01/GG 005 Bd. 28-31; 01/GG 006 Bd. 12-14; 01/GG 011 Bd. 11; 01/GG 015, Bd. 10; 01/GG 016 Bd. 10-12a.
- SÜNDERHAUF 1996:** Sünderhauf, Heidrun: Maler Dichter Kokoschka. Dresden 1916-1923. Feature-Dokumentation. Sünderhauf-Filmproduktion Cossebaude. 45 Minuten. Uraufführung Dresden 21. 11. 1996. VHS-BETACAM.
- SULTANO 2003:** Sultano, Gloria, Werkner, Patrick (Hrsg.): Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937-1950. Wien, Köln, Weimar 2003.
- SUTER-RAEBER 1987:** Suter-Raeber, Regula: Oskar Kokoschka (1886-1980): »Die Winds-

- braut«, 1913-14, Egon Schiele (1890-1919): »Bildnis Erich Lederer«, 1912-13. In: Kunstmuseum Basel (Hrsg.): Kunstmuseum Basel 20. Jahrhundert. Basel 1987. O. S.
- SYKORA 1995:** Sykora, Katharina: Performative Selbstinszenierung und Geschlechterirritation bei Egon Schiele. In: Müller-Tamm, Pia (Hrsg.): Egon Schiele. Inszenierung und Identität. Köln 1995. S. 44-65.
- STAATL. MUSEEN 1983:** Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Graphik und Zeichnungen. Berlin (DDR) 1983.
- STADT DARMSTADT 1964:** Stadt Darmstadt (Hrsg.): I. Internationale der Zeichnung. AusstKat. Mathildenhöhe Darmstadt 1964. Darmstadt 1964.
- STAMM 1968:** Stamm, Rainer: »Ein alter Meister«. Else Lasker-Schüler und Oskar Kokoschka. In: Weltkunst Bd. 68/2. 1968. S. 790-793.
- STANDUN 2007:** Standun, Regina: John Millington Synge's »The Playboy of the Western World«. Wie aus einem Theaterskandal die dramaturgische Nationalhymne Irlands wurde. In: Neuhaus, Stefan, Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen 2007. S. 257-265.
- STEFAN 1913:** Stefan, Paul: Einleitung. In: Kokoschka, Oskar: Dramen und Bilder. Leipzig 1913. S. 3-9.
- STEKL 1986:** Stekl, Hannes: »Sei es wie es wolle, es war doch so schön«. Bürgerliche Kindheit um 1900 in Autobiografien. In: Ehalt, Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes (Hrsg.): Glücklich ist, wer vergisst [...] ? Das andere Wien um 1900. Wien, Köln, Graz 1986. S. 17-37.
- STELZER 2008:** Stelzer, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst, München 1964 (Auszüge). In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal. www.kunstgeschichte-ejournal.net. Kunsthistorisches Institut Regensburg 2008. Download 03. 11. 2010.
- STENZL 2005:** Stenzl, Jürg (Hrsg.): Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Schliengen 2005.
- STERN 2009:** Stern, Frank, Eichinger, Barbara (Hrsg.): Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938. Akkulturation, Antisemitismus, Zionismus. Wien, Köln, Weimar 2009.
- STERNATH 1983:** Sternath, Hermann: Die wilden Jahre. In: Weltkunst. Bd. 53/2. 1983. S. 130-131.
- STÖGNER 2009:** Stögner, Karin: Antisemitisch-misogyne Repräsentationen und die Krise der Geschlechtsidentität im Fin de Siècle. In: Stern, Frank, Eichinger, Barbara (Hrsg.): Wien

- und die jüdische Erfahrung 1900-1938. Akkulturation, Antisemitismus, Zionismus. Wien, Köln, Weimar 2009. S. 229-256.
- STORCH 1994:** Storch, Ursula: »Das Brechen und Stürzen durch die Wände der Kategorien«. Doppel- und Mehrfachbegabungen des Expressionismus in Österreich. In: Amann, Klaus, Wallas, Armin A. (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar 1994. S. 123-137.
- STREIM 2002:** Streim, Gregor: Wien – Berlin um 1910, Avantgarde und Metropolenkultur. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 19-29.
- STROBL 1994:** Strobl, Alice, Weidinger, Alfred: Oskar Kokoschka. Das Frühwerk (1897/98-1917). Zeichnungen und Aquarelle. AusstKat. Grafische Sammlung Albertina 1994. Wien 1994.
- STROBL 2000:** Strobl, Alice, Weidinger, Alfred: »Mörder Hoffnung der Frauen« oder »Der Todhaß der Geschlechter«. In: Gnann, Achim, Widauer, Heinz Hrsg.: Festschrift für Konrad Oberhuber. Mailand 2000. S. 402-414.
- STROBL 2005:** Strobl, Alice: Zur Forschungslage der Zeichnungen und Aquarelle von Oskar Kokoschka. In: Spielmann, Heinz: Oskar Kokoschka. Erlebnis des Augen-Blicks. Aquarelle und Zeichnungen. AusstKat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2005. München 2005. S. 28-31.
- STROBL 2010:** Strobl, Alice: Kokoschka im Spiegel zeitgenössischer Ausstellungsrezensionen und erster Monografien während seiner Dresdner Zeit. In: Artibus et Historiae. Vol. 31. Nr. 61. 2010. Konrad Oberhuber in memoriam, Teil 1. S. 169-189.
- STROTZKA 1986:** Strotzka, Hans: Wien um 1900 – Die Entstehung der Psychoanalyse. In: Ehalt, Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes (Hrsg.): Glücklich ist, wer vergisst [...]? Das andere Wien um 1900. Wien, Köln, Graz 1986. S. 365-374.
- TABOR 1986:** Tabor, Jan: An dieser Blume gehst du zugrunde. Bleich, purpurrot, weiß – Krankheit als Inspiration. In: Ehalt, Hubert Ch., Heiß, Gernot, Stekl, Hannes (Hrsg.): Glücklich ist, wer vergisst [...]? Das andere Wien um 1900. Wien, Köln, Graz 1986. S. 215-243.
- TEBBEN 2000:** Tebben, Karin (Hrsg.): Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen 2000.
- THOMI 2012:** Thomi, Matthias: Künstler mit nonkonformistischem Gedankengut provozie-

- ren die Schweiz. Zu den Skandalen um Kurt Fahmer und Josef Felix Müller im 20. Jahrhundert. Masterarbeit Universität Freiburg (CH) 2012. Bern 2012.
- THURN 1979:** Thurn, Hans Peter: Die Suche des Künstlers nach Identität (1977). In: Wick, Rainer, Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.): Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln 1979. S. 143-156.
- THUSWALDNER 1987:** Thuswaldner, Werner: Die Unsterblichkeit des Tages. Das Wiener Feuilleton. In: Parnass: Der Künstlerkreis um Adolf Loss zur Jahrhundertwende. Sonderheft Nr. 2. Wien 1987. S. 100-104.
- TIEDEMANN 2013:** Tiedemann, Anja: Die »entartete« Moderne und ihr amerikanischer Markt: Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst. Düsseldorf 2013.
- TIEZE 1918:** Tietze, Hans: Oskar Kokoschka. In: Zeitschrift für bildende Kunst. 53. Jahrg. (Neue Folgen 29. Jahrg.). 1918. S. 82-97.
- TIEZE 1919:** Tietze, Hans: Oskar Kokoschkas neue Werke. In: Die Bildenden Künste. 2. Jahrg. Heft 11/12. 1919. S. 249-256.
- TIEZE 2014:** Tietze, Agnes (Hrsg.): Oskar Kokoschka und die Prager Kulturszene. AusstKat. Kunstforum ostdeutsche Galerie Regensburg 2014. Köln 2014.
- THWAITES 1951:** Thwaites, John Anthony: Personalismus in der Malerei (Oskar Kokoschka). In: Das Kunstwerk. 5. Jahr, Heft 3. 1951. S. 31-37.
- TIMMS 1990:** Timms, Edward, Robertson, Ritchie (Hrsg.): Vienna 1900. From Altenberg to Wittgenstein. Edinburgh 1990.
- TIMMS 1990-1:** Timms, Edward: The »Child-Woman«: Kraus, Freud, Wittels, and Irma Karczewska. In: Timms, Edward, Robertson, Ritchie (Hrsg.): Vienna 1900. From Altenberg to Wittgenstein. Edinburgh 1990. S. 87-107.
- TIMMS 1993:** Timms, Edward: Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Wien, Köln, Graz 1993. S. 128-143.
- TIMMS 1995:** Timms, Edward: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Wien 1995.
- TIMMS 1996:** Timms Edward: Freud und das Kindweib. Die Erinnerungen von Fritz Wittels. Wien 1996.
- TIMPANO 2011:** Timpano, Nathan J.: The dialectics of vision: Oskar Kokoschka and the historiography of expressionistic sight. In: Journal of Art Historiography 1, No. 5, December 2011. S. 1-13.

- TIMPANO 2016:** Timpano, Nathan J.: Body Doubles: The Puppe as Doppelgänger in Fin-de-Siècle Viennese Visual Culture. In: Ascher Barnstone, Deborah (Hrsg.): *The Doppelgänger*. Bern 2016. S. 119-146.
- TIPPNER 2014:** Tippner, Anja, Laferl, Christopher F.: Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Laferl, Christopher F., Tippner, Anja (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014. S. 15-36.
- TOMARS 1979:** Tomars, Adolf S.: Kunst und soziale Schichtung (1964). In: Wick, Rainer, Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.): *Kunstsoziologie*. Köln 1979. S. 194-212.
- TRIBUNAL 1920:** Mierendorff, Constantin (Hrsg.): *Das Tribunal*. 2. Jahrg. Heft 2. 1920/21.
- TRUMMER 2002:** Trummer, Thomas: Horizonte am Meer der Vorstellungen. Zur kryptotheologischen und lebensphilosophischen Konzeption von Kokoschkas frühen Porträts. In: Natter, Tobias G.: *Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914*. Köln 2002. S. 36-42.
- UHL 2000:** Uhl, Heidemarie: Wien um 1900 – ein ambivalenter Ort der Moderne. In: NATTER, Tobias G., Frodl, Gerbert (Hrsg.): *Klimt und die Frauen. AusstKat. Millenniumsausstellung Galerie Belvedere Wien 2000*. Köln 2000. S. 14-17.
- USSEL 1977:** Ussel, Jos van: Sexualunterdrückung. Geschichte der Sexualfeindschaft. Gießen 1977.
- VERGO 1975:** Vergo, Peter: *Art in Vienna 1898-1918. Klimt Kokoschka Schiele and the contemporaries*. London 1975.
- VERSACRUM 1898:** *Versacrum*. Organ der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. 1. Jahrg. 1898.
- VERSACRUM 1901:** *Versacrum*. Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. 4. Jahrg. 1901.
- WAGNER C. 2015:** Wagner, Christoph, Lorenz, Ulrike (Hrsg.): *Kunst und Eros. Lovis Corinth zwischen Tradition und Moderne*. Regensburg 2015.
- WAGNER M. 1993:** Wagner, Monika: Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen? In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien, Köln, Graz 1993. S. 543-558.
- WAGNER N. 1982:** Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Frankfurt/M. 1982.

- WAISSENBERGER 1984:** Waissenberger, Robert (Hrsg.): Wien 1890-1920. Wien, Heidelberg 1984.
- WALDEN H. 1918:** Walden, Herwarth: Zur Formulierung der neuen Kunst. In: Walden, Herwarth (Hrsg.): Expressionismus. Die Kunstwende. Berlin 1918. S. 102-104.
- WALDEN N. 1954:** Walden, Nell, Schreyer, Lothar (Hrsg.): Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Baden-Baden 1954.
- WALDEN N. 1963:** Walden, Nell: Herwarth Walden, ein Lebensbild. Berlin, Mainz 1963
- WALDEN N. 1963-1:** Walden, Nell: Kokoschka und der »Sturm Kreis«. In: Hodin, J. P.: Bekanntheit zu Kokoschka. Erinnerungen und Deutungen. Berlin 1963. S. 74-85.
- WALDEN N. 1965:** Walden, Nell: Kokoschka und der Sturm-Kreis. In: Raabe, Paul (Hrsg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten, Freiburg i. Br. 1965. S. 128-134.
- WALTER-RIS 2000:** Walter-Ris, Anja: Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne Berlin/New York 1920-1995. Diss. Kunsthistorisches Institut FU Berlin 2000. <http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets>. Download 25. 11. 2017.
- WARNCKE 1997:** Warncke, Carsten-Peter: Picassos »Les Demoiselles d'Avignon« – Konstruktion einer Legende. In: Möseneder, Karl (Hrsg.): Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp. Berlin 1997. S. 201-220.
- WASSMER 2013:** Waßmer, Johannes: Eine »junge Priestergestalt«, ein »Dalai Lama« und eine Lotosseele unter den Gorillen«. Zu den frühexpressionistischen Zeitschriften und ihren Protagonisten aus Wien und Berlin. In: Husslein-Arco, Agnes et. al. (Hrsg.): Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. AusstKat. Belvedere Wien 2013. S. 186-195.
- WEIDINGER 1996:** Weidinger, Alfred: Oskar Kokoschka. Dreaming Boy and Enfant Terrible. Oskar Kokoschka at the Vienna School of Applied Arts. Wien 1996.
- WEIDINGER 1996-1:** Weidinger, Alfred: Kokoschka und Alma Mahler. Dokumente einer leidenschaftlichen Begegnung. München, New York 1996.
- WEIDINGER 2008:** Weidinger, Alfred, Strobl, Alice: Oskar Kokoschka. Die Zeichnungen und Aquarelle 1897-1916. Salzburg 2008.
- WEIDINGER 2008-1:** Weidinger, Alfred: »[...] billig wie die Möglichkeit«. Entstehungsgeschichte zur Kunstschau. In: Husslein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. München, Berlin, London, New York 2008. S. 14-20.
- WEIDINGER 2008-2:** Weidinger, Alfred: Der Plakatraum der Kunstschau 1908. In: Huss-

- lein-Arco, Agnes, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. München, Berlin, London, New York 2008. S. 128-134.
- WEIDINGER 2016:** Weidinger, Alfred, Horncastle, Mona: Klimts Frauenbilder. Das Weib. Das Ornament. Das Sexualobjekt. München 2016.
- WEIDLE 2007:** Weidle, Barbara (Hrsg.): Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman. Bonn 2007.
- WEIHE 1992:** Weihe, Hugo Keith: Künstlerische Qualität und Marktwert. Diss. Universität Zürich 1991. Zürich 1992.
- WEININGER 1920:** Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. 10. unveränderte Aufl. Leipzig, Wien 1908.
- WEISSENBÖCK 1994:** Weissenböck, Jarmila: Expressionistischer Tanz in Wien. In: Amann, Klaus, Wallas, Armin A. (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar 1994. S. 171-184.
- WEISSENFELD 1971:** Weissenfeld, Felix: Kokoschkas Werk als Selbstdarstellung. In: Hodin, Joseph Paul: Oskar Kokoschka. Eine Psychografie. Wien 1971. S. 226-250.
- WERKNER 1986:** Werkner, Patrick: Physis und Psyche. Der Österreichische Frühexpressionismus. Wien, München 1986.
- WERKNER 1990:** Werkner, Patrick, Brix, Emil (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Wien, München 1990.
- WERKNER 1994:** Werkner, Patrick: Frauenbilder der Wiener Moderne und ihre Rezeption heute. In: Amann, Klaus, Wallas, Armin A. (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar 1994. S. 138-148.
- WERKNER 1997:** Werkner, Patrick: Paul Westheim und die frühe Literatur über Oskar Kokoschka. In: Frodl, Gerbert, Natter, Tobias G. (Hrsg.): Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus. Wien 1997. S. 121-131.
- WERKNER 2002:** Werkner, Patrick: Gestik in den frühen Bildnissen Oskar Kokoschkas. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 30-50.
- WESSLING 1983:** Wessling, Berndt W.: Alma. Gefährtin von Gustav Mahler, Oskar Kokoschka, Walter Gropius, Franz Werfel. Düsseldorf 1983.
- WESTHEIM 1918:** Westheim, Paul: Oskar Kokoschka. Das Werk Kokoschkas in 62 Abbildungen. Potsdam-Berlin 1918.

- WESTHEIM 1925:** Westheim, Paul: Oskar Kokoschka. Das Werk Kokoschkas in 135 Abbildungen. 2. Aufl. Berlin 1925.
- WESTHEIM 1925-1:** Westheim, Paul (Hrsg.): Künstlerbekenntnisse. Briefe/Tagebuchblätter/Betrachtungen heutiger Künstler. Berlin 1925. S. 243-254.
- WESTHEIM 1951:** Westheim, Paul: Kokoschka, der Zeichner. In: Das Kunstwerk. 5. Jahr, Heft 3. 1951. S. 39-45.
- WHITFORD 1986:** Withford, Frank: Oskar Kokoschka. A Life. London 1986.
- WHITFORD 2013:** Whitford, Frank: Eine Geschichte von zwei Städten. Expressionismus in Berlin und Wien. In: In: Husslein-Arco, Agnes et. al. (Hrsg.): Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. AusstKat. Belvedere Wien 2013. S. 169-174.
- WICK 1979:** Wick, Rainer, Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.): Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln 1979.
- WILCKENS 1951:** Wilckens, Leonie von: Über die Farbe bei Kokoschka. In: Das Kunstwerk. 5. Jahr, Heft 3. 1951. S. 60.
- WILLEMS 1998:** Willems, Herbert, Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden 1998.
- WILLEMS 1998-1:** Willems, Herbert: Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis. In: Willems, Herbert, Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden 1998. S. 23-79.
- WILLEMS 2003:** Willems, Herbert, Kautt, York: Theatralität der Werbung. Theorie und Analyse massenmedialer Wirklichkeit: Zur kulturellen Konstruktion von Identitäten. Berlin, New York 2003.
- WILTSCHNIGG 2000:** Wiltschnigg, Elfriede: Der »irrende Ritter«. Oskar Kokoschka, seine Beziehung zu Alma Mahler und der Erste Weltkrieg. In: Konrad, H. (Hrsg.): Krieg, Medizin und Politik. Der Erste Weltkrieg und die österreichische Moderne. Wien 2000. S. 373-391.
- WILTSCHNIGG 2001:** Wiltschnigg, Elfriede: »Das Rätsel Weib«. Das Bild der Frau in Wien um 1900. Berlin 2001.
- WINDISCH 2013:** Windisch, Annette: Oskar Kokoschka und die Alten Meister. Theoretische und künstlerische Auseinandersetzung mit der europäischen Kunsttradition. Diss. Université de Neuchâtel 2013.

- WINGLER 1951:** Wingler, Hans Maria: Kokoschkas pädagogische Konzeption. In: Das Kunstwerk. 5. Jahr, Heft 3. 1951. S. 46-49.
- WINGLER 1955:** Wingler, Hans Maria (Hrsg.): Der Sturm. Zeichnungen und Gedichte. Feldafing 1955.
- WINGLER 1956:** Wingler, Hans Maria (Hrsg.): Oskar Kokoschka. Ein Lebensbild in zeitgenössischen Dokumenten. München 1956.
- WINGLER 1956-1:** Wingler, Hans Maria (Hrsg.): Oskar Kokoschka Schriften 1907-1955. München 1956.
- WINGLER 1956-2:** Wingler, Hans Maria: Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers. Salzburg 1956.
- WINGLER 1975:** Wingler, Hans Maria, Welz, Friedrich: O.Kokoschka. Das druckgraphische Werk. Band 1. Salzburg 1975.
- WINGLER 1976:** Wingler, Hans Maria, Welz, Friedrich: O.Kokoschka. Das druckgraphische Werk. Band 2. Salzburg 1976.
- WINKLER 1995:** Winkler, Johann, Erling Katharina: Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906-1929. Salzburg 1995.
- WINKLER 2010:** Winkler, Kurt: Ludwig Justi und der Expressionismus. Zur Musealisierung der Avantgarde. In: Jahrbuch der Berliner Museen. 52. Jahrg. Beiheft. 2010. S. 81-87.
- WORRINGER 1909:** Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. 2. Aufl. München 1909.
- WYNHOFF 2001:** Wynhoff, Elisabeth: »Nur in Berlin hatte ich eine Chance.« Oskar Kokoschka – Frühe Jahre und seine Sturm-Zeit in Berlin. In: Verein August Macke Haus e.V. (Hrsg.): Heinrich Campendonk. Das Kokoschka-Erlebnis und die Folgen. Bonn 2001. S. 71-86.
- ZAUNSCHIRM:** Zaunschirm, Thomas: Der »Oberwildling« Oskar Kokoschka und der österreichische Expressionismus. In: Sottriffer, Kristian (Hrsg.): Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart. Wien 1982. S. 193-197.
- ZBZ:** Zentralbibliothek Zürich. Zürich. Nachlass O.Kokoschka. 21.1.-52.8; 272.2.1-18. 462.1-466.15; MS Briefe; Nachlass Olda K. E. 2004.
- ZELLER B. 1966:** Zeller, Bernhard, Otten, Ellen (Hrsg.): Kurt Wolff, Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963. Frankfurt/M., Wien, Zürich 1966.
- ZELLER U. 2007:** Zeller, Ursula (Hrsg.): Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895-2007. Institut für Auslandsbeziehungen Köln 2007.
- ZIAJA 2015:** Ziaja, Luisa: Zur Frauenfrage in Wien um 1900. Geschlechterasymmetrien,

Emanzipationsbestrebungen und Widerstände. In: Husslein-Arco, Agnes, Kallir Jane, Weidinger, Alfred (Hrsg.): Klimt/Schiele/Kokoschka und die Frauen. AusstKat. Belvedere Wien 2015. Wien, München 2015. S. 8-17.

ZIEGLER 2006: Ziegler, Ralph Philipp: Entwurf eines Modells zu Grundlagen der Markenführung in Kulturinstitutionen am Beispiel der Präsentation klassischer Musik. In: Höhne, Steffen, Ziegler, Ralph Philipp (Hrsg.): Kulturbranding? Konzepte und Perspektiven der Markenbildung im Kulturbereich. Leipzig 2006. S. 59-93.

ZINSER 1981: Zinser, Hartmut: Der Mythos des Mutterrechts. Verhandlung von drei aktuellen Theorien des Geschlechterkampfes. Frankfurt/M. 1981.

ZIVIER 1964: Zivier, Georg: Ernst Deutsch und das deutsche Theater. Fünf Jahrzehnte deutscher Theatergeschichte. Der Lebensweg eines großen Schauspielers. Berlin 1964.

ZÖLLNER 2007: Zöllner, Frank: Ökonomie und Askese: Vincent van Gogh als »célibataire français«. In: Helas, Edith, Polte, Maren, Rückert, Claudia, Uppenkamp, Bettina: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin 2007. S. 537-548.

ZOHN 1994: Zohn, Harry: Karl Kraus und der Expressionismus. In: Amann, Klaus, Wallas, Armin A. (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar 1994. S. 515-525.

ZUSCHLAG 2015: Zuschlag, Christoph: Hans Posse und die »Entartete Kunst«. In: Lupfer, Gilbert, Rudert, Thomas (Hrsg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942). Köln, Weimar, Wien 2015. S. 319-328.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- ABBILDUNG 1:** Skandaltriade nach Neckels: Skandalisierter, Skandalierer und Skandalpublikum im gegenseitigen Beziehungsgeflecht. Neckels 1989.
- ABBILDUNG 2:** Klimt, Gustav: Jurisprudenz. 1903 (Endfassung 1907). Öl/Lw. 430x300 cm. Verbrannt 1945. In: NATTER 2017. S. 82.
- ABBILDUNG 3:** Makart, Hans: Der Einzug Karls V. in Antwerpen. 1878. Öl/Lw. 520x952 cm. Kunsthalle Hamburg. In: Lehmann, Doris H.: Historienmalerei in Wien. Köln, Weimar, Wien 2011. Tafel XIV. Imago Humboldt-Universität Berlin.
- ABBILDUNG 4:** Klimt, Gustav: Nuda Veritas. 1899. Öl/Lw. 252x56,2 cm. Österreichisches Theatermuseum Wien. In: NATTER 2017. S. 65.
- ABBILDUNG 5:** Klimt, Gustav: Medizin. 1900-1907. Öl/Lw. Verbrannt 1945. In: NATTER 2017. S. 81.
- ABBILDUNG 6:** Klimt, Gustav: Plakat zur ersten Kunstausstellung der Secession (unzensierte Fassung). 1898. Farblithografie auf Papier. 97x70 cm. MAK Museum für Angewandte Kunst Wien. In: NATTER 2017. S. 43.
- ABBILDUNG 7:** Klimt, Gustav: Judith II. 1909. Öl/lw. 178x46 cm. Musei Civici Veneziani Venedig. In: NATTER 2017. S. 225.
- ABBILDUNG 8:** Crespi, Daniele: Pietá. Um 1626. Öl/Lw. 154x128 cm. Museo del Prado Madrid. www.museodelprado.es. (Download: 25. 02. 2018.)
- ABBILDUNG 9:** Wackerbart, Horst: Jeans-Werbung für das Textilunternehmen Otto Kern als Adaption Leonardo da Vinci: Das letzte Abendmahl. 1993. Fotografie. Zurückgezogen aufgrund der Proteste des Deutschen Werberates. www.zensur-archiv.de. (Download 14. 04. 2016)
- ABBILDUNG 10:** Leonardo da Vinci: Das letzte Abendmahl. 1495-97. Tempera und Öl auf Putz. 460x880 cm. Refektorium Santa Maria delle Grazie Mailand. www.milano24ore.de. (Download 14. 04. 2016)
- ABBILDUNG 11:** Kley, Heinrich: Fortuna. 1896/97. Aquarell. Größe unbekannt. Reproduziert in: Jugend. 6. Jahrg., Heft 13. 27. März 1897. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1897_1/0200/image. (Download 02. 04. 2016)
- ABBILDUNG 12:** Weisheit, F. X.: Mädchenakt mit roten Haaren auf galoppierendem Hengst. 1897. Größe unbek. Reproduziert in: Jugend 11. Jahrg. Heft 15. 10. April 1897. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1897_1/0230/image. (Download 02. 04. 2016)
- ABBILDUNG 13:** Maulbertsch, Franz Anton: Deckfresken in der Piaristenkirche Wien. Foto:

Andres Faessler. 11. 07. 2008. https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APiaristenkirche_innen_2.jpg, (Download 26. 02. 2018)

ABBILDUNG 14: Böcklin, Arnold: Der Abenteurer. 1882. Tempera/Lw. 116x150,5 cm. Kunsthalle Bremen. www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/. (Download 09. 06. 2014)

ABBILDUNG 15: Kokoschka, Oskar: Rock für Lilith Lang, 1908. Sammlungen der Universität für angewandte Kunst Wien ©Auktionshaus Hassfurther. (Download 14. 02. 2018)

ABBILDUNG 16: Minne, George: Kleiner kniender Knabe. 1896. Weißer Marmor. 20x47,5x27,1 cm. Museum of Deinze. www.georgeminneVlaamsekunstcollectie.be. (Download 25. 02. 2018)

ABBILDUNG 17: Rodin, Auguste: Eva. 1881. Bronze. 175x51x63,5 cm. Musée Rodin Paris. In: Blanchet, Francois: Auguste Rodin. Köln 2016. S. 25. Diathek online. Universität Dresden.

ABBILDUNG 18: Klimt, Gustav: Stehender Akt eines jungen Mädchens (Figurenstudie für den Beethovenfries, Szene: Die Leiden der schwachen Menschheit). 1902. Schwarze Kreide auf Papier. 446x314 mm. Privatbesitz. www.zeno.org/nid/20004110099. (Download 10. 06. 2014)

ABBILDUNG 19: Fragment eines Trichterryhton. 16 v. Chr. Gefunden im 4. Schachtgrab von Mykene. In: WEIDINGER 1996. Abb. 50.

ABBILDUNG 20: Lilith Lang, 1909. Foto. Fotograf unbek. Widmung von Peter Altenberg: »Die süße herrliche Lilith Lang. Ihren Blick, Ihre Hände, Ihre Bewegungen zu sehen, war ein tieferes Glück als andere ganz zu genießen! Peter Altenberg.« Dorotheum. www.commons.wikimedia.org. (Download 07. 12. 2017)

ABBILDUNG 21: Delavilla, Franz Karl: Leben im Spiegel. 1907. Buchdruck auf Japanpapier. 260x125 mm. Universität für angewandte Kunst Wien. In: Strobl 1994. Katalog S. 113.

ABBILDUNG 22: Rodin, Auguste: Adam (Der große Schatten). 1880. Bronze. 196x76x78 cm. Musée Rodin, Paris. In: Degas. Intimität und Pose. AustKat. Hamburger Kunsthalle 2009. München 2009. S. 102.

ABBILDUNG 23: Cranach d. Ä., Lukas: Die Heilige Sippe. 1510-12. Tempera auf Lindenholz. 89x70,5 cm. Akademie der bildenden Künste Wien. www.akademiegalerie.at. (Download 06. 03. 2018)

ABBILDUNG 24: Hodler, Ferdinand: Die Wahrheit. 2. Fassung. 1903. Öl/Lw. 208x294,5 cm.

- Stadt Zürich. Dauerleihgabe Kunsthau Zürich. www.kunsthau.ch/de/sammlung/gemalde-und-skulpturen/ferdinand-hodler/. (Download 06. 05. 2014)
- ABBILDUNG 25:** Zasche, Theo: Karikatur zu »Die Traumtragenden«. 1908. Reproduziert in: Illustriertes Wiener Extrablatt vom 28. Juni 1908. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 131.
- ABBILDUNG 26:** Rops, Félicien: Die Marionettenfrau. Um 1883-85. Bleistift, Aquarell, Farbstift, Höhungen in Pastell auf Papier. O. G. Fondation Roi Baudouin Brüssel. In: Neyer, Hans Joachim (Hrsg.): Félicien Rops 1833-1898. Ostfildern-Ruit 1999. S. 81. Diathek online, Technische Universität Dresden.
- ABBILDUNG 27:** Kubin, Alfred: Der Todessprung. 1901/02. Federzeichnung. 590x788 mm. Privatsammlung. In: Alfred Kubin. AusstKat. Neue Galerie New York 2008/09. New York 2008. S. 23. Abb. 14. Ikare Martin-Luther-Universität Halle.
- ABBILDUNG 28:** Adolf Loos. Um 1909/10. S/W-Foto. Fotograf Anonym. In: Lustenberger, Kurt: Adolf Loos. Zürich, München, London 1994. S. 7. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.
- ABBILDUNG 29:** Karl Kraus. Fotografie. Um 1913. Fotograf anonym. Wien.www.austria-forum.org. (Download 10. 09. 2015)
- ABBILDUNG 30:** Peter Altenberg im Café Central in Wien. 1907. Fotografie eigenhändig von Peter Altenberg beschrieben. Fotograf anonym. In: Guida, James: A Flaneur for all Seasons. The New Yorker. 07. 03. 2013. www.newyorker.com. (Download 09. 10. 2018)
- ABBILDUNG 31:** Albert Ehrenstein (1886-1950). Fotografie. Um 1910. Fotograf anonym. www.commons.wikimedia.org.(Download 22 .01. 2018)
- ABBILDUNG 32:** Das Wiener Netzwerk von Kokoschkas Freunden und Förderern. Diagramm der kreativen Interaktion in Wien um 1910. In: TIMMS 1996. S. 131. (Entwickelt aus Karl Kraus: Apocalyptic Satirist. Yale 1986.
- ABBILDUNG 33:** Kalvach, Rudolf: Nackte Mädchen in exotischer Landschaft (Detail). 1907/08. Farblithografie auf Papier. Maße unbek. Privatbesitz. www.wien.orf.at/radio/stories/. (Download 06. 05. 2014.)
- ABBILDUNG 34:** Guillery, Franz: Frau mit Fackel (Studie). Um 1902. Öl/Lw. 54,5x65,5 cm. Lenbachhaus, München. In: Eschenburg, Barbara: Der Kampf der Geschlechter, München, Köln 1995, S. 129. Diathek online, Technische Universität Dresden.
- ABBILDUNG 35:** Theaterzettel »Kokoschka-Abend«, Kunstschau Wien. 30. Juni 1909. Druck auf Papier. 28x13,9 cm. Oskar Kokoschka Zentrum. Universität für angewandte Kunst

Wien. In: REINHOLD 2016. S. 130. Die Aufführung wurde aufgrund schlechten Wetters auf den 04. Juli 1909 verschoben).

ABBILDUNG 36: Originales Typoskript des Manuskripts *Mörder Hoffnung der Frauen* zur Uraufführung im Gartentheater der Internationalen Kunstschau 1909 am 04. Juli 1909. Privatbesitz. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 154.

ABBILDUNG 37: Giordano, Luca: Der Heilige Michael. um 1663. Öl/Lw. 198x147 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen. Berlin. In: Bock, Henning: Gemäldegalerie Berlin. Paris 1997. S. 128. Iconothèque Université de Genève.

ABBILDUNG 38-1: Kokoschka, Oskar: Der Trancespieler (Schauspieler Ernst Reinhold). 1909. Der Infrarotscann der Radiografie lässt ein Frauenporträt sichtbar werden. 26. 11. 2014. www.conceptualfinearts.com. (Download 09. 03. 2016)

ABBILDUNG 38-2: Kokoschka, Oskar: Der Trancespieler (Schauspieler Ernst Reinhold). 1909. Radiografie lässt übermaltes Porträt einer Frauenhalbfigur sichtbar werden, welches älter ist, einen anderen Malstil und eine andere Farbzusammensetzung aufweist. 26. 11. 2014. www.conceptualfinearts.com. (Download 09. 03. 2016)

ABBILDUNG 39: Munch, Edvard: Die Blume des Schmerzes. 1898. Holzschnitt. 325x460 mm. Spendhaus Reutlingen. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

ABBILDUNG 40: Dürer, Albrecht: Melancholia I (Die Melancholie). 1514. Kupferstich 1. Zustand. 237x187 cm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Berlin. In: Schoch, R.: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1, S. 181, Kat.-Nr. 71. EasyDB, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek Bern.

ABBILDUNG 41: Caravaggio: Der jugendliche Bacchus. 1595-97. Öl/Lw. 95x85 cm. Galleria degli Uffizi Florenz. de.wikipedia.org. (Download 08. 03. 2018)

ABBILDUNG 42: Rubens, Peter Paul: Dionysos. 1638-40. Öl/Lw. 191x161,3 cm. Galerie Eremitage Sankt Peterburg. de.wikipedia.org. (Download 08. 03. 2018)

ABBILDUNG 43: Klimt, Gustav: Fächer für Sonja Knips. Um 1905. Bleistift, Aquarell, Deckweiß, Blattgold und Tusche. Maße unbek. Privatbesitz. PRICE 2007. S. 195.

ABBILDUNG 44: Klimt, Gustav: Sonja Knips. 1898. Öl/Lw. 145x146 cm. Oberes Belvedere Wien. In: NATTER 2017. S. 203.

ABBILDUNG 45: Anna Kallin. 1923. Fotografie. Fotograf unbek. ZBZ. Nachl. Olda K. E. 2004.

Rückseite Foto Anna Kallin. 1923. Widmung von Anna Kallin: »Ich bin viel hübscher natürlich, aber merkwürdig dass die Photos meine dantesken Eigenschaften so betonen. Das ist am Genfer See, im September, da sieht man auch nicht wie schön der Blick war, aber OK kennt ihn.« ZBZ. Nachl. Olda K. E. 2004. (Freigabe am 21. 03. 2018)

ABBILDUNG 46: Rubens, Peter Paul: Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube. 1609/10. Öl/Lw. auf Holz aufgezogen. 178x136,5 cm. Alte Pinakothek München. In: Renger, Konrad, Denk, Claudia: Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek. München 2002. S. 253.

ABBILDUNG 47: Gogh, Vincent van: Pietà nach Delacroix. 1889. Öl/Lw. Rijksmuseum Amsterdam. www.rijksmuseum.nl. (Download 01. 12. 2015)

ABBILDUNG 48: Altdorfer, Albrecht: Alexanderschlacht. 1529. Öl auf Lindenholz. 158,4x120,3 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München. <https://commons.wikimedia.org>. (Download 08. 03. 2018)

ABBILDUNG 49: Gemälde Kokoschkas während der Zeit von 1907-1923, geordnet nach cat. rais. No. des Werkverzeichnisses der Fondation Oskar Kokoschka von 2017 und Angabe der Erstprovenienz und gegebenenfalls des Vermittlers.

ABBILDUNG 50: Nachweis für eine Untermalung, Detail 1-6 (v. l. n. r.). Kokoschka, Oskar: Die Windsbraut. 1913. Öl/LW. 181x221 cm. Kunstmuseum Basel. Foto: Kurt Gohmert, 12. 04. 2017.

ABBILDUNG 51: Höppner, Hugo (Fidus): Königstraum. 1899. Kohldruck. Fidusbilder. Berlin 1927. S. 23. www.fidusmuseum.org. In: WEIDINGER 1996. S. 35.

ABBILDUNG 52: Russische Volksplastik. 1911. (Seitengespiegelt). In: Russische Kleinfigur Ritter aus Der Blaue Reiter, Almanach. 1912. In: WEIDINGER 1996. S. 78.

ABBILDUNG 53: Oskar Kokoschka. Röntgenbild des Kopfes nach der Schussverletzung. 1915. ZBZ. Nachl. Olda K. E. 2004. (Freigabe vom 21. 03. 2018)

ABBILDUNG 54: Rekonstruktion des Schusskanals der Kriegsverletzung von Oskar Kokoschka. Halswirbelsäule im Röntgenbild. Der Atlas (1) und der Axis (2) sind farbig gekennzeichnet. Röntgenbild: Hellerhoff. https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHWS_seitlich_Annotation.jpg. (Download: 16. 03. 2018)

ABBILDUNG 55: Ärztliches Attest von Prof. Dr. R. Cassirer, Nervenarzt, Berlin, vom 16. September 1916. Kriegsarchiv Wien. Dok. 1391. 2 Seiten. (Freigegeben am 21. 03. 2018)

ABBILDUNG 56: Grünewald, Matthias: Die Auferstehung Christi. Isenheimer Altar, Erste Öff-

nung, rechter Flügel (Detail). 1513-16. Öl auf Holz. Musée d'Unterlinden Colmar. In: Roth, Michael: Matthias Grünewald. Die Zeichnungen. Ostildern 2008. S. 88, Abb. 36. HeidICON – Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

ABBILDUNG 57: Dürer, Albrecht: Holzschnitt aus Sebastian Brants Narrenschiff (Detail). 1494. Graphische Sammlung Albertina. In: WEIDINGER 1996. S. 81.

ABBILDUNG 58: Runge, Philipp Otto: Wir Drei. (horizontal gespiegelt). 1805. Öl/Lw. 100x122 cm. 1931 verbrannt, vormals Kunsthalle Hamburg. In: Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und die Geburt einer neuen Kunst. München 1977. S. 97. Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen.

ABBILDUNG 59: Altdorfer, Albrecht: Lot und seine Töchter. 1537. Öl/Holz. 107,5x189 cm. Kunsthistorisches Museum Wien. Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München. ArteMIS Ludwig-Maximilians-Universität München.

ABBILDUNG 60: Romana Kokoschka. 1917. Fotografie. Foto: Herrmann Schieberth. Um 1917. Maße unbek. In: BRÜDERLIN 2014. S. 307.

ABBILDUNG 61: Vermeer, Johannes: Bei der Kupplerin. 1656. Öl/Lw. 143x130 cm. Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. In: Schütz, Karl: Vermeer. Das vollständige Werk. Köln 2017. S. 47.

ABBILDUNG 62: Weyden, Rogier van der: Der Heilige Lukas beim Malen der Maria. Öl auf Holz. 138x111 cm. Museum of Fine Arts Boston. In: Dendela, Odile: Rogier van der Weyden – das Gesamtwerk. Darmstadt 1997. Tafel 7. Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen.

ABBILDUNG 63: Lotte Pritzel mit Puppe. Um 1916. Foto: D'Ora Kallmus. Österreichische Nationalbibliothek Wien. www.cyranos.ch. (Download 08. 03. 2018)

ABBILDUNG 64: Die Puppe mit der Puppenmacherin Hermine Moos. 1919. Fotografie. 10,5x15 cm. Privatbesitz Dresden. In: SCHMIDT 1996. S. 16. Bildarchiv, Hochschule für Bildende Künste Dresden.

ABBILDUNG 65: Hermine Moos mit künstlichem Skelett. Um 1919. Fotografie. Fotograf unbek. ZBZ. Nachl. Olda K. E. 2004. (Freigabe am 21. 03. 2018)

ABBILDUNG 66: Bellmer, Hans: Die Puppe. 1935. Foto: Hans Bellmer. In: AusstKat. Hans Bellmer-Photographs. University of Illinois 1991. S. 18. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte. Bildrechte vgbk.

ABBILDUNG 67: Grien, Hans Baldung: Tod und Mädchen. 1515. Feder in Schwarz, Pinsel in

Weiß und Braun auf braunem Papier. 204x306 mm. Foto Jörg P. Anders. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Berlin. bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte. Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin.

ABBILDUNG 68: Rubens, Peter Paul: Hélène Fourment und ihre Kinder (Detail). 1636/37. Öl auf Holz. 115x85 cm. Musée Louvre Paris. In: Gowing, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre. Köln 1988. S. 367. ArtICON, Justus-Liebig-Universität Gießen.

ABBILDUNG 69: Chirico, Giorgio de: Das Lied der Liebe. 1914. Öl/Lw. 73x59,1 cm. Metropolitan Museum of Modern Art New York. www.moma.org. (Download 21. 11. 2015)

ABBILDUNG 70: Degas, Edgar: Porträt von Henry Michel Levy in seinem Studio. 1878/79. Öl/Lw. 41x27 cm. Calouste Gulbenkian Museum Lisabon. www.wikiart.org. (Download 12. 03. 2018)

ABBILDUNG 71: Cosimo, Piero di: Simonetta Vespucci. Um 1490. Tempera auf Holz. 57x42 cm. Musée Condé Chantilly. In: Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. München 2002. S. 72. DILPS, Universität Passau.

ABBILDUNG 72: Manet, Edouard: Olympia. 1863. Öl/Lw. 130,5x190 cm. Musée d'Orsay Paris. www.wikimedia.org. (Download 14. 05. 2016)

ABBILDUNG 73: Canaletto (Bellotto, Bernardo): Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke. 1748 Öl/Lw. 133x237 cm. Staatl. Kunstsammlungen Dresden. www.skd.museum.de. (Download 20. 09. 2015)

ABBILDUNG 74: Fertiggestellte Gemälde 1917-1923 und Verkäufe über Cassirer.

ABBILDUNG 75: Kokoschka, Oskar: Studie zur Frau in Blau. 1919. Federzeichnung. 334x478 mm. Privatbesitz. In: KOKOSCHKA 1992. S. 64. Abb. 18.

ABBILDUNG 76: Nolde, Emil: Abendmahl. 1909. Öl/Lw. 86x108 cm. Statens Museum for Kunst Kopenhagen. In: Jähner, Horst: Künstlergruppe Brücke. Berlin 1999. S. 263. Bildarchiv des Kompetenzzentrums für Kulturerbe, Universität Paderborn.

ABBILDUNG 77: Schmidt-Rottluff, Karl: Deichdurchbruch. 1910. Öl/Lw. 76x84 cm. Brücke Museum Berlin. In: Bischoff, Ulrich, Dalbajewa, Birgit: Die Brücke in Dresden. 1905-1911. AusstKat. Galerie Neue Meister Dresden 2001. Köln 2001. S. 303. Rudi, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

ABBILDUNG 78: Memling, Hans: Weltgericht [Detailansicht/Vorderseite, rechter Flügel]. Um 1467/71. Tempera auf Holz. 180,8x242 cm. Museum Narodwe Danzig. In: de Vos, Dirk:

Flämische Meister. Köln 2002. S. 166. Mediathek, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

ABBILDUNG 79: Kokoschka, Oskar: Mädchen mit grünem Schurz. (Reserl). 1921. Aquarell. 69x51 cm. Privatsammlung. Widmungstext: »vivo! Meinem lieben Hans Posse, Excellenz sein Rittmeister OK, 1921/Nov.« In: SABARSKY 1986. S. 66.

ABBILDUNG 80: Kalvach, Rudolf: Plakat für die Kunstschau Wien 1908, Entwurf. 1908. Farblithografie. 134,5x62,7 cm. Albertina Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 126.

ABBILDUNG 81: Klimt, Gustav: Erwartung. Detail des Entwurfs für den Wandfries im Palais Stoclet in Brüssel. 1905-09. Mischtechnik auf aufgezo-genem Transparentpapier. 195x120 cm. MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien. www.com-mons.wikimedia.org. (Download 08. 03. 2018)

ABBILDUNG 82: Kokoschka, Oskar: Mania. 1916. Kohle auf Papier. 451x341 mm. Sammlung Freidländer New York. In: SCHMIDT 1996. S. 63.

ABBILDUNG 83: Zentrale Wand des Eingangssaales des deutschen Pavillons auf der Biennale 1922 in Venedig. Fotografie. O. D. Fotograf unbekannt. Oskar Kokoschka: v. l. n. r., u. a. Die Macht der Musik, Lot und seine Töchter, Mania, Saul und David. Frau mit dem Sklaven. SSD Archiv Fotos 6.4 01GG 16 Band 12a.

ABBILDUNG 84: Kokoschka, Oskar: Bildnis Elsie Altmann-Loos. 1920. Kohle auf gelbem Pa-pier. 56x44 cm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: SABARSKY 1986. S. 52.

ABBILDUNG 85: Gelder, Arent de: Judah und Thamar. Um 1681. Öl/Lw. 98,7x129,5 cm. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien. In: HADJINICOLAOU 2017. S. 158. Diathek online. Technische Universität Dresden. Institut für Kunstgeschichte.

ABBILDUNG 86: Paudiß, Christopher: Ein Heyduckenkopf. 1660-69. Öl/Lw. 59x51,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen – Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. In: HADJINICOLA-OU 2017. S. 186. ConedaKOR Frankfurt/M.

ABBILDUNG 87: Kokoschka, Oskar: Käthe Richter an einem Tisch sitzend. 1919. Pinsel in Tusche, Bleistift auf transparentem vergilbten Papier. 349x444 mm. Privatbesitz. In: SCHMIDT 1996. S. 170.

ABBILDUNG 88: Tizian: (Tiziano Vecellio): Venus mit dem Orgelspieler. 1550/52. Öl/Lw. 115x210 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin. Foto: bpk. Gemäldegalerie, SMB, Jörg P. Anders. bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. (Download 18. 05. 2016)

ABBILDUNG 89: Dix, Otto: Bildnis Max John. 1920. Öl auf Pappe. 63x43 cm. Museum für Neue Kunst Freiburg i. Br. In: Karcher, Eva: Otto Dix. Köln 1992. S. 69. Imago, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität Berlin.

ABBILDUNG 90: Kirchner, Ernst Ludwig: Straße mit roter Kokotte. 1914/1925. Öl/Lw. 120x90 cm. Sammlung Thyssen-Bornemisza Madrid. In: Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen. 1913-1915. München 1993. Abb. 70. Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen.

ABBILDUNG 91: Manet, Edouard: Le déjeuner sur l'herbe (Das Frühstück im Gras). 1863. Öl/Lw. 214x270 cm. Musée d'Orsay Paris. In: Cachin, Françoise (Hrsg.): Manet 1832-1883. AusstKat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 1983. Paris 1983. S. 167.

ABBILDUNG 92: Venus von Willendorf. Um 25.000 v.Chr. Kalksteinskulptur. 11,1 cm hoch. Museum für Vor- und Frühgeschichte Staatliche Museen Berlin. bpk - Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

ABBILDUNG 93: Der Hund als Symbol der männlichen Begierde und Wollust bei Kokoschka.

ABBILDUNG 94: Entwicklung der Ausstellungstätigkeit, differenziert nach Personalen und Ausstellungen im Ausland, und der fertiggestellten Gemälde im Zeitraum 1908 bis 1923.

RATHENAU 1961

ABBILDUNG R102: Kokoschka, Oskar: Dr. Otto Albert Posse auf dem Totenbett. 1921. Schwarze Kreide auf Umdruckpapier. 70,2x49,7 cm. Museum Ludwig Köln. In: SCHMIDT 1996. S. 182. Mit Widmung: »Lieber Papa Geheimrath und lieber Excellenz Hans Posse, wir wollen lieber daran denken, dass wir nicht immer so ernst uns anschauen, sondern vivo! Mit Gott Euer ergebenere Rittmeister OK, 13. 11. 21«

RATHENAU 1971

ABBILDUNG R82: Kokoschka, Oskar: Dr. Hans Posse. 1921. Grüne Kreide auf Papier. Privatbesitz Zürich. In: SCHMIDT 1996. S. 182. Kat. 85.

ABBILDUNG R62: Kokoschka, Oskar: Das kranke Mädchen (Käthe Richter). 1917. Aquarell, Tempera, über schwarze Fettkreide auf Packpapier. 329x430 mm. Privatbesitz. In: Österr. Galerie 1971. Katalog S. 92.

FONDATION OSKAR KOKOSCHKA 2017

ABBILDUNG 1906/1: Kokoschka, Oskar: Stehender Mädchenakt. 1906. Öl/Lw. auf Karton aufgezogen. 65x40 cm. Privatbesitz. In: HUSSLEIN-ACOR 2008. S. 17.

ABBILDUNG 1906/2: Kokoschka, Oskar: Anna Donner. Vorder- und Rückseite. 1906. Öl auf Karton. 67x37,5 cm. Wien Museum Wien. In: BRÜDERLIN 2014. S. 72+73.

ABBILDUNG 1906/3: Kokoschka, Oskar: Juliana Loidl. 1906. Öl auf Holz. 40x30 cm. Privatbesitz. In: Winkler, Johann, Erling Katharina: Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906-1929. Salzburg 1995. S. 2.

ABBILDUNG 1906/4: Kokoschka, Oskar: Lassinger Madonna. Um 1906. Öl auf Sackleinwand. 44x27,8 cm. Fondation Oskar Kokoschka, Musée Jenisch Vevey. In: SCOTTI 2010. S. 146.

ABBILDUNG 1907/2: Kokoschka, Oskar: Mädchen, Hände vor der Brust (Apollogirl). 1907/08. Öl/Lw. 42x49 cm. Privatbesitz Wien. In: WINKLER 1995. S. 4. Abbildung 1908/1: Kokoschka, Oskar: Ungarische Landschaft. 1908. Öl/Lw. 74,9x100,3 cm. Privatbesitz New York. In: WINKLER 1995. S. 4.

ABBILDUNG 1909/1: Kokoschka, Oskar: Ernst Reinhold (Der Trancespieler – Ernst Hirsch). 1909. Öl/Lw. 81x65 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel. In: NATTER 2002. S. 99. ConedaKor, Saarbrücken.

ABBILDUNG 1909/2: Kokoschka, Oskar: Robert Freund I. 1909. Öl/Lw. 58x48 cm. Standort unbek. In: WINKLER 1995. S. 6.

ABBILDUNG 1909/3: Kokoschka, Oskar: Veronika mit dem Schweißstuch. 1910. Öl/Lw. 119x80 cm. Szépművészeti Múzeum Budapest. In: Winkler 1995. S. 7. Abbildung 1909/4:

- Kokoschka, Oskar: Vater Hirsch. (Vater von Ernst Reinhold). 1909. Öl/Lw. 70,5x62,5 cm. Neue Galerie Linz. In: NATTER 2002, S. 101.
- ABBILDUNG 1909/6:** Kokoschka, Oskar: Ernest Ebenstein. 1909. Öl/Lw. 101,8x81,1 cm. The Art Institute of Chicago. In: WINKLER 1995. S. 9.
- ABBILDUNG 1909/18:** Kokoschka, Oskar: Adolf Loos. 1909. Öl/Lw. 147x114 cm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. In: Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei. München 2002. S. 359. Ikare, Martin-Luther-Universität, Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Martin-Luther-Universität Halle.
- ABBILDUNG 1909/20:** Kokoschka, Oskar: Felix Albrecht Harta.(Bruder von Ernst Reinhold). 1909. Öl/Lw. 73x52 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington D. C. In: NATTER 2002, S. 117. Abbildung 1909/21: Kokoschka, Oskar: Peter Altenberg. 1909. Öl/Lw. 70x50 cm. Kunsthaus Zürich. In: HUSSLEIN-ARCO 2014. S. 55.
- ABBILDUNG 1909/24:** Kokoschka, Oskar: Lotte Franzos. 1909. Öl/Lw. 114x85 cm. The Phillips Collection Washington D. C. In: NATTER 2002, S. 121.
- ABBILDUNG 1909/25:** Kokoschka, Oskar: Hans und Erika Tietze-Conrat. 1909. Öl/Lw. 76,5x136,2 cm. The Museum of Modern Art New York. In: NATTER 2002, S. 123. Dada-Web, Universität zu Köln, Kunsthistorisches Institut.
- ABBILDUNG 1909/27:** Kokoschka, Oskar: Dent du Midi (Schweizer Landschaft). 1909/10. Öl/Lw. 76x116 cm. Privatsammlung Zürich. In: SCHWEIGER 1983. S. 173.
- ABBILDUNG 1910/1:** Kokoschka, Oskar: Bessi Bruce. 1910. Öl/Lw. 72x91 cm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie Berlin. In: SPIELMANN 2003. S. 126. Abbildung 1910/2: Kokoschka, Oskar: Bertha Eckstein-Diener. 1910. Öl/Lw. 77,5x88 cm. Museum moderner Kunst Wien. In: WINKLER 1995. S. 22.
- ABBILDUNG 1910/3:** Kokoschka, Oskar: Prof. Auguste Forel. 1910. Öl/Lw. 70x58 cm. In: SPIELMANN 2003. S. 129.
- ABBILDUNG 1910/4:** Kokoschka, Oskar: Conte Verona. 1910. Öl/Lw.70,6x58,7 cm. Malborough International Fine Art London. In: NATTER 2002. S. 127.
- ABBILDUNG 1910/5:** Kokoschka, Oskar: Herzogin Victoire de Rohan-Montesquieu-Fezensac. 1910. Öl/Lw. 95x50 cm. Art Museum Cincinnati. IKARE, Martin-Luther-Universität, Institut für Kunstgeschichte Halle.
- ABBILDUNG 1910/6:** Kokoschka, Oskar: Marquis Joseph de Montesquieu-Fezensac. 1910. Öl/Lw. 80x63 cm. Moderna Museet Stockholm. In: NATTER 2002. S. 131.

- ABBILDUNG 1910/7:** Kokoschka, Oskar: Hans Reichel. 1910. Öl/Lw. 69,9x65,1 cm. Privatsammlung USA. In: WINKLER 1995. S. 25.
- ABBILDUNG 1910/8:** Kokoschka, Oskar: Stilleben mit Hammel und Hyazinthe. 1910. Öl/Lw. 87x114 cm. Belvedere Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2014. S. 83.
- ABBILDUNG 1910/11:** Kokoschka, Oskar: Herwarth Walden. 1910. Öl/Lw. 100x69,3 cm. Staatsgalerie Stuttgart. In: BRÜDERLIN 2014. S. 115.
- ABBILDUNG 1910/12:** Kokoschka, Oskar: William Wauer. 1910. Öl/Lw. 93x54,5 cm. Stedelijk Museum Amsterdam. In: BRÜDERLIN 2014. S. 128.
- ABBILDUNG 1910/13:** Kokoschka, Oskar: Schauspieler Rudolf Blümner. 1910. Öl/Lw. 80x57,2 cm. Privatsammlung New York. In: BRÜDERLIN 2014. S. 127.
- ABBILDUNG 1910/14:** Kokoschka, Oskar: Paul Scheerbart (Mitarbeiter *Der Sturm*). 1910. Öl/Lw. 70x47 cm. Privatbesitz USA. In: WINKLER 1995. S. 31.
- ABBILDUNG 1910/16:** Kokoschka, Oskar: Tilla Durieux, unvollendet (Pseudonym für Ottilie Godefroy). 1910. Öl/Lw. 56x65 cm. Museum Ludwig Köln. In: SPIELMANN 2003. S. 132.
- ABBILDUNG 1911/2:** Kokoschka, Oskar: Dr. Schwarzwald I. 1911. Öl/Lw. 90x65 cm. Staatsgalerie Stuttgart. In: Gallwitz, Klaus (Hrsg.): *ReVision – Die Moderne im Städel 1906-1937*, Stuttgart 1991. S. 91. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.
- ABBILDUNG 1911/9:** Kokoschka, Oskar: Karl Etlinger. 1911. Öl/Lw. 69x56 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. In: WINKLER 1995. S. 39.
- ABBILDUNG 1911/11:** Kokoschka, Oskar: Verkündigung. 1911. Öl/Lw. 83x122,5 cm. Museum am Ostwall Dortmund. In: SPIELMANN 2003. S. 134. Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.
- ABBILDUNG 1911/16:** Kokoschka, Oskar: Flucht aus Ägypten. 1911. Öl/Lw. 55x68 cm. Privatbesitz Schweiz. In: WINKLER 1995. S. 43
- ABBILDUNG 1912/1:** Kokoschka, Oskar: Heimsuchung. 1912. Öl/Lw. 80x127 cm. Österreichische Galerie im Belvedere Wien. Digital Belvedere. (Download 21. 05. 2016)
- ABBILDUNG 1912/3:** Kokoschka, Oskar: Sposalizio. 1912. (Elsa Romanic und Emil Alphons Reinhardt). 1912. Öl/Lw. 140,5x62,9 cm. Allen Memorial Art Museum Oberlin. In: WINKLER 1995. S. 46.
- ABBILDUNG 1912/4:** Kokoschka, Oskar: Doppelakt: Zwei Frauen. 1912. Öl/Lw. 146,5x82,5 cm. Wellesley College Museum Wellesly/Mass. In: WINKLER 1995. S. 47.

- ABBILDUNG 1912/9:** Kokoschka, Oskar: Sonia Dungersky II. 1912. Öl/Lw. 83x70,5 cm. Städtische Kunsthalle Mannheim. In: NATTER 2002, S. 161.
- ABBILDUNG 1912/10:** Kokoschka, Oskar: Alpenlandschaft bei Mürren. 1912. Öl/Lw. 70x95 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. In: WINKLER 1995, S. 50.
- ABBILDUNG 1912/11:** Kokoschka, Oskar: Alma Mahler. 1912. Öl/Lw. 62x56 cm. The National Museum of Modern Art Tokio. In: WEIDINGER 1996, S. 21.
- ABBILDUNG 1912/12:** Kokoschka, Oskar: Doppelbildnis Alma Mahler und Oskar Kokoschka. 1912. Öl/Lw. 100x90 cm. Folkwang Museum Essen. In: WEIDINGER 1996, S. 29.
- ABBILDUNG 1913/1:** Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis, Hand auf der Brust. 1913. Öl/Lw. 79,1x49,5 cm. The Museum of Modern Art New York. In: WINKLER 1995, S. 53.
- ABBILDUNG 1913/2:** Kokoschka, Oskar: Doppelakt: Liebespaar. 1913. Öl/Lw. 163x97,5 cm. Museum of Fine Arts Boston. In: WINKLER 1995, S. 53.
- ABBILDUNG 1913/3:** Kokoschka, Oskar: Neapel bei Sturm. 1913. 1913. Öl/Lw. Maße unbek. Zerstört. In: WINKLER 1995, S. 53.
- ABBILDUNG 1913/4:** Kokoschka, Oskar: Tre Croci. 1913. Öl/Lw. 80x120,1 cm. Leopold Museum Wien. In: NATTER 2013, S. 107.
- ABBILDUNG 1913/10:** Kokoschka, Oskar: Die Windsbraut. 1914. Öl/Lw. 181x221 cm. Kunstmuseum Basel. Foto: Kurt Gohmert, 12. 04. 2017.
- ABBILDUNG 1913/11:** Kokoschka, Oskar: Stilleben mit Putto und Kaninchen (Putto und Kaninchen). 1913/14. Öl/Lw. 90x120 cm. Kunsthaus Zürich. In: BRÜDERLIN 2014, S. 55.
- ABBILDUNG 1913/17:** Kokoschka, Oskar: Carl Moll. 1913. Öl/Lw. 128x95 cm. Österreichische Galerie Wien. In: WINKLER 1995, S. 57.
- ABBILDUNG 1914/3:** Kokoschka, Oskar: Albert Ehrenstein. 1913/14. Öl/Lw. 120x80 cm. Nationalgalerie Prag. ConedaKOR, Fachrichtung Kunst- und Kulturwissenschaft der Universität des Saarlandes, Saarbrücken.
- ABBILDUNG 1914/11:** Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis mit Pinsel. 1914. Öl/Lw. 82,3x66 cm. Privatbesitz. Rückseite beschriftet: »24. Dez. 1914. Der aus dem Bild sieht bin ich, wer auf mich schaut bist Du.« In: WINKLER 1995, S. 67.
- ABBILDUNG 1914/14:** Kokoschka, Oskar: Der Gefangene (ursprünglich Männerportrait mit Landschaft – wird mit Albert Ehrenstein verwechselt). 1914. Öl/Lw. 99x73 cm. O. unbekannt. In: WINKLER 1995, S. 63.
- ABBILDUNG 1915/2:** Kokoschka, Oskar: Der irrende Ritter. 1914-16. Öl/Lw. 89,5x180 cm.

Guggenheim Museum New York. In: Frodl 1997. S. 69. Diathek online, Technische Universität Dresden.

ABBILDUNG 1916/2: Kokoschka, Oskar: Dr. Hermann Schwarzwald II. 1916. Öl/Lw. 79,1x63 cm. Collection Broere Foundation. In: BRÜDERLIN 2014. S. 105.

ABBILDUNG 1916/3: Kokoschka, Oskar: Dame mit Papagei. 1916. Öl/Lw. 98,4,5x50,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart. In: WINKLER 1995. S. 71.

ABBILDUNG 1916/5: Kokoschka, Oskar: Fürst Dietrichstein und Geschwister (unvollendet). 1916. Öl/Lw. 180,9x197 cm. The Chrysler Museum Norfolk Virginia. In: WINKLER 1995. S. 71.

ABBILDUNG 1916/6: Kokoschka, Oskar: Susanne (Susanna und die beiden Alten). 1916. Öl/Lw. 109x83 cm. Verbleib unbekannt. In: WINKLER 1995. S. 72.

ABBILDUNG 1916/7: Kokoschka, Oskar: Fürstin Mechthilde Lichnowsky. 1916. Öl/Lw. 110x85 cm. Privatbesitz. In: WINKLER 1995. S. 72

ABBILDUNG 1916/8: Kokoschka, Oskar: Nell Walden. 1916. Öl/Lw. 100x80 cm. Privatbesitz Krefeld. In: WINKLER 1995. S. 73

ABBILDUNG 1916/9: Kokoschka, Oskar: Die Auswanderer (Käthe Richter, Dr. Fritz Neuberger, Oskar Kokoschka). 1916. Öl/Lw. 95x116 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. In: WINKLER 1995. S. 73.

ABBILDUNG 1917/2: Kokoschka, Oskar: Liebespaar mit Katze. 1917. Öl/Lw. 93,5x130,5 cm. Kunsthaus Zürich. In: WINKLER 1995. S. 76.

ABBILDUNG 1917/3: Kokoschka, Oskar: Orpheus und Eurydike. 1917. Öl/Lw. 70x50 cm. Privatbesitz New York. In: WINKLER 1995. S. 76.

ABBILDUNG 1917/4: Kokoschka, Oskar: Romana Kokoschka. 1917. Öl/Lw. 112x75 cm. Galerie Belvedere Wien. In: SCHMIDT 1996. S. 101.

ABBILDUNG 1917/5: Kokoschka, Oskar: Stockholmer Hafen. 1917. Öl/Lw. 85x125 cm. Privatbesitz. In: WINKLER 1995. S. 77.

ABBILDUNG 1917/6: Kokoschka, Oskar: Die Freunde (v. l. n. r. Schauspielerin Käthe Richter, Schriftsteller Walter Hasenclever, Dichter Ivar von Lücken, Arzt Dr. Fritz Neuberger und in Rückensicht vorne der Künstler) 1917/18. Öl/Lw. 102x151 cm. Neue Galerie Linz. In: SCHMIDT 1996. S. 103.

ABBILDUNG 1918/2: Kokoschka, Oskar: Stehender weiblicher Akt (Alma Mahler, Entwurfsskizze für die Puppenmacherin Hermine Moos). 1918. Öl auf Papier auf Leinwand.

- 180x85 cm. Private Collection. Courtesy of Caroline Schmidt Fine Art LLC ©Fondation Oskar Kokoschka/Bildrechte Wien 2015.5.
- ABBILDUNG 1918/3:** Kokoschka, Oskar: Katja (Käthe Richter mit Kokoschka). 1918/19. Öl/Lw. 75,5x100,5 cm. Von der Heydt-Museum Wuppertal. In: BRÜDERLIN 2014. S. 203.
- ABBILDUNG 1919/1:** Kokoschka, Oskar: Die Heiden (Porträts von Käthe Richter und Walter Hasenclever) 1919. Öl/Lw. Museum Ludwig Köln. In: SCHMIDT 1996. S. 28.
- ABBILDUNG 1919/2:** Kokoschka, Oskar: Frau in Blau. 1919. Öl/Lw. 78x103 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Imago, Humboldt-Universität Berlin.
- ABBILDUNG 1919/6:** Kokoschka, Oskar: Dresden, Neustadt I. 1919/20. Öl/Lw. 81,4x111,2 cm. Privatbesitz. In: SCHMIDT 1996. S. 39.
- ABBILDUNG 1920/1:** Kokoschka, Oskar: Die Macht der Musik. 1918-20. Öl/Lw. 100x151,5 cm. Van Abbemuseum Eindhoven. In: SPIELMANN 2003. S. 222.
- ABBILDUNG 1920/1:** Kokoschka, Oskar. Die Macht der Musik. 1920. Öl/Lw.. 100x151,5 cm. Van Abbemuseum Eindhoven. In: SPIELMANN 2003. S. 222.
- ABBILDUNG 1921/1:** Kokoschka, Oskar: Maskenstillleben (Stillleben mit Maske). 1921. Öl/Lw. 49x59,5 cm. Westfälisches Landesmuseum Münster. In: BRÜDERLIN 2014. S. 207.
- ABBILDUNG 1921/7:** Kokoschka, Oskar: Dresdner Neustadt V. 1921. Öl/Lw. 69x108 cm. The Israel Museum Jerusalem. In: SCHMIDT 1996. S. 127.
- ABBILDUNG 1921/9:** Kokoschka, Oskar: Der Perser. (Wolfgang Gurlitt). 1921. Öl/Lw. 94x62,5 cm. Leopold-Hoesch-Museum & Papiermuseum Düren. In: BRÜDERLIN 2014. S. 206.
- ABBILDUNG 1921/10:** Kokoschka, Oskar: Die Sklavin. 1921. Öl/Lw. 110,5x80 cm. The Saint Louis Art Museum Saint Louis. In: SPIELMANN 2003. S. 229.
- ABBILDUNG 1922/3:** Kokoschka, Oskar: Maler mit Puppe. Um 1922. Öl/Lw.85x120 cm. Staatliche Museen Neue Nationalgalerie Berlin. Imago, Humboldt-Universität Berlin.
- ABBILDUNG 1922/4:** Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis an der Staffelei. 1922. Öl/Lw. 181,1x111,1 cm. Sammlung Leopold II Wien. In: NATTER 2013. S. 109.
- ABBILDUNG 1922/8:** Kokoschka, Oskar: Lot und seine Töchter (Selbstbildnis mit Anna Kallin [kniend] und Edith Rosenheim). 1921/22. Öl/Lw. 175x110 cm. Zerstört beim Brand des Glaspalastes in München 1931. In: WINKLER 1995. S. 97.
- ABBILDUNG 1922/9:** Kokoschka, Oskar: Sommer I. 1922. Öl/Lw. 111x140 cm. Staatliche

Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister Dresden. In: SPIELMANN 2003. S. 231. Imago 3ece7d7bffe1fcee7381e59d2a187fba6202e0.

ABBILDUNG 1922/10: Kokoschka, Oskar: Dresden-Neustadt VII. 1922. Öl/Lw. 65x95 cm. Sammlung Arnhold New York. In: Schmidt 1996. S. 120. Abbildung 1922/11: Kokoschka, Oskar: Der Maler I (Maler und Modell I – Selbstbildnis mit Anna Kallin und Edith Rosenheim vor Staffelei). 1922/23. Öl/Lw. 85x135 cm. Standort unbekannt. In: WINKLER 1995. S. 99.

ABBILDUNG 1922/12: Kokoschka, Oskar: Jakob, Rachel und Lea. 1922. Öl/Lw. 149x165 cm. Vom Künstler übermalt. In: WINKLER 1995. S. 99.

ABBILDUNG 1923/2: Kokoschka, Oskar: Dresden – Augustusbrücke mit Dampfboot I. 1923. Öl/Lw. 65x96 cm. Privatbesitz Schweiz. In: WINKLER 1995. S. 100.

ABBILDUNG 1923/3: Kokoschka, Oskar: Dresden – Augustusbrücke mit Dampfboot II. 1923. Öl/Lw. 82x112 cm. Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven. www.vnaabbemuseum.nl. (Download 20. 09. 2015)

ABBILDUNG 1923/4: Kokoschka, Oskar: Dresden – Augustusbrücke mit Dampfboot II. 1923. Öl/Lw. 82x112 cm. Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven. www.vnaabbemuseum.nl. (Download 20. 09. 2015)

ABBILDUNG 1923/9: Kokoschka, Oskar: Der Maler II (Maler und Modell II). 1923. Öl/Lw. 85,5x130,5 cm. Art Museum Saint Louis. In: SCHMIDT 1996. S. 153.

ABBILDUNG 1938/1: Kokoschka, Oskar: Sitzende (Aktstudie). 1938. Öl/Lw. 110x65 cm. Privatbesitz. In: TIEZE 2014. S. 97.

ABBILDUNG 1938/2: Kokoschka, Oskar: Die Quelle. 1938. Öl/Lw. 150x165 cm. Kunsthaus Zürich. In: WERKNER 2003. S. 165.

ABBILDUNG 1938/2: Kokoschka, Oskar: Die Quelle. 1938. Öl/Lw. 150x165 cm. Kunsthaus Zürich. In: WERKNER 2003. S. 165.

ABBILDUNG 1950/3: Kokoschka, Oskar: Hades und Persephone. Das Prometheus Triptychon. 1950. Tempera/Lw. 238x233,8 cm. The Courtauld Institute of Art. In: SPIELMANN 2003. S. 398.

ABBILDUNG 1952/2: Kokoschka, Oskar: Die Brüder Feilchenfeldt. 1952. Öl/Lw. 90x135 cm. Privatbesitz. In: MEIER 2005. S. 138.

WEIDINGER 2008

- ABBILDUNG WS 43:** Kokoschka, Oskar: Brustbild eines nach unten blickenden Mädchens. Um 1903. Bleistift auf Papier. 274x219 mm. Graphische Sammlung Albertina Wien. In: STROBL 1994. Abb. Nr. 6.
- ABBILDUNG WS 49:** Kokoschka, Oskar: Fortuna. Neujahrsglückwunschkarte auf 1905. 1904. Bleistift auf Papier. 140x90 mm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: WEIDINGER 1996. Abb. 4.
- ABBILDUNG WS 54:** Kokoschka, Oskar: Mädchenakt auf galoppierendem Schimmel in Weiberlandschaft (Amazone; Walkürenritt). 1905. Aquarell, schwarze Kreide, über Bleistiftvorzeichnung, auf Papier. 283x377 mm. Graphische Sammlung Albertina. Wien. In: STROBL 1994. Katalog S. 9.
- ABBILDUNG WS 65:** Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis im Dreiviertelprofil nach rechts. 1906. Correspondenzkarte, Bleistift auf Karton. 140x90 mm. Privatbesitz. In: STROBL 1996. Abb. Nr. 10. Widmung: »Herzlichen Gruß Oskar.«
- ABBILDUNG WS 71:** Kokoschka, Oskar: Versuchung des Heiligen Antonius. 1906. Feder in Tusche über Spuren von Bleistiftvorzeichnung, Deckweißkorrekturen auf Papier. 245x195 mm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: STROBL 1994. Katalog S. 14.
- ABBILDUNG WS 99:** Kokoschka, Oskar: Reiter und Segelschiff. 1907. Farblithografie. 120x90 mm. WW-Postkarte Nr. 55. Albertina, Wien. In: WEIDINGER 1996. Abb. 12.
- ABBILDUNG WS 100:** Kokoschka, Oskar: Jäger und Tiere. 1907. Farblithografie. 120x90 mm. WW-Postkarte Nr. 72. Albertina, Wien. Rudi, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.
- ABBILDUNG WS 122:** Kokoschka, Oskar: Drei Hirten, Hund und Schafe. 1907. Farblithografie. 120x90 mm. WW-Postkarte Nr. 116. Rudi, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.
- ABBILDUNG WS 124:** Kokoschka, Oskar: Mutter und Kind auf Insel. 1907. Farblithografie. 112x71 mm. WW-Postkartenentwurf. Kunsthandel Wienerroither & Kohlbach, Wien. In: WEIDINGER 1996. Abb. 25.
- ABBILDUNG WS 174:** Kokoschka, Oskar: Mädchenakt. 1907/08. Bleistift, schwarze Kreide, Aquarell, Deckweiß auf Packpapier, 447x301 mm. Privatbesitz. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 123.

- ABBILDUNG WS 190:** Kokoschka, Oskar: Zwei Aktstudien nach Lilith Lang. 1907. Bleistift auf Papier. 487x305 mm. Fondation Oskar Kokoschka Vevey. In: WEIDINGER 2008. S. 110.
- ABBILDUNG WS 192:** Kokoschka, Oskar: Titelseite: Schlafende Frau, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)
- ABBILDUNG WS 193:** Kokoschka, Oskar: Das Segelschiff. aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)
- ABBILDUNG WS 194:** Kokoschka, Oskar: Die Schiffer rufen. aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)
- ABBILDUNG WS 195:** Kokoschka, Oskar: Die ferne Insel, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)
- ABBILDUNG WS 196:** Kokoschka, Oskar: Paare im Gespräch, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)
- ABBILDUNG WS 197:** Kokoschka, Oskar: Die Schlafenden, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)
- ABBILDUNG WS 198:** Kokoschka, Oskar: Die Erwachenden, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite 280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)
- ABBILDUNG WS 199:** Kokoschka, Oskar: Das Mädchen Li und Ich, aus: Die träumenden Knaben. Erstellt 1907/08. Wiener Werkstätte 1917. Auflage 500. 240x230 mm. Seite

280x235 mm. Metropolitan Museum of Modern Art, New York. www.moma.org/collection_ge/. (Download 20. 06. 2014)

- ABBILDUNG WS 209:** Kokoschka, Oskar: Drei Akte auf einem Raubfisch. Einbandvignette. 1907/08. Quellstift in Tusche. Größe unbek. Aus: Die träumenden Knaben. Historisches Museum der Stadt Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 79.
- ABBILDUNG WS 210:** Kokoschka, Oskar: Knabenakte in Insellandschaft. 1907/08. Tuschzeichnung, Quellstift in Tusche. Größe unbek. Titelvignette aus: Die träumenden Knaben. Historisches Museum der Stadt Wien. In: WEIDINGER 1996. Abb. 41a.
- ABBILDUNG WS 216:** Kokoschka, Oskar: Die Sintflut. 1908. Feder in Tusche auf Papier. Maße unbek. Eigentümer unbek. Erschienen im Erdgeist 3. Jahrg. 6. Heft. März 1908. In: WEIDINGER 2008. S. 140.
- ABBILDUNG WS 217:** Kokoschka, Oskar: Der schmale Weg. 1908. Feder in Tusche auf Bleistiftvorzeichnung auf Papier. 221x184 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008. S. 141.
- ABBILDUNG WS 219:** Kokoschka, Oskar: Studien eines hockenden Mädchens. 1908. Bleistift auf Papier. 448x316 mm. Albertina, Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 119.
- ABBILDUNG WS 236:** Kokoschka, Oskar: Stehendes Mädchen in Weinranken. Tochter des Gauklers. Die Baumwollpflückerin. Plakatentwurf für die Kunstschau 1908. 1908. Ungefirnißte Tempera, Aquarell, Deckweiß über Bleistiftvorzeichnung auf dünnem Papier auf Karton. 633x390 mm. Hamburger Kunsthalle Hamburg. In: WEIDINGER 2008. S. 155.
- ABBILDUNG WS 255:** Kokoschka, Oskar: The Lunatic Girl. 1909. Bleistift, Aquarell, Deckfarben auf verbräuntem Papier. 460x330 mm. Historisches Museum der Stadt Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 167.
- ABBILDUNG WS 262:** Kokoschka, Oskar: Schiffbruch. 1908/09. Feder und Pinsel in Tusche, ungefirnißte Tempera, Deckweiß auf Bleistiftvorzeichnung auf leicht verbräuntem Papier. 209x167 mm. Kupferstichkabinett Kunstsammlung Basel. In: WEIDINGER 2008. S. 175.
- ABBILDUNG WS 287:** Kokoschka, Oskar: Der Blaue Vogel. Faltfächer Wiener Werkstätten. 1909. Feder und Pinsel in Tusche, Aquarell, Deckfarben auf Bleistiftvorzeichnung auf ungegerbter Ziegenhaut auf Papier, Gestell Ebenholz. 220x414 mm. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. In: WEIDINGER 2008. S. 194.
- ABBILDUNG WS 288:** Kokoschka, Oskar: Verkündigung. Faltfächer Wiener Werkstätten. 1909. Feder und Pinsel in Tusche, Aquarell, Tempera, Deckweiß, Silberbronze auf Blei-

- stiftvorzeichnung auf ungegerbter Ziegenhaut auf Papier. 210x415 mm. Würthle & Sohn, Nachfolger, Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 195.
- ABBILDUNG WS 292:** Kokoschka, Oskar: Der Amokläufer. 1908/09. Federzeichnung mit Pinsel in Tusche, Aquarell, Deckweiß, über Bleistiftvorzeichnung auf gebräuntem Papier. 237x172 mm. Privatbesitz. In: STROBL 1994. Katalog S. 68.
- ABBILDUNG WS 294:** Kokoschka, Oskar: Der Frauenmord. 1909. Bleistift, Tusche, Aquarell auf Papier. 308x257 mm. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, Los Angeles. In: STROBL 1994. Abb. 66.
- ABBILDUNG WS 298:** Kokoschka, Oskar: Der Mann. 1909. Tusche, Tempera über Bleistiftvorzeichnung auf Papier. 191x98 mm. Privatbesitz Wien. In: HUSSLEIN-ARCO 2008. S. 153.
- ABBILDUNG WS 299:** Kokoschka, Oskar: Pietà – Plakat für sein Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen*. 1909. Farblithografie auf Papier. 125x82 cm. Leopold Museum Wien. In: NATTER 2013. S. 103.
- ABBILDUNG WS 306:** Kokoschka, Oskar: Karl Kraus. »Der Sturm«. Nr. 12 vom 19. Mai 1910. Berlin. S. 91. In: SCHWEIGER 1991. S. 17.
- ABBILDUNG WS 309:** Kokoschka, Oskar: Fächer für Lotte Franzos. 1909. Feder und Pinsel in Tusche. Aquarell, Deckfarben, Deckweiß über Bleistiftvorzeichnung auf ungegerbter Ziegenhaut. Gestell Ebenholz. 229x406 mm. Property of the Estate of Grant Pick. In: WEIDINGER 2008. S. 218.
- ABBILDUNG WS 311:** Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis (Plakatentwurf für *Der Sturm*). 1910. Öl/Lw. 102x70 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest. In: NATTER 2002. S. 135.
- ABBILDUNG WS 313:** Kokoschka, Oskar: Herwarth Walden. 1910. Feder in Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf fein-quadranten Papier. 288x225 mm. Harvard University Art Museums Cambridge. In: WEIDINGER 2008. S. 224.
- ABBILDUNG WS 315:** Kokoschka, Oskar: Mörder Hoffnung der Frauen I. 1910. Feder und Pinsel in Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf dünnem Pergamin auf Karton montiert. 255x200 mm. Sammlung Kamm Zug. In: WEIDINGER 2008. S. 227.
- ABBILDUNG WS 316:** Kokoschka, Oskar: Mörder Hoffnung der Frauen II. 1910. Feder und Pinsel in Tusche über Spuren von Bleistiftvorzeichnung auf dünnem Pergamin auf Karton montiert. 275x2075 mm. Sammlung Kamm Zug. In: WEIDINGER 2008. S. 229.
- ABBILDUNG WS 317:** Kokoschka, Oskar: Mörder Hoffnung der Frauen III. 1910. Feder und Pinsel in Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf dünnem Pergamin, Deckweißkorrektu-

- ren, auf Karton montiert. 247x185 mm. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. In: WEIDINGER 2008. S. 229.
- ABBILDUNG WS 318:** Kokoschka, Oskar: Himmlische und irdische Liebe. aus: Der Sturm, Vol. 1, Heft 26. 25. August 1910. S. 203. www.bluemountain.princeton.edu. (Download 25. 05. 2016)
- ABBILDUNG WS 343:** Kokoschka, Oskar: Karin Michaelis. 1910. Lithografie. Maße unbek. In: Der Sturm. 1. Jahrg. Nr. 48, 28. Januar 1911 – Menschenköpfe VII. www.bluemountain.princeton.edu. (Download 23. 05. 2016)
- ABBILDUNG WS 385:** Kokoschka, Oskar: Alma Mahler. 1912. Schwarze Kreide auf Packpapier. 445x307 mm. Museum Folkwang Essen. In: WEIDINGER 2008. S. 277.
- ABBILDUNG WS 416:** Erster Fächer für Alma Mahler zum 33. Geburtstag am 31. August 1912. 1912. Feder in Tusche, Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung auf getöntem Papier, auf Ebenholz montiert. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: NATTER 2002. S. 224.
- ABBILDUNG WS 417:** Zweiter Fächer für Alma Mahler. 1912. Feder in Tusche, Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Spuren von Deckweiß, auf ungegerbtem Ziegenleder, auf Ebenholz montiert. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 225.
- ABBILDUNG WS 436:** Kokoschka, Oskar: Auf dem Rücken liegender Knabenakt mit angezogenen Beinen. Savoyardenknabe. 1913. Schwarze Kreide, Aquarell auf Packpapier. Leopold Museum Wien. In: WINKLER 2008. S. 311.
- ABBILDUNG WS 467:** Kokoschka, Oskar: Alma Mahler und Oskar Kokoschka. Liebespaar – Brustbild einer Liebkosung. 1913. Kohle u. weiße Kreide. 43,5x31 cm. Leopold-Museum Wien. In: WINKLER 1995. S. 53.
- ABBILDUNG WS 486:** Kokoschka, Oskar: Liegendes Paar. 1913. Kohle auf Papier. 315x440 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008. S. 337.
- ABBILDUNG WS 525:** Dritter Fächer für Alma Mahler. 1913. Feder in Tusche, Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Spuren von Deckweiß, auf ungegerbtem Ziegenleder, auf Horn montiert. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 226.
- ABBILDUNG WS 536:** Kokoschka, Oskar: Das Paar im Kerzenlicht. 1913. In: WINKLER 1976. Abb. 36.

- ABBILDUNG WS 546:** Kokoschka, Oskar: Weib triumphiert über den Toten. 1913. Umdruckzeichnung für WW 53. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 367.
- ABBILDUNG WS 548:** Kokoschka, Oskar: Das reine Gesicht. 1913. Schwarze Kreide auf Transparentpapier. 279x365 mm. Privatbesitz In: WEIDINGER 2008. S. 368.
- ABBILDUNG WS 552:** Kokoschka, Oskar: Der Mord. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 35. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 370.
- ABBILDUNG WS 554:** Aristoteles und Phyllis. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 37. Foto: Peter Ertl. Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 371.
- ABBILDUNG WS 554:** Kokoschka, Oskar: Aristoteles und Phyllis. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 36. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 371.
- ABBILDUNG WS 556:** Kokoschka, Oskar: Frau mit Kind und Tod. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 37. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 372.
- ABBILDUNG WS 559:** Kokoschka, Oskar: Am Spinnrad. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 38. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 373.
- ABBILDUNG WS 561:** Kokoschka, Oskar: Die christliche Liebe. Alma Mahler mit dem von Kokoschka erhofften Kind. Selbstbildnis mit Alma Mahler in Landschaft. Liebende. Venus und Amor. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 39. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 374.
- ABBILDUNG WS 563:** Kokoschka, Oskar: Weib, vom Manne begehrt. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 40. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 375.
- ABBILDUNG WS 565:** Kokoschka, Oskar: Lauscher. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 41. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 377.
- ABBILDUNG WS 567:** Kokoschka, Oskar: Die Eindringlinge. 1913. Umdruckzeichnung zu WW 42. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 377.
- ABBILDUNG WS 578:** Kokoschka, Oskar: Pferde an einem kleinen Wasserfall bei Tre Croci. 1913. Kohle auf transparentem Papier. 339x432 mm. Fondation Oskar Kokoschka. In: WEIDINGER 2008. S. 385.

- ABBILDUNG WS 625:** Kokoschka, Oskar: Flucht nach Ägypten. 1913. Umdruckzeichnung für WW 55. Schwarze Kreide, Deckweiß auf Papier. 287x425 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008, S. 402.
- ABBILDUNG WS 625:** Kokoschka, Oskar: Flucht nach Ägypten. 1913. Umdruckzeichnung für WW55. Schwarze Kreide, Deckweiß auf Papier. 287x425 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008, S. 402.
- ABBILDUNG WS 626:** Kokoschka, Oskar: Fünfter Fächer für Alma Mahler. 1913. Tusche und Aquarell auf ungegerbter Ziegenhaut (»Schwanenhaut«). 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: Wingle, Hans Maria, Welz, Friedrich: Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk 1906-1975. München 1976. Abb. 60.
- ABBILDUNG WS 642:** Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis (Brustbild mit Zeichenstift). 1916. Umdruckzeichnung für Lithografie WW 58. Schwarze Kreide auf Papier. 465x310 mm. Verbleib unbek. Vorlage für 1914/11. In: WEIDINGER 1996, S. 65.
- ABBILDUNG WS 826:** Kokoschka, Oskar: Sechster Fächer für Alma Mahler. 1915. Feder in Tusche, Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Spuren von Deckweiß, auf ungegerbtem Ziegenleder, auf Ebenholz montiert. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: Natter, Tobias G.: Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914. Köln 2002. S. 227.
- ABBILDUNG WS 828:** Kokoschka, Oskar: Siebter Fächer für Alma Mahler. 1915. Tusche und Aquarell auf ungegerbter Ziegenhaut. 21,5x40 cm. Museum für Kunstgewerbe Hamburg. In: Weidinger, Alfred: Kokoschka und Alma Mahler. Dokumente einer leidenschaftlichen Begegnung. München, New York 1996. S. 83.
- ABBILDUNG WS 829:** Kokoschka, Oskar: Adolf Loos II. 1916. Bleistift auf Papier. 65x50 cm. In: Marchetti, Maria, Auböck, Maria, Badura-Triska, Eva: Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien 1985. S. 147. DadaWeb, Universität Köln.
- ABBILDUNG WS 831:** Kokoschka, Oskar: Gräfin Alexandrine Mensdorf-Dietrichstein. 1916. Silberstift auf grundiertem Papier. 560x426 mm. Widmung: »Es waren wenige schöne Tage. Dies ist eine Skizze Oskar Kokoschka«. Privatbesitz. WEIDINGER 2008, S. 511.
- ABBILDUNG WS 842:** Kokoschka, Oskar: In einer Muschel kniende junge Frau. 1916. Feder in Bister auf transparentem Papier. 470x211 mm. Kupferstichkabinett Hamburger Kunsthalle Hamburg. In: WEIDINGER 2008, S. 518.

ABBILDUNG WS 846: Kokoschka, Oskar: Frau im Garten stehend. 1916. Druckvorlage für WW 76. Bister auf Papier. Maße u. Verbleib unbek. In: WEIDINGER 2008. S. 519.

ABBILDUNG WS 853: Kokoschka, Oskar: Christus am Kreuz. 1916. Umdruckzeichnung für WW 80. Schwarze Kreide auf Papier 270x310 mm. Privatbesitz. In: WEIDINGER 2008. S. 522.

WINGLER 1975

ABBILDUNG WW 50: Kokoschka, Oskar: Der Mann mit erhobenen Armen und die Gestalt des Todes. 1913. Lithografie. Foto: Peter Ertl, Graphische Sammlung Albertina Wien. In: WEIDINGER 2008. S. 364

ABBILDUNG WW 57: Kokoschka, Oskar: Nell Walden. 1916. Blaue Kreide auf Papier. 46x33 cm. Museum der Moderne Salzburg. In: BRÜDERLIN 2014. S. 120. Widmung: »Die Nelke für Herwarth Walden gezeichnet von Oskar Kokoschka. OK 30. 9. 16«

ABBILDUNG WW 139: Kokoschka, Oskar: Tilla Durieux. 1920. Kreidelithografie. 627x469 mm. Kupferstichkabinett Staatliche Sammlungen Berlin. In: KUPFERSTICHKABINETT BERLIN 1983. S. 61.

ABBILDUNG WW D6: Kokoschka, Oskar: Der Krieger. Selbstbildnis. 1908/09. Ton mit Tempera bemalt. 36,5x31,5x19,5 cm. Boston Museum of Fine Arts Boston. www.mfa.org/collections/object/self-portrait-as-a-warrior-64963.

Inszenierung und Wirklichkeit

Mit dem Bild *Die Windsbraut* (1914, s. Cover) bildete der Maler Oskar Kokoschka (1886-1980) den Höhepunkt seiner amourösen Beziehung zu Alma Mahler ab. Die *Amour fou* endete mit einer Enttäuschung, die sich in einer symbolischen Übermalung manifestierte – das psychologisch positive Rot wich einem kühlen Blau.

Bei Kokoschka setzte der Drang zur Selbstdarstellung im Rahmen eines klar definierten Künstlerbildes bereits im Alter von 22 Jahren ein. In ökonomisch determinierter Weise kreierte er dieses Bild, das Zeit seines Lebens durch die Vermengung von Fantasiegeschichten und Erlebtem zu einem Künstlermythos wurde und die Interpretation seiner Werke der expressionistischen Phase bis heute bestimmt und häufig verfälscht.

In seinen Erzählungen und Vorträgen verklärten sich Realität und Selbstinszenierung zu einem Künstlermythos, dem die wissenschaftlich-kunsthistorische Biografie erlag. Erst in jüngster Zeit tendieren Kunsthistoriker dazu, den Künstler unter Berücksichtigung vermarktungsstrategischer Aspekte zu interpretieren. Bei Kokoschka waren es keine Erinnerungslücken, keine kognitiven Täuschungen, die seinen Künstlermythos formten – es war die bewusste, allumfassende Inszenierung.

