

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die frühen Porträts von Oskar Kokoschka

Studien zu den Einzelbildnissen von 1906 bis 1925
Ein bisher unbekanntes Porträt

Verfasserin

Else Lowitzer - Hönig

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
315 Kunstgeschichte
Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Grundsätzliche Fragen zum Porträt	9
2.1 Porträt allgemein	9
2.2 Porträttypen	10
2.3 Warum lässt man sich porträtieren ?	13
3. Zeitgeschichtlicher Hintergrund	15
3.1 Wien um 1900	15
3.2 Einflüsse auf den jungen OK	22
4. Porträtgestaltung bei OK	26
4.1 Was hat OK am Porträt fasziniert ?	26
4.2 Arbeitsweise von OK	27
4.3 Signatur, Bezeichnung, Datierung, Format	30
4.4 Hintergrundgestaltung	32
4.5 Porträttypus bei OK	33
5. Bisher unbekanntes männliches Porträt von OK	36
5.1 Bildbeschreibung	36
5.2 Stilistische Einordnung, Signierung und Datierung	37
6. Expressionistische Gestaltungselemente bei OK	40
6.1 OK - ein Expressionist ?	40
6.2 Formale Unterschiede	42
6.2.1 Das Büsten-Porträt	43
6.2.2 Das Halbfiguren-Porträt	43
6.2.3 Darstellung der Hände	44
6.3 Bildanalysen	49
7. OKs Frühwerk im Urteil der Kritik	76
7.1 Kunstschau Wien 1908	76
7.2 Internationale Kunstschau Wien 1909	79
7.3 Zusammenarbeit mit Walden Berlin 1910 – 1917	80
7.4 Hagenbundausstellung Wien 1911	84
7.5 Internationale Ausstellungen 1910 – 1924	88
7.6 Entartete Kunst München 1937	91
Anhang	93
Abbildungen	
Abbildungsverzeichnis	
Bildnachweis	
Literaturverzeichnis	



„ Ich habe ... einfach gemalt, wie ich malen mußte „

**„ Das ist nicht Ich,
wovon die Kleider
scheinen “**

Paul BOLDT (1885 – 1921)
Schriftsteller des Expressionismus

1. Einleitung

Über Oskar Kokoschka, seine Person, sein Leben und natürlich über sein malerisches aber auch literarisches Werk, gibt es eine sehr umfangreiche Literatur. Die einzelnen Bildgattungen wurden von verschiedenen Standpunkten und Fragestellungen aus untersucht. Aus der großen Gruppe der Porträts wurden als geschlossene Gruppe bisher nur die Selbstporträts und teilweise die Landschafts- und Städteporträts behandelt.

Meine Untersuchung beinhaltet erstmals zusammengefasst die Gruppe der gemalten *frühen Einzelporträts* von OK. Der zeitliche Rahmen dieser Einzelporträts beginnt mit den ersten Bildnissen im Jahre 1906 und endet im Feber 1925, nach Aufgabe von OKs Professur in Dresden und vor Beginn seiner großen internationalen Reisen. In diesem Zeitraum malt OK nicht nur die größte Anzahl seiner Porträts, sondern es finden sich vor allem die zwischen 1909 und 1914 geschaffenen und psychologisch ausdrucksstärksten Porträts darunter. Nicht behandelt werden die Selbstporträts, die Doppel- und Gruppenporträts sowie die Porträtzeichnungen, soweit diese nicht bei der Untersuchung der Einzelporträts behandelt werden.

Als bedeutender inhaltlicher Schwerpunkt erfolgt die Präsentation eines bisher unbekanntes männlichen Porträts aus der Frühzeit von 1906 (Kapitel 5). Bei dem Bildnis handelt es sich um das erste von OK gemalte Porträt eines Mannes. Das Bild ist bis heute in keinem Werkverzeichnis enthalten und es wurde nie öffentlich ausgestellt. Die Provenienzen sind seit der Entstehungszeit lückenlos belegt. Das Bild ist mit *OK* signiert und auf der Rückseite mit *Somer 1906* datiert. Das Porträt befindet sich in Privatbesitz und ist seit der Entstehung ohne Unterbrechung im Familienbesitz. Mit dem Auffinden dieses Bildes kann das Oeuvre OKs um ein Bild aus seiner Anfangszeit erweitert werden.

Vor der Untersuchung von OKs Einzelbildnissen aus der Zeit von 1906 bis 1925 werden „Grundsätzliche Fragen zum Porträt“ behandelt (Kapitel 2). Der Begriff Porträt bedarf im heutigen allgemeinen Sprachgebrauch keiner näheren Begriffserklärung. Für eine kunsthistorische Untersuchung jedoch ist sowohl die Begriffsentwicklung als auch die Entwicklung der einzelnen Porträttypen von Bedeutung. Es wird daher sowohl die historische Entwicklung der begrifflichen Zuordnung als auch die Entwicklung der Porträttypen analysiert, anhand von bildlichen Beispielen dokumentiert und der Bogen zu den von OK verwendeten Porträttypen aufgezeigt. Es wird der Frage nachgegangen, „Warum lässt man sich porträtieren?“ Eine Vielzahl von Gründen wurde erhoben und ein Konnex zu den von OK porträtierten Personen gesucht.

Das künstlerische Leben und auch das Werk eines Malers ist in die jeweilige Zeit mit ihren gesellschaftlichen Geisteshaltungen eingebunden. Der „Zeitgeschichtlicher Hintergrund“ (Kapitel 3) reflektiert die OK beeinflussende Geisteshaltung während seiner Ausbildungszeit und frühen Schaffenszeit. Es wird die Situation von Wien um 1900 in einem kurzen kulturpolitischen Rückblick rezipiert (Kap. 3.1). Künstlerische Protagonisten und die kulturelle Entwicklung hatten maßgeblichen Einfluss, einschließlich richtungsbestimmender Institutionen wie „Kunstgewerbeschule“ und „Wiener Werkstätte“. Sie bildeten für den jungen OK das künstlerische Umfeld. Um die Anfänge und das Frühwerk zu verstehen, sind die „Einflüsse auf den jungen OK“ von entscheidender Bedeutung (Kap. 3.2). Am Beginn waren es seine Lehrer, die sein Talent erkannten und ihn förderten. Das Zusammentreffen mit dem bekannten Wiener Architekten Adolf Loos

auf der Kunstschau 1908 wurde zukunftsweisend. Loos erkannte das Genie in OK, vermittelte Aufträge, kaufte auch selbst zahlreiche Bilder und führte OK in den Kreis der führenden Wiener Intellektuellen ein, wie z.B. die Schriftsteller Karl Kraus, Herausgeber der Zeitschrift „Die Fackel“, und Peter Altenberg. Durch Vermittlung von Loos kam OK auch zu Herwarth Walden, dem Herausgeber der Zeitschrift „Der Sturm“ in Berlin. Durch die von Walden veranstalteten Ausstellungen lernte OK die führende Avantgarde Europas kennen. Kunstverständige, einflussreiche Menschen, denen OK begegnete und die ihn auch förderten, wurden zu Weichenstellern in seinem auch künstlerischen Leben.

Im Schaffen von OK spielen die Porträts der Frühzeit bis Anfang 1925 eine auch zahlenmäßig herausragende Rolle (Kapitel 4). Allein in den Jahren 1906 - 1912 schafft OK 63 Einzelbildnisse, in den folgenden 12 Jahren, bis Anfang 1925, sind es nur mehr 34 Bildnisse¹. OKs Verhältnis mit der Bildgattung Porträt war in der Anfangszeit ambivalent; einerseits benötigte er Aufträge, aber zwischendurch, um 1910, war ihm die ganze Porträtmalerei zuwider.

Eine Untersuchung von OKs Arbeitsweise (Kap. 4.2) soll den Zugang zu seinen Werken erleichtern. OKs Art zu malen war eine spontane. Schon während der Ausbildung in der Kunstgewerbeschule zeichnete er seine Modelle in Bewegung, denn nur so konnte er das Hervortreten eines Ausdrucks blitzschnell erfassen und wiedergeben. OK konnte sich aber auch lange Wochen und Monate mit einem Bild beschäftigen, wenn der erste spontane Anlauf nicht sofort glückte.

Zu den persönlichen Eigenheiten eines Künstlers gehört auch die Art der Signierung und Datierung seiner Werke (Kap. 4.3). Kokoschka verwendet als Signatur die Anfangsbuchstaben seines Namens **OK**. Diese Eigenheit geht auf seine Anfangszeit bei den Wiener Werkstätten zurück, wo alle Arbeiten mit dem Monogramm des gestaltenden Künstlers gekennzeichnet wurden. Vereinzelt kommt das Monogramm **K.O.** vor, oder **Kokos.O.**, einige Arbeiten hat er mit **Köx** signiert. Besonders interessant ist auch ein ligiertes Monogramm auf einer Postkarte von 1902. Für die Signatur gibt es bei OK keine einheitliche Stelle im Bild. Für die Datierung verwendet OK auch gerne die Rückseite seiner Bilder, wo sich auch eine ergänzende Beschriftung befinden kann.

Was das Bild-Format² der Porträts betrifft, so bleibt OK in der Tradition. Insgesamt gesehen, überwiegen die größeren Maße. Für Bildinhalte mit besonderer Bedeutung verwendet OK auffallend größere Formate.

Die „Hintergrundgestaltung der Porträts“ (Kap. 4.4) ist meist nicht sehr detailliert oder abwechslungsreich. Man findet einen diffusen, monochrom oder tonig wirkenden Hintergrund. OK verzichtet überwiegend auf raumdefinierende Details. Ab 1912 beginnt OK, nach einer Italienreise mit Alma Mahler, die Hintergrundgestaltung zu strukturieren. Aber nur zwölf Bildnisse zeigen einen differenzierten Hintergrund mit Personen in einer Landschaft oder im Raum sitzend, mit Fensterausblick. Vereinzelt kommen auch Attribute vor, zur Charakterisierung der betreffenden Person. Für den Großteil seiner Porträts verwendet OK aber eine indifferente, malerische Farbfolie unterschiedlichster

¹ Von den im Werkverzeichnis von Winkler/Erling von 1906 bis Feber 1925 angeführten 185 Gemälden sind 128, mehr als zwei Drittel, Porträts. Die behandelten Einzelporträts, männliche, weibliche und Kinder, umfassen 95 Bildnisse. Im Vergleich dazu gibt es 26 Landschafts- und Städteporträts und 31 Gemälde mit verschiedener Themenstellung.

² Die Maße von OKs Bildnissen in der Zeit von 1906 - 1925 liegen zwischen 40 x 30 cm, dem kleinsten Bildnis, und 128 x 95 cm, dem größten Bildnis.

Farbabstufungen, die auf den jeweiligen, auch psychischen Ausdruckswert abgestimmt wird.

Beim Porträttypus legt sich OK auf einige Typen fest, die er für seine Schaffenszeit beibehält (Kap. 4.5). Sehr oft verwendet OK das „Autonome Porträt“, bei dem eine gut erkennbare Ähnlichkeit mit dem Dargestellten ein wesentliches Darstellungskriterium ist. Man findet auch das „Anonyme Porträt“, das zwar eine bestimmte Person darstellt, die aber nicht namentlich genannt wird, sondern mit einem Untertitel versehen ist. Interessant sind auch die Bildnisse nach dem „Beiläufigen Porträt“. Die dargestellten Personen sind erkennbar, sie werden meist auch namentlich benannt, ihre Haltung ist aber betont formlos und ungezwungen. Die Dargestellten sind meist Freunde oder Bekannte OKs, die keinen Anspruch auf repräsentative Gestaltung legen. Durch das Festhalten einer momentanen Geste wird die dargestellte Person in einem hohen Maße charakterisiert. In diesen Bildnissen spiegelt sich ein starker Bezug zu den Dargestellten.

Nach formalen Kriterien unterteilt, zeigt sich, das „Ganzfigurig stehende repräsentative Porträt“ kommt im untersuchten Zeitraum nicht vor. Vorhanden ist jedoch das „Ganzfigurig sitzende Porträt“, das dreimal vorkommt. Als Porträt-Variante findet man das „Kniestück“, zwölfmal über die gesamte Zeit verteilt. Wenn OK diesen Porträttyp wählt, so weist dies auf eine besonders enge und freundschaftliche Beziehung zu den Dargestellten hin, oder auf ein besonderes Ereignis im Leben des Dargestellten. Am häufigsten von allen Porträttypen verwendet OK jedoch das „Halbfiguren-Porträt“ oder die „Porträtbüste“. Die Modelle sind meist sitzend dargestellt mit der Darstellungsvariante „en-face“ mit Blickkontakt, oder ohne Blickkontakt zum Betrachter, oder in „Dreiviertel-Ansicht“ mit variierenden Blickrichtungen. Dabei ist die Profildarstellung OK kein besonderes Anliegen, sie kommt nur zweimal vor. Zur Wiedergabe der psychischen Verfassung ist die reine Profilform weniger geeignet. Beim „Halbfiguren-Porträt“ gibt es auch die Variante ohne Sitzposition, allerdings nur bei acht Bildnissen.

Vor einer Untersuchung der Expressionistischen Gestaltungselemente bei OK, wird OKs eigene Einstellung zu dieser Kunstgattung vorangestellt werden (Kapitel 6). Nach eigener Aussage interessierte sich OK auch nicht für die Formprobleme und auch nicht für die moralischen Ideen der expressionistischen Maler, er verfasste oder signierte auch keine Manifeste. Die Einstellung OKs beschreibt Remigius Netzer³: *„Wenn Kokoschka erklärt, dass er kein Schema und kein Rezept habe, um ein Bild zu beginnen, sondern eben auf den Augenblick des Erfühlens wartet, auf die Erregung, die Sensation des Lebhaften, Lebendigen, das ist ein Zeichen seines permanenten Expressionismus, der der eigentlichen Bedeutung des Wortes entspricht. [...] Gegen ein Einbeziehen seiner Kunst in den Stilbegriff Expressionismus hat er sich allerdings oft zu Recht gewehrt. Da Großflächigkeit bis zur Dekoration, Dicke der Konturen bis zur Zerstörung des Malerischen, Stilisierung der Naturformen bis zur Erstarrung, ganz und gar nicht seinem Empfinden und seiner Vorstellung entspricht, die auf die Fortsetzung großer, expressiver Kunst der Vergangenheit gerichtet ist.“*

An Porträt-Beispielen Deutscher Expressionisten (Abb.143-152), wird OKs differenzierte Sicht, auch hinsichtlich einer Einordnung in den Expressionismus, ersichtlich und verständlich. Bei aller Stilunterschiedlichkeit der Expressionisten ist zu erkennen, dass OKs Bilder weder den großflächigen Farbauftrag mit komplementären Farbkontrasten,

³ Kokoschka, 1971, in: Vorwort.

noch die Dicke der Konturen, oder das Negieren der Lokalfarbe zeigen. Allerdings ist feststellbar, dass sich OKs Einstellung zur Farbe in der Dresdner Periode deutlich zu verändern beginnt. Die lineare Pinselschrift weicht immer mehr einer malerischen. Der Farbauftrag wird pastoser. Die Farbe wird in unregelmäßigen, sich verzahnenden Bahnen aufgetragen. Dieser Stilwandel wird deutlich im Bild der *Fürstin Lichnowsky* (1916, Abb. 127) und setzt sich in den zeitlich folgenden Bildern fort. Die Farbpalette wird von Blau-Grün-Tönen bestimmt, bis hin zur leuchtenden Buntheit im Bildnis *Mädchen mit Puppe* (1921/22, Abb. 138). Die grundsätzliche Einstellung und Auffassung vom Porträt, die eine ganz andere ist als die seiner deutschen Malerkollegen, ist auf Erfassung der Psyche, auf Sichtbarmachung des inneren Zustandes seiner Modelle ausgerichtet. OK ist interessiert an der Darstellung und am Gesicht des Menschen, an seiner psychologischen Befindlichkeit, wie es in diesem Ausmaß kein Charakteristikum der expressionistischen Maler war.

In OKs Porträts sind die formalen Unterschiede (Kap. 6.2) nicht besonders different. Eine Analyse zeigt, dass OK das „Büstenporträt“ und besonders häufig das „Halbfiguren-Porträt“ verwendet hat. Im Halbfiguren-Porträt kann der Künstler neben dem Gesichtsausdruck durch die Gestik der Hände sein Modell besser charakterisieren. Durch eine zum Teil überproportional große Darstellung der Hände wird auch deren Bedeutung hervorgehoben, bzw. besonders betont.

Bewegtere Motive, bewegtere Körper, kommen nur bei 12 Abbildungen vor, von insgesamt 95 Porträtierten. Daraus ist auch erkennbar, dass OK die Darstellung des Psychischen und die damit verbundenen Spannungen im Körper vorrangig interessierte, was er durch Mimik, ausdrucksstarke Hände, nicht aber durch besonders bewegt gestaltete Körperformen zum Ausdruck bringt.

OKs Porträt-Malerei beginnt mit einem „Büsten-Porträt“, *Anna Donner*, Rückseite, (1906, Abb. 748). Von 1906 bis 1914 verwendet OK diese Porträt-Form vierzehnmal. Nach 1914 kommt das Büstenporträt nicht mehr vor. Die Darstellungsmöglichkeiten sind im Büsten-Porträt naturgemäß begrenzt. OK gelingt es aber, durch seine Malweise und seinen Farbauftrag die jeweilige Empfindung seines Modells wiederzugeben.

Das im untersuchten Zeitraum von OK meist verwendete „Halbfiguren-Porträt“ beginnt bereits mit dem ersten gemalten Porträt der *Anna Donner* (1906, Abb. 48) und endet mit dem letzten Porträt *Karl Kraus II* (1925, Abb. 142). Insgesamt wurde das Halbfiguren-Porträt bei 65 Bildnissen verwendet. Dieser Porträt-Typus kam OKs künstlerischen Intentionen besonders entgegen.

Für OKs künstlerische Einstellung hat die Darstellung der Hände (Kap. 6.2.3), und somit die Darstellung der Gestik, eine besondere Bedeutung. Anhand repräsentativer Beispiele wird OKs Darstellungsform und Formenvielfalt vorgestellt.

Die Hände in OKs Frauenbildnissen unterscheiden sich von der Darstellung in den Männerporträts. Die Frauenhände sind in einigen Porträts besonders zart, schmal und feingliedrig, manchmal fast zerbrechlich ausgebildet, *Martha Hirsch* (1909, Abb. 157). Weitere Beispiele werden im Kapitel 6.2.3 angeführt⁴.

In den Männerbildnissen werden die Hände größer, kräftiger und gestenreicher dargestellt, fallweise stark plastisch durchmodelliert. Eine Spreizbewegung der Hand, vor allem zwischen Zeige- und Mittelfinger, kommt in einigen Handdarstellungen OKs vor. Die Spreizform ist nicht geschlechtsspezifisch angewandt, wie durch Beispiele belegt

⁴ Ein Musterbeispiel für eine der ausdrucksstärksten Handdarstellungen OKs ist die *Veronika mit dem Schweißtuch* (1909, Abb. 155), die allerdings nicht zu den Porträt-Darstellungen gehört.

wird. Aus der Vielfalt der diversen Handdarstellungen und Gesten ist klar ersichtlich, wie variantenreich OK alle Möglichkeiten nutzt, um die beabsichtigten Aussagen zu erreichen. Der angeführte Formenkanon OKs in der Handdarstellung wird fallweise unterbrochen durch einen Gestus, der zugleich eine Bewegung des Körpers zeigt (Abb. 169-173).

Auf aussagemäßige Unterschiede in den Porträts von OK ist hinzuweisen, da die Neuerungen weniger im Formalen liegen, sondern vor allem im Aufspüren und Darstellen der inneren Befindlichkeit seiner Modelle. Bei den äußeren Merkmalen fällt die ganz bewusste Darstellung der asymmetrischen Gesichtshälften auf. OK selbst sagt, dies habe er von den Skulpturen des griechischen Bildhauers Skopas (4. Jh.v.Chr.) gelernt.

Ein in der expressionistischen Porträt-Kunst immer wieder diskutiertes Thema ist die Ähnlichkeit, die Erkennbarkeit der Porträtierten. Die negative Kritik der Anfangszeit hat OK vorgeworfen, dass die dargestellten Personen nicht erkennbar seien, sie seien Karikaturen ihrer eigenen Person. Dass die äußere Wirklichkeit, gemeint ist in diesem Fall die Ähnlichkeit, bzw. die Erkennbarkeit der Dargestellten gegeben ist, beweisen in einigen Beispielen die den Porträts gegenübergestellten Photos.

Um die PorträtDarstellungen OKs besser zu verstehen, besser zu begreifen, ist eine Vertiefung in die einzelnen Bildnisse durch Bildanalysen erforderlich (Kap. 6.3). Chronologisch unterteilt nach jährlichen Zeitabschnitten wurden signifikante Bildnisse ausgewählt, um OKs Porträt-Auffassung, die Entwicklung seiner Malweise und Farbpalette sowie seine Kompositionsweisen zu untersuchen.

Zusammenfassend ergeben diese Bildanalysen: Bereits in der Zeit der ersten gemalten Porträts, 1906, werden die Grundlagen für die zukünftige Porträt-Malerei festgelegt, vor allem aber die Charakterisierung der Dargestellten durch Mimik und Gestik, die beibehalten wird. Am Beginn der Reihe von OKs psychologisch aussagestarken Bildern steht das Porträt seines Jugendfreundes Reinhold, *Der Trancespieler* (1909, Abb. 56). Wengleich OK bei seinen Porträts nie auf glatte Schönheit bedacht war, so zeigt sich - durch einen Einfluss van Goghs - eine Tendenz zur Verhässlichung, im Bildnis *Vater Hirsch*, (1909, Abb. 58), die sich in den Porträts von *Ludwig Ritter von Janikowski* (1909, Abb. 70) und *Conte Verona* (1910, Abb. 81) steigert, bis zur karikaturhaften Verzerrung. OK wollte aber keine entwertende Aussage damit treffen, sondern es ging ihm immer nur um die Darstellung der psychischen Befindlichkeit.

Verbunden damit war auch ein veränderter Einsatz der Farbe. Der Farbauftrag wird pastoser und kratzende Eingriffe, mit Pinselenden und Fingern, sind ein neu entdecktes Mittel, von Edvard Munch bereits 1885 angewendet. Die um 1914 beginnende „dunkle Farbpalette“ ändert sich um 1916. In der Dresdner Zeit wird die Farbpalette aufgehellt und zeichnet sich auch durch einen bewegteren Pinselstrich aus. Beispiele dafür sind die Bildnisse *Heinrich Neumann* (1916, Abb. 123) und *Romana Kokoschka* (1917, Abb. 129). Der große Umbruch in der Farbgestaltung, der mit dem Bildnis *Mechthilde Lichnowsky* (1916, Abb. 127) und *Nell Walden* (1916, Abb. 128) einsetzt, erreicht einen Höhepunkt mit dem Bild *Macht der Musik* (1920, Abb. 42). Die Farbe wird durch die Malstruktur von farbigen bunten Flecken verstärkt zum Ausdrucksträger, das graphische Element tritt zurück.

Eine weitere Änderung der Farbstruktur erfolgt, indem die Farbe in längeren Pinselstrichen aufgetragen wird und nicht auf kleine Farbflächen beschränkt bleibt (*Arnold Schönberg*, 1924, Abb. 140). Die neue Pinselschrift wird auch im Porträt von *Karl*

Kraus II (1925, Abb. 142) sichtbar. Die Dresdner-Phase klingt damit aus; die in dieser Zeit entwickelte Pinselschrift und Malweise bleibt für die folgende Reisezeit OKs bestimmend.

Im Kapitel 7, „OKs Frühwerk im Urteil der Kritik“, werden die zeitgenössischen Kritiken behandelt. Nach der großen Akzeptanz OKs nach 1945 hat die weitgehend negative Aufnahme seiner Werke in der Anfangszeit heute keine besondere Bedeutung mehr. Sie zeigt aber, wie wenig damals OKs Talent von der Öffentlichkeit und der Kunstkritik erkannt wurde. Der massive Umfang dieser vor allem von den Journalisten kommenden, negativen Kritik wird erst durch die ausführlich durchgeführte zusammenfassende Darstellung voll erkennbar. Daraus resultierte zweifellos eine starke Belastung und Beeinflussung des jungen OK und man kann verstehen, dass er Österreich verlässt.

Die erste öffentliche Konfrontation mit Publikum und Kunstkritik erfolgte anlässlich der Kunstschau 1908 in Wien (Kap.7.1). Positiv war, dass OK juryfrei ausstellen konnte. Dies war nur möglich, weil sich Gustav Klimt dafür eingesetzt hatte, der OK als das größte Talent der jungen Generation bezeichnete. Für OK war die Teilnahme an dieser Kunstschau eine große Herausforderung und Chance. Von ihm wurden die Gobelin-Entwürfe *Die Traumtragenden* ausgestellt sowie einige Plakatentwürfe und eine Plastik aus Lehm, aber noch kein Porträt. Die negative Kritik des Publikums hat sicher dazu beigetragen, dass OK, neben dem hochgelobten Gustav Klimt und weiteren 179 ausstellenden Künstlern, als einziger junger Nachwuchskünstler von der Presse erwähnt wurde. Positiv war, dass seine Zeichnungen schon am ersten Tag gekauft wurden von den Professoren Orlik, Kolo Moser und Metzner. Die Gobelin-Entwürfe wurden von der Wiener Werkstätte angekauft. Fritz Waerndorfer von der Wiener Werkstätte berichtet an OKs ehemaligen Lehrer Carl Otto Czeschka über den Effekt, als am Eröffnungstag unter allen Werken OKs die Zettel „verkauft“ prangten. Dieser Erfolg konnte jedoch über die zum Teil böse Kritik und die negative Aufnahme durch das Publikum nicht hinwegtrösten.

Aber auch die fortschrittlich gesinnte Kritik hatte mit OK ihre Schwierigkeiten. So berichtet Paul Stefan von einer anfangs rechten Verlegenheit, auch wenn Klimt sagte, dass OK begabt sei, so meinte man ein Wilder habe dies gemalt. Mit dem Zitat „*Der Oberwildling heißt Kokoschka*“ ging Ludwig Hevesi in die OK-Literatur ein, auch wenn er anmerkt, dass die Wiener Werkstätte sich viel von ihm verspricht.

Von ganz besonderer Bedeutung aber war auf der Kunstschau 1908 OKs Begegnung mit Adolf Loos, der die Plastik erwarb, und die große Begabung OKs erkannte

Eine weitere Ausstellungsmöglichkeit ergab sich auf der „Internationalen Kunstschau Wien 1909“ (Kap. 7.2). Im Unterschied zur Kunstschau 1908 wurden auch ausländische Künstler eingeladen, um die Aufgeschlossenheit der Secessionisten und der neuen Klimt-Gruppe für Kunstbestrebungen jenseits der Grenzen zu demonstrieren. OK war mit einem Porträt seines Freundes Ernst Reinhold, *Der Trancespieler*, sowie Aktzeichnungen, einer Plastik und Illustrationen zum Prosagedicht *Ein Weißer Tiertöter* vertreten.

OKs Werke fanden nach wie vor kein Verständnis, auch wenn sein Talent positiv erwähnt wurde. Mit OK und seinen Werken setzte sich eingehend und grundsätzlich nur Ludwig Erik Tesar, Österreichs illustrierte Zeitung, auseinander. Er versuchte objektiv die Werke OKs zu erfassen und nicht subjektiv zu beurteilen oder zu klassifizieren. Es

gelang ihm, die künstlerische Ausdruckskraft des jungen Künstlers, ganz besonders seiner Porträts, zu erfassen.

Nach den negativen Erfahrungen in Wien, verlässt OK im Frühjahr 1910 Österreich in Richtung München und geht anschließend nach Berlin. Durch Vermittlung von Karl Kraus und Adolf Loos kommt es dort zur Zusammenarbeit mit Herwarth Walden (Kap. 7.3), dem Herausgeber der Zeitschrift „Der Sturm“. Mit seinen markanten Porträt-Zeichnungen, die in der monatlich erscheinenden Zeitschrift abgedruckt wurden, trug er zum Erfolg und zum Bekanntwerden der Zeitschrift bei. Durch die von Walden veranstalteten Ausstellungen kam OK mit der führenden Avantgarde Europas in Kontakt.

Auf Vermittlung Waldens stellte OK im Juni 1910 in Berlin im Salon Paul Cassirer aus. Von 27 gezeigten Ölbildern waren 24 Porträts, hinzu kamen noch Illustrationen zu OKs Dichtung *Ein Weisser Tiertöter* und bemalte Aktzeichnungen. War bei der „Kunstschau 1908“ noch kein Porträt ausgestellt und bei der „Kunstschau 1909“ nur ein einziges, so überrascht die Anzahl von 24 Porträts, die zwischen Sommer 1909 und Jänner 1910 entstanden sind. Die Ausstellung wurde - zur großen Enttäuschung von OK - kein Erfolg. Über diese Ausstellung, sieht man von zwei negativen Rezensionen ab, gab es kein publizistisches Echo.

Wenn OK über die negative Haltung der Berliner Presse enttäuscht war, so brachte ihm Berlin auch Erfolge, wie seine ersten Verträge mit Kunsthändlern – Walden und Cassirer. In diese Zeit fällt auch der erste Museumsankauf durch das Folkwang-Museum in Hagen/Westfalen. 1916 trennte sich OK von Walden, der sich auch für die internationale Verbreitung von OKs Kunst besondere Verdienste erworben hatte. Nach dem Exkurs nach Berlin kehrt OK im Jänner 1911 nach Wien zurück. Im Februar 1911 wird die „Sonderausstellung Malerei und Plastik“ im Gebäude des Hagenbundes eröffnet. Diese „Hagenbund-Ausstellung“ zeigt Werke zeitgenössischer Kunst aus Österreich, Deutschland und der Schweiz. OKs Arbeiten waren der Schwerpunkt der Ausstellung und Mittelpunkt der Zeitungsberichte (Kap. 7.4). Drei Jahre nach der „Kunstschau 1908“ war man neugierig, wie sich das *Enfant terrible* von damals entwickelt hat. OK war mit 25 Gemälden vertreten, darunter zahlreiche Porträts. Die Kritiken waren nicht nur negativ, sondern auch ausgesprochen böse. Kunsthistoriker Josef Strzygowski äußert sich unqualifiziert verletzend, indem er OK ein rüdiges Wesen nennt, das gemieden werden müsse und seine Bilder seien ekelhafte Pestbeulen. Ganz anders ein ernst zunehmender Kunsthistoriker, Hans Tietze, der sachlich OKs Schaffen darlegt. Am Porträt von *Ludwig Ritter von Janikowski* (1909, Abb. 70) analysiert Hans Tietze OKs Mal- und Porträt-Auffassung, woraus ersichtlich ist, wie gehaltvoll und bitter ernst es OK mit seiner Kunst ist.

Aufgrund der „Hagenbund-Ausstellung 1911“ und der damit verbundenen negativen und bösen Kritik stellte OK in Wien bis 1924 nicht mehr aus. Es folgten von 1910 bis 1924 Internationale Ausstellungen, auf denen er das internationale Publikum erreichte (Kap. 7.5)⁵. Es stellen sich internationale Erfolge ein und seine Bilder wurden von Museen erworben. 1921 kaufte erstmals ein amerikanisches Museum, The Detroit Insti-

⁵ 1915 beteiligt sich OK an Ausstellungen in San Francisco und New York und 1916 an einer zweiten Ausstellung in San Francisco. In Stockholm gibt es 1917 und 1922 Ausstellungen und 1922 eine Teilnahme bei der Biennale in Venedig. Insgesamt war OK in der Zeit zwischen 1915 und 1924 bei 86 Ausstellungen vertreten.

tute of Arts. In Amerika erntet OK höchstes Lob durch Sheldon W.Cheney, der Oskar Kokoschka mit Picasso and Matisse verglich.

Nach allen Erfolgen holen unqualifizierte, vernichtende Kritiken OK 1937 mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München wieder ein, gemeinsam mit der gesamten damaligen Avantgarde (Kap. 7.6). Von OK, der bereits international anerkannt war, und auch in fast allen deutschen Museen mit Gemälden, Aquarellen, Graphiken und Lithographen vertreten war, wurden 184 Werke beschlagnahmt, die teilweise in der Ausstellung „Entartete Kunst“ zu sehen waren. Die nationalsozialistischen Kunstexperten bezeichneten die Werke „entarteter Künstler“ als krankhafte, unverständliche Schmierereien, geistigen Verfall, von Geisteskrankheit befallen.

Aufgrund dieser politischen Situation verließ OK bereits im Spätsommer 1934 Wien und ging nach Prag, um auch dort nicht bleiben zu können. OK befand sich im 52. Lebensjahr und musste, um künstlerisch und physisch zu überleben, in die äußere Emigration gehen, zuerst nach Prag und im Herbst 1938 nach England.

Abschließend gibt das Abbildungsverzeichnis einen Überblick aller in dieser Arbeit angeführten Abbildungen, gereiht nach Kapiteln. Die Abbildungen zu Kapitel.4, die untersuchten 95 Einzel-Porträts von OK (Abb. 48-142), sind chronologisch gereiht und zusätzlich neben jeder Abbildung, rechts unten die Winkler/Erling Katalog-Nummer angegeben.

2. Grundsätzliche Fragen zum Porträt

2.1 Porträt allgemein

Was ist ein Porträt ?

Eine kurze und prägnante Formulierung, was ein Porträt ist, findet sich im Wörterbuch der Kunst wie folgt : „*Ein Porträt ist die Darstellung eines bestimmten Menschen durch Bildnerei, Malerei, Zeichnung, Graphik - so, daß sie ihm ähnlich ist, d.h. seine Individualität anschaulich vergegenwärtigt und hinter seiner körperlichen Erscheinung seine seelische Erscheinung sichtbar macht*“¹.

Mit dieser Definition von Porträt ist für den heutigen Betrachter eindeutig die Darstellung von Menschen verbunden. Diese nur auf Menschen bezogene Bedeutung des Begriffes war nicht immer verwendet worden, wie der in Frankreich noch bis ins 17. Jahrhundert übliche Sprachgebrauch beweist. Die Begriffe *portraiture* – gezeichnet und gemaltes Bild – , *portrait* – Brustbild, Ebenbild, Schilderung – , wurden gleichbedeutend oder an Stelle von *peinture* – Malerei, Gemälde, Schilderung – angewendet². Die umfassendere Bedeutung oder Verwendung von *portraiture* bzw. *portrait* wird aus der Ableitung vom lateinischen Verb *protrahere* verständlich, das soviel bedeutet wie Hervorziehen (einer Struktur), ans Licht bringen (von Zügen einer Sache).

Das französische Wort Porträt und das deutsche Wort Bildnis bedeuten dasselbe, nämlich bildliche Nachahmung, gleichbedeutend mit dem weiten Begriff des Abbildens. Dieselbe Bedeutung galt auch für das ältere Synonym *Konterfei*, abgeleitet vom lateinischen *contrafacere* = nachahmen³, das Villard de Honnecourt in seinem bezeichnenderweise *Livre de portraiture* (1240) genannten Muster- und Skizzenbuch⁴ zum Beispiel auch für Tierdarstellungen verwendete, also nicht nur auf die Darstellung von Menschen einengte.

Die Eingrenzung des Begriffes Portrait erfolgte erst sehr spät, längst nachdem sich die Gattung des Bildnisses in der Renaissance etabliert hatte. Das Bildnis, welches die Person in ihrer Selbständigkeit deutet, eben das „autonome Bildnis“. Sie erfolgte durch den Kunstliebhaber und Freund von Nicolas Poussin, André Félibien (1619-1695), der eine differenziertere Terminologie einführte: „*Man wendet das Wort portrait nicht unterschiedslos auf alle Arten von Sujets an, man sagt: das Porträt eines Mannes oder einer Frau, aber man sagt nicht das Porträt eines Pferdes, eines Hauses oder eines Baumes, sondern la figure eines Pferdes, la représentation eines Hauses oder eines Baumes*“⁵.

Es bleibt aber in unserem Sprachgebrauch nach wie vor ein erweiterter Begriff des Porträtierens bestehen; wir sprechen noch z.B. vom Porträt einer Landschaft, vom Porträt eines Raumes, vom Porträt einer Stadt etc., da das italienische *ritrarre dal naturale* – Abbilden der Natur – im Rahmen der *imitatio-naturae-Lehre* der Renaissance es erlaubt, die Kunst der Malerei insgesamt als einen Prozess des Porträitierens zu verstehen. Es soll hier nicht auf eine weitere Begriffs-Definition von Porträt – vor allem des expressionistischen Porträts – eingegangen werden. Dies wird unter Kapitel 6, Expressio-

¹ Jahn/Haubenreisser, 1989, S. 92.

² Waetzoldt, 1908, S. 6.

³ Schneider, 1966, S. 10,
Rave, 1948, Bd. 2, Sp. 639- 680.

⁴ Schneider, 1999, S. 10.
Hahnloser, 1935, S. 144.

⁵ Félibien, zit nach Waetzoldt, 1908, S. 6.

nistische Gestaltungselemente bei OK, noch ausführlicher behandelt. Für OK ist ein Bildnis immer die Darstellung eines bestimmten Menschen, verbunden mit der Darstellung seiner Individualität und psychischen Befindlichkeit, wie sie der Künstler im Augenblick des Malaktes empfindet bzw. erahnt.

Das wesentliche Element eines Porträts ist der Kopf bzw. das Gesicht. Es ist der individuellste Teil des Körpers und spiegelt nicht nur die Individualität, sondern auch den Charakter wider. An der Art und Weise der Inkarnatdarstellung erfährt man Wesentliches über die künstlerischen Absichten des Malers. So wird das Gesicht zum Schauplatz der psychologischen Auseinandersetzung mit dem Modell, was man ganz besonders auch bei OK beobachten kann. Mimik, Gestik, Körperhaltung und Darstellung der Hände unterstreichen die psychische Aussage.

Jeder Künstler, der einen Menschen porträtiert, versucht mehr als nur die äußere Gestalt wiederzugeben. Er setzt sich nicht nur mit der äußeren Form auseinander, sondern er versucht auch, der Form einen Inhalt zu geben mit seiner Interpretation des Dargestellten. So meint OK: *„Wenn ich Porträts male, geht es mir nicht darum, das Äußerliche eines Menschen, den Rang oder Attribute seiner geistlichen oder weltlichen Prominenz oder bürgerlichen Provenienz festzuhalten. Es gehört ins Gebiet der Historie, Dokumente der Nachwelt zu überliefern. Was die Gesellschaft früher an meinen Porträts schockierte, war das, was ich in einem Gesicht, im Mienenspiel, in Gebärden zu erraten suchte, um dies in meiner Bildsprache als Summe eines Lebewesens in einem Gedächtnisbild wiederzugeben. Ein Mensch ist kein Stilleben“*⁶. OK war ein Meister im Aufspüren des Inneren, d.h. der seelischen Befindlichkeit seiner Modelle, wie die im zu behandelnden Zeitraum entstandenen Bildnisse zeigen.

2.2 Porträttypen

*„Da die individuellen Merkmale eines Menschen im Kopf besonders dicht gesammelt sind, so wird meist nur dieser gegeben mit seinem Träger, dem Hals (Bildniskopf) oder Hinzunahme des oberen Teiles der Brust (Bildnisbüste) oder der ganzen Brust (Brustbildnis, Bruststück). Weiterhin gibt es: Halbfigur, Kniestück (nur in der Malerei), und Ganzfigur (Malerei, Bildnerei, Standbild). Nach der Stellung, bes. des Kopfes, unterscheidet man: Vorderansicht (en face), Seitenansicht oder Profil und Halbprofil [...] Man unterscheidet Einzelbildnis (Sonderfall: Selbstbildnis), Doppelbildnis und Gruppenbildnis (Sonderfälle: Familienbildnis, Schützenstück)“*⁷. Die entsprechenden Bildbeispiele der verschiedenen Porträttypen werden bei der folgenden historischen Entwicklung gezeigt.

Betrachtet man in einem kurzen historischen Ablauf die Entwicklung der Porträttypen, so kann man folgendes feststellen: *„Das Individualbildnis wurde in der klassischen Kunst Griechenlands und in der menschlichen Weite griechischen Denkens geboren, nachdem die Voraussetzung physiognomischer Differenzierung [...] erfüllt worden war. [...] Ähnliches lässt sich auch in der überaus bildnisfreudigen römischen Kunst beobachten. (1.-5.Jh.n.Chr.)“*⁸.

Der *Bildniskopf* oder die *Bildnisbüste* (auch als *Porträtbüste* oder *Büstenporträt* bezeichnet) hat seinen Ursprung im antiken Totenkult, wo durch ein Abdruckverfahren

⁶ Kokoschka, 1971, S. 72.

⁷ Jahn/Haubenreisser, 1989, S. 92.

⁸ ebenda, S. 92, 93.

Wachsmasken von einem Toten hergestellt wurden, um sie in einem Schrein im Atrium des Patrizierhauses aufzustellen. *„Die Bildnisse waren zum Gedächtnis gemacht und nicht als Kunstwerke; infolge der Vergänglichkeit des Wachses hielten sie sich vermutlich nur einige Jahrzehnte. Sie in Marmor nachzubilden war daher ein verständlicher Wunsch, der jedoch erst im frühen ersten Jahrhundert vor Christus verwirklicht wurde“*⁹. Diese Büstenporträts, die *„Imagines maiorum“*¹⁰, wie sie ein römischer Patrizier (ca.30 v.Chr.) in Händen hält, wurden bei Prozessionen vorangetragen (Abb. 1).

*„Das frühe und hohe Mittelalter kennt das Bildnis im eigentlichen Sinne nicht [...]. Immerhin hat die Plastik (und nur diese, nicht die Malerei) des 13.Jhs. die Voraussetzungen für das Bildnis geschaffen, indem sie die starre Typik des Physiognomischen überwand [...] den von innen her geformten Ausdruck einer lebendigen Seele erscheinen ließ und hinter der Verschiedenheit des Körperlichen in Gesicht, Haltung und Gebärde die Verschiedenheit des Seelischen sichtbar machte [...] (Masken von Reims 1235-45, Naumburger Stifterfiguren). Dass die Wurzeln des neuzeitlichen Bildnisses in der Plastik liegen, darf nicht wundernehmen; denn gegenüber der Malerei hat sie die Isolierung des Menschen von vornherein, die ja überhaupt erst Bedingung für seine bildnismäßige Darstellung ist. [...] Aber erst in der 2. Hälfte des 14. Jhs. wird das Bildnis ein drängendes Gestaltungsproblem der europäischen Kunst. Zentren sind besonders der französisch-burgundische (älteste erhaltene selbständige Bildnistafel des Abendlandes ist das Bildnis Johannes des Guten um 1360, Paris Nationalbibl.) (Abb. 2) und der böhmische Kunstkreis. (Parler-Werkstatt, Bildnisbüsten auf dem Triforium des Prager Dom, 1379-93)“*¹¹. Sowohl das frühe Profilbildnis des französischen Königs Johann des Guten von 1360 als auch die Porträtbüste des Erzherzogs Rudolf IV. von Habsburg (Abb. 3), gemalt etwa zur gleichen Zeit, zählen bisher zu den ältesten erhaltenen Porträts des Abendlandes.

Im Trecento, so berichtet uns Vasari, führt Giotto *„die Bildnisse lebender Personen“*¹² in die Kunst ein. Im Gegensatz zur statischen Ikonenmalerei mit ihrer starren Frontalan-sicht, zeigt er den Menschen im Profil, in Bewegung und in natürlichen Haltungen sowie mit individuellen Gesichtszügen, welche Gefühle ausdrücken. Das bedeutet einen totalen Bruch mit der Tradition des Mittelalters und ist zukunftsweisend.

Mit Beginn des Quattrocento wurden von den Künstlern in Florenz in religiösen Darstellungen erstmals auch Persönlichkeiten der Stadt – *uomini illustri* – integriert. Der Mensch entdeckt seine Individualität, er betrachtet sich als das Maß aller Dinge. Das „individuelle Bildnis“ war geboren und erreicht im Zeitraum des Spätmittelalters, d.h. vom 15.-17. Jh., seinen Höhepunkt.

Die große Zeit der Porträt-Malerei im Norden (Maastrich-Brügge) beginnt mit Jan van Eyck, der sich, ebenso wie Giotto, von der mittelalterlichen Typisierung löst, das Individuelle betont und damit das „moderne Bildnis“ schuf. Dieser Porträt-Typ wird in der Renaissance fortgesetzt, mit den verschiedenen Erscheinungsformen, welche für die Bildniskunst der nachfolgenden Jahrhunderte bestimmend bleiben sollen: das vor allem dem Adel vorbehaltende Ganzfigurenbild (Abb. 4), das Halbfigurenbild (Abb. 5) und das sogenannte Kniestück (Abb. 6). Am zahlreichsten vertreten ist das Büstenporträt mit seinen verschiedenen Formen der Hinwendung zum Betrachter. Diese Darstellungen

⁹ Janson, 1962, S. 141.

¹⁰ Imagines maiorum, in: Lexikon der Antike, 1979, Bd. 2, Sp. 1371-73.

¹¹ Jahn, 1989, S. 93.

¹² Waetzoldt, 1908, S. 17.

reichen von der würdevollen Profildarstellung (Abb. 7), über das Dreiviertel- (Abb. 8) bzw. Halbporträt zum „frontalen, in der ‚Ansprache‘ meist sehr suggestiven En-face-Bildnis“¹³ (Abb. 9).

Jan van Eyck war der erste, der statt des reinen Brustbildes das Halbfigurenbild einführt und vor allem das Dreiviertelprofil verwendet, um eine realistischere Wirkung zu erzielen¹⁴.

Während im „18.Jh. [...] das Bildnis-Spezialistentum in einer nie wieder erreichten Häufung“ auftritt, fiel diese Vorherrschaft „im 19.Jh. zugunsten anderer Bildgattungen, wie Landschaft-, Historien- und Genrebild“¹⁵. Obsolet wurde die Bildnismalerei im 19. Jh. auch durch die Erfindung und Ausbreitung der *Photographie*¹⁶, die schneller herstellbar war und außerdem den Malvorgang mit seinem oft langwierigen Skizzieren, und vor allem seinem tage-, wochen- und monatelangen Modellsitzen, völlig überflüssig machte. Außerdem war dieses neue technische Verfahren mit erheblich niedrigeren Kosten verbunden. Die größte Errungenschaft der Erfindung der Photographie für die Malerei war jedoch die Tatsache, dass durch ihr Erscheinen der Malerei das reine Abbilden des Menschen abgenommen wurde.

Durch die Weiterentwicklung der Photographie zu immer perfekterer und einfacherer Technik hat sich die Kunst im frühen 20. Jahrhundert der Mimesis-Kategorie entziehen können, ja entziehen müssen. Das seit der Frührenaissance, um die Wende vom 14.- zum 15. Jahrhundert, praktizierte Abbilden der Natur, die Auseinandersetzung mit der Naturform, mit der rein äußeren Form des Menschen, kommt zu Fall. Die Vorstellung vom selbstbewussten Individuum – und damit die Bildauffassung vom Porträt für die nächsten Jahrhunderte – beginnt sich mit Goyas Selbstbildnissen im frühen 19. Jahrhundert zu verändern. Durch den Umgang mit der regierenden Klasse und dem alten Adel wächst Goyas Selbstbewusstsein und verändert seine Gedankenwelt. Schon 1790 schreibt er einem Freund, er habe sich in den Kopf gesetzt „[...]eine gewisse Würde zu bewahren, die der Mensch besitzen muss“¹⁷.

Die Künstler schaffen immer ein Bild der Zeit, in der sie leben. Durch neue veränderte Umweltbedingungen und eine sich dadurch wandelnde Auffassung vom Menschen, Tendenzen eines sich ändernden menschlichen Selbstverständnisses, beginnt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Epochenbruch von der Neuzeit zur Moderne abzuzeichnen. Dadurch ergeben sich für das Porträt ganz neue Gestaltungsmöglichkeiten, auf die in der Folge im Kapitel 6 – Expressionistische Gestaltungselemente bei OK – näher eingegangen wird.

Im 20. Jh. brachten vor allem die sozialkritischen und gegenstandsorientierten Richtungen ausdrucksstarke Porträts hervor. Zum Unterschied von der nonfigurativen Avantgarde, welche diese Bildgattung naheliegenderweise völlig ablehnte.

Die Voraussage, dass der große, durch die Photographie erreichte Ähnlichkeitsgrad das Ende der Porträtmalerei bedingt, ist nicht eingetroffen, sondern es hat sich durch die geänderten Umstände eine neue Form der Porträtmalerei entwickelt. Schon OK meint in

¹³ Schneider, 1999, S. 6.

¹⁴ Malerei Lexikon von A bis Z, Köln 1986, S. 217.

¹⁵ Jahn/Haubenreisser, 1989, S. 94.

¹⁶ ebenda, S. 651. „Photographie, das von Niepce und Daguerre ausgearbeitete, 1839 in Paris der Öffentlichkeit übergebene Verfahren, mit Hilfe des Lichts auf lichtempfindlichen Substanzen fixierbare Bilder der Außenwelt zu erzeugen“.

¹⁷ Hagen, 2005, S. 21.

seinen Erinnerungen „Eine bloße Tatbestandsaufnahme bringt nichts zum Sprossen“¹⁸. Der durch die Photographie erreichte Ähnlichkeitscharakter reicht aus, die betreffende Person zu identifizieren, aber nicht unbedingt zu individualisieren. Es ist immer nur eine Momentaufnahme.

Die in diesem Kapitel genannten Porträttypen können wir in den gemalten Einzelbildnissen von OK im angeführten Zeitraum finden. Eine Ausnahme bildet das „Stehende ganzfigurige Porträt“ (Abb. 4). Dieser Porträttypus ist in dem hier behandelten Zeitraum nicht vorhanden. Erst ab 1928 taucht er in den gemalten Einzelbildnissen von OK erstmals auf. In seinen Zeichnungen allerdings verwendet OK bereits vorher häufiger diese Variante.

Das „Sitzende ganzfigurige Porträt“ wird allerdings im behandelten Zeitraum dreimal dargestellt (Abb. 108, 133, 141).

Was das Formale betrifft, wendet OK zwar die im Quattrocento entwickelten Porträttypen an, – hier bleibt er in der Tradition –, nicht aber, was die inhaltliche Aussage betrifft. Den Menschen unter der Haut darzustellen, war nicht das Anliegen der Renaissance. Die sorgfältige Naturtreue (*imitatio naturae*), die unbedingte Ähnlichkeit, die liebevoll gemalten Details und vor allem die Darstellung der Schönheit waren ein Anliegen dieser Zeit. Durch starke Gesten oder expressive Körperhaltungen die Aussage des Bildes zu unterstreichen, ist kein Gestaltungsmittel der Renaissance-Maler. Man begann erst langsam, das Antlitz zum Spiegel der Seele zu machen.

2.3 Warum lässt man sich porträtieren ?

Die Gründe, warum man sich porträtieren lässt, können vielfältig sein. Ein wichtiger Grund für viele Menschen ist der, dass das Porträt noch immer Statussymbol besitzt und als solches eine Art historische Kontinuität aufweist. Die Repräsentationsfunktion, die sowohl Macht und Herrschaft demonstrieren als auch die Darstellung des gesellschaftlichen Status vermitteln soll, kann nur im entsprechenden Porträttypus dargestellt werden. Damit können die höchsten staatlichen oder geistlichen Würdenträger, dargestellt in Pracht und Herrlichkeit ihres Amtes, der Nachwelt beeindruckend erhalten bleiben. Eine große Rolle spielt auch der Glaube an die eigene Bedeutung, der mit einem großen Geltungsanspruch und daher mit dem Wunsche verbunden ist, durch das Bildnis in der Nachwelt weiterzuwirken.

Ein besonderer Grund kann auch der Glaube an die Ewigkeitswerte der Kunst sein oder eine Art Zwang, sich malen zu lassen, um sich der Nachwelt zu erhalten. Das Bildnis soll einfach einen Erinnerungswert haben, wobei sich in der Memorialfunktion auch noch die Hoffnung auf einen magischen Sieg über die Zeit äußert, so als ob es der Malerei gelingen könnte, den Tod zu überwinden – „nach Dürers bekanntem Diktum, dass das Gemälde die Gestalt des Menschen nach seinem Absterben bewahre“¹⁹.

Als weiteren Grund kann man noch anführen, man will sich im wahrsten Sinn des Wortes „Ansehen“ verschaffen.

Selten, aber doch, tritt auch der Fall ein, dass man sich porträtieren lässt, um den Künstler materiell und psychisch zu unterstützen oder man lässt sich auf Wunsch des Künst-

¹⁸ Kokoschka, 1971, S. 74.

¹⁹ Schneider, 1999, S. 28.

lers porträtieren, um diesem die Möglichkeit zu geben, sich für diverse Unterstützungen zu revanchieren oder seine Freunde und Bekannten als Modelle zu verwenden.

Wir können heute die von OK porträtierten Personen nicht mehr um ihre Gründe, sich porträtieren zu lassen, befragen, aber es ist vorstellbar, dass manche der angeführten Motive zutreffend waren.

Die genannte Repräsentationsfunktion ist in dem hier behandelten Zeitraum nicht dargestellt. Das „ganzfigurige, repräsentative Porträt“ im Werk von OK ist wie bereits angeführt, erst nach 1928 zu finden. Allerdings kann man bei zwei weiblichen Bildnissen Ansätze von repräsentativem Charakter feststellen. Es handelt sich um ein Bildnis aus 1907, u.zw. *Natalie Baczewski* (Abb. 54), und ein Bildnis aus 1909, *Dame mit Federhut* (Abb. 77). Die formale Art der Darstellung dieser beiden Porträts ist in dieser Zeit im Oeuvre des Künstlers ungewöhnlich. Bei *Natalie Baczewski* fällt besonders die Einbettung der Figur in ein repräsentatives Ambiente auf, wie auch die Farbe Rot. Diese beiden Gestaltungsvarianten sind als Ausdrucksträger für den Charakter des Bildes bestimmend. Das genannte Bildnis *Natalie Baczewski* kann jedoch gleichzeitig als Beispiel für die angeführte Memorialfunktion dienen, da es als Erinnerungsbild für ihre Verlobung gedacht war.

Sowohl psychische als auch materielle Unterstützung erhielt OK dadurch, dass er Bekannte sowie Freunde als Modelle für seine diversen Porträts verwenden konnte, wie z.B.. seinen Freund Ernst Reinhold als *Der Trancespieler* (Abb. 56) und dessen Vater als *Vater Hirsch* (Abb. 58), beide Bildnisse aus dem Jahre 1909. Ein bestätigtes Beispiel ist auch das bisher unbekannte Porträt *Ludwig Q.* (1906, Abb. 52), das OK als Gegenleistung für diverse materielle Unterstützungen seitens der Familie Q. angefertigt hat.

In der Literatur über OK wird wiederholt erwähnt, dass der Großteil seiner Porträts durch Vermittlung von Architekt Adolf Loos entstand, der seine Auftraggeber, für die er Häuser baute oder Wohnungen einrichtete, immer wieder ersuchte, sich von OK malen zu lassen. Dies war mit keinem finanziellen Risiko für die Porträtierten verbunden, da Loos bereit war, bei Nichtgefallen die Bilder selbst abzunehmen, was in der Anfangszeit des Malers sehr häufig der Fall war und Loos daher zeitweise eine sehr große Sammlung von OK-Bildern besaß.

3. Zeitgeschichtlicher Hintergrund

3.1 Wien um 1900

Oskar Kokoschka wird am 1. März 1886 in der kleinen österreichischen Provinzstadt Pöchlarn a.d. Donau geboren. 1889 – OK ist gerade drei Jahre alt – übersiedeln seine Eltern nach Wien, wo er die Volks- und Realschule besucht und in der Folge an der Kunstgewerbeschule ausgebildet wird.

In dieser Zeit, und um die Jahrhundertwende 1899/1900, war Wien noch die Metropole eines Vielvölkerstaates, eines Kaiserreiches, regiert von Kaiser Franz Joseph I. von 1848-1916. Die Situation ändert sich im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts radikal. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914, und dem daraus folgenden völligen Zusammenbruch der Donaumonarchie 1918, war politisch und kulturell das Ende einer Epoche gegeben. Das Kaiserreich, besonders geschwächt auch durch den Tod des lang regierenden Kaisers im November 1916, wurde aufgeteilt. Wien, um 1900 die siebentgrößte Stadt der Erde, war nicht mehr Mittelpunkt eines großen Reiches von fast sechzig Millionen Einwohnern, sondern das Zentrum einer nunmehr kleinen Republik mit sechs Millionen Bewohnern.

Ein kurzer kulturpolitischer Rückblick zeigt: In den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts befand sich Wien in großer Aufbruchstimmung. Man rüstete sich für die 1873 stattfindende Weltausstellung und war von den Erneuerungsbestrebungen in Kunst, Wirtschaft¹ und Politik erfasst, die Kaiserstadt sollte zur Weltstadt werden. Im Auftrag von Kaiser Franz Joseph konnte 1857 – nach Schleifung der Basteien – mit der Erweiterung der Stadt und mit dem Bau der Ringstraße begonnen werden. Die Eröffnung erfolgte am 1. Mai 1865, obwohl sie noch von Baustellen gerahmt war. Die letzten Bauten wurden 1913 abgeschlossen (z.B. Kriegsministerium). Durch die Vielzahl der großen Pracht-Bauten entlang der Ringstraße, u.zw. Bauten der unterschiedlichsten Baustile des Historismus, war – neben der großen Menge von Handwerkern, die von den diversen Kronländern in die Hauptstadt strömten – auch eine große Anzahl der bedeutendsten Künstler des großen Reiches in Wien tätig, wie z.B. die Architekten Gottfried Semper, Theophil Hansen, Heinrich Ferstel, Otto Wagner einerseits oder die Maler Moritz v. Schwind, Anselm Feuerbach, Hans Canon, Viktor Tilgner andererseits, um nur einige zu nennen.

Diese Aufbruchstimmung wurde durch den großen Börsenkrach 1873, ausgerechnet im Jahr der Wiener Weltausstellung, unterbrochen. Eine Folge des Zusammenbruches des Aktienmarktes waren Firmenkonkurse und Beschäftigungsrückgang. Die Wirtschaft konnte sich erst in den folgenden Jahrzehnten wieder erholen, so dass man Ende der 80er Jahre von einer „zweiten Gründerzeit“ sprach. Diese Zeit der Hochkonjunktur – begünstigt durch die Erfindung des elektrischen Lichtes und des Automobils – sollte bis zum Beginn des Weltkrieges 1914 andauern.

In diese „zweite Gründerzeit“ wurde OK hineingeboren. In eine Zeit nicht nur der wirtschaftlichen Hochkonjunktur, sondern auch der politischen Unruhe, Gründung der Massenparteien und Verschärfung des Nationalitätenkonfliktes. Es wurde immer schwieriger für den Kaiser, die Selbständigkeitsbestrebungen der einzelnen Nationen in den Kronländern im Zaum zu halten. Neben der deutschsprachigen Bevölkerung gab es unter

¹ Das Eisenbahnnetz wurde um fast 10.000 km vergrößert und über 500 neue Aktiengesellschaften etablierten sich an der Wiener Börse.

den 60 Millionen Einwohnern noch Ungarn, Kroaten, Serben, Slowenen, Tschechen, Polen, Ruthenen (Ukrainer), Rumänen und Italiener. Diese Nationen wollten ihre Freiheit und heraus aus dem „Völkerkerker“² des alten Habsburgerreiches Die Welt des alten Österreich, die Welt der Sicherheit, war in Unordnung geraten. Politisch und geistig-kulturell kommt es zu großen Änderungen (Anlage 1).

Für die kulturelle Entwicklung bestimmend, und damit auch am bedeutungsvollsten für die Ringstraßenzeit, war jedoch, neben den bereits angeführten Architekten und Malern, der Maler Hans Makart. Wegen seines aufwendigen und prunkvollen Lebensstiles auch der Malerfürst genannt, prägte er nicht nur die Malerei seiner Zeit, sondern er gestaltete auch die Wohnräume der reichen und begüterten Gesellschaftsschicht und deren glanzvollen Feste in barocker Pracht; er malte für sie auch die dekorativsten Porträts. Der verschwenderisch üppige Makart-Stil galt als Synonym für diese Zeit. Die Einrichtung seines Ateliers zeigt ganz deutlich den prunkvollen Stilpluralismus (Abb. 10, 12). Die Makart-Porträts zeigen die Dargestellten von ihrer besten Seite, kleine Schönheitsfehler oder Unebenmäßigkeiten werden mit Einverständnis der Porträtierten vom Maler korrigiert. Die Personen werden in historischen Kostümen inszeniert und die Bildnisse haben vor allem dokumentarischen Charakter, man wollte sich der Nachwelt in bester Erinnerung erhalten, in Schönheit und ewiger Jugend. Makart erfüllte alle diese Wünsche seiner Auftraggeber und wurde so zum begehrten und gefeierten Porträtisten des ausgehenden Jahrhunderts. Seine Kritiker warfen ihm jedoch Glattheit und maskenhafte Ausdruckslosigkeit des Gesichtes vor. Zum Unterschied von Makart, war sein unverstandener Zeitgenosse Anton Romako nicht so sehr an der makellosen Darstellung der Oberfläche seiner Modelle interessiert, sondern an der Person, an dem Menschen selbst und der Erfassung seiner Individualität. Die Tendenz zur Glättung in den Porträts von Makart war Romako kein Anliegen. Für ihn spiegelte sich das Wesen des Menschen, sein Charakter, sichtbar im Äußeren, durch Korrekturen konnte das Wesentliche verloren gehen (Abb. 13, 14). Romakos Porträt-Auffassung ist für seine Zeit unkonventionell – hier schließt OK an – und er legt auch großen Wert auf die Darstellung der Hände. Er sah darin ein wichtiges Ausdrucksmittel für die Charakterisierung der Person. Auch Gustav Klimt hat dieses Gestaltungsmoment in seinen späteren Porträts wieder aufgenommen und in der Folge ganz besonders Oskar Kokoschka und Egon Schiele. Auf die Üppigkeit, die barocke Prunkentfaltung und den Stilpluralismus der Makart-Zeit, in der man sich an den Stilformen der Vergangenheit orientierte, folgte nun als Gegensatz dazu eine neue Strömung, deren Kennzeichen ornamental geschwungene Linien und eine von der Linienumgrenzung her bestimmte Flächengestaltung war. Die Wiener Secessionisten und der Stil der Wiener Werkstätte waren auf Schlichtheit, klare Formen, helle Farben und die Linie ausgerichtet.

Zur führenden Persönlichkeit des Kunst- und Kulturlebens im Wien der Jahrhundertwende, die das Erbe Makarts antrat, entwickelte sich Gustav Klimt, hervorgegangen aus der Kunstgewerbeschule am Museum für Kunst und Industrie, wie auch OK. Für ihn war es, wie für jeden Künstler, zunächst eine Selbstverständlichkeit, in der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, im gemeinsamen Vereins- und Ausstellungsgebäude, genannt Künstlerhaus, vertreten zu sein. Eine Gruppe junger Künstler jedoch war mit dem konservativen Ausstellungswesen dieser Vereinigung unzufrieden, strebte nach Veränderungen und war vor allem an der zeitgenössischen Entwicklung der

² Leser, 1985, S. 487, Spalte 1.

internationalen Kunst interessiert. Im Mai 1897 kam es zum Bruch und unter Führung von Gustav Klimt traten 19 Künstler, wie z.B. Rudolf von Alt, Josef Engelhart, Josef Hoffmann, Johann Viktor Krämer, Max Kurzweil, Carl Moll, Koloman Moser, Anton Novak, Joseph Maria Olbrich und Ernst Stöhr, aus der Genossenschaft aus und gründeten die „Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession“³.

Mit der Gründung der „Secession“ in Wien begann eine neue Ära im Kunstschaffen Österreichs. Ausländische Künstler, wie Arnold Böcklin, Eugène Carrière, Pierre Puvis de Chavannes, Ferdinand Khnopff, Auguste Rodin, Giovanni Segantini und Franz von Stuck wurden in der ersten Ausstellung am 26. März 1898 im Gebäude der Gartenbauverwaltung gemeinsam mit einheimischen Künstlern ausgestellt⁴.

Der Kampf der Secessionisten gegen die herrschende traditionelle Kunstauffassung in Wien hatte begonnen. Endlich konnten internationale Kunstrichtungen in den Ausstellungen der Secessionisten gesehen werden. Mit der Herausgabe der Zeitschrift „Ver Sacrum“, als Ergänzung zur Ausstellungstätigkeit, sollte das Publikum außerdem über die Ziele der „Secession“ informiert werden. Die Zeitschrift wurde als Gesamtkunstwerk dargestellt, u.zw. durch das fast quadratische Format, durch die Gestaltung der Schrift und der Illustrationen sowie der Integration von Originalgraphiken und Stellungnahmen namhafter Künstler zu aktuellen künstlerischen und kunstpolitischen Problemen. Die Zeitschrift zählte dadurch zu den herausragenden Leistungen des Wiener Jugendstils und wirkte richtungsweisend für die Zukunft (Abb. 15).

Das Bestreben der Secessionisten war das Gesamtkunstwerk, das Streben nach paradiesischer Schönheit und Harmonie. Diese Schönheit sollte alles durchdringen, die Architektur, Malerei, Bildhauerei und mit dem Kunstgewerbe selbst die profanen Gegenstände des Alltags⁵. Diese makellose Schönheit finden wir z.B. vollkommen in den Frauenporträts von Gustav Klimt (Abb. 16). Das Dekorative bei Makart wandelt sich in das Ornamentale bei Klimt. *„An die Stelle des Makartstils ist der Sezessionsstil getreten [...] Sie sagen heute ‚ornamental‘, früher sagte man ‚dekorativ‘. Das Ornamentale lebt mehr in der Linie, das Dekorative mehr in der Farbe“*⁶.

Diese Vorstellung des Jugendstils von der Schaffung eines irdischen Paradieses und damit eines idealen Zustandes, vor allem in der österreichischen Variante des Jugendstils, schließt naturgemäß alle negativen Begleiterscheinungen des Lebens aus, wie z.B. Krankheit, Schmerz und Tod, und damit verbunden auch Hässlichkeit in allen Erscheinungsformen. *„Die Diskrepanz zwischen innen und außen, zwischen Wunsch und Realität erscheint aufgehoben, alles befindet sich im Einklang sowohl miteinander als auch*

³ Becker/Grabner, 1997, S. 25. Diese Wiener Künstler waren jedoch nicht die ersten in Europa, welche Ende des 19. Jahrhunderts den Begriff Secession – (Lossagung, Spaltung, Abfall) – für sich in Anspruch nehmen konnten, denn bereits vor ihnen gab es sowohl in Paris als auch in München Bestrebungen junger Künstler gegen die allgemeinen konventionellen Werte und gegen den strengen Akademismus in der Kunst, die ebenfalls zu Secessions-Gründungen in diesen Städten führten.

⁴ ebenda, S. 26. Im Vorwort zu diesem ersten Ausstellungskatalog wird die Zielsetzung der Secessionisten klar angeführt: *„Nachdem der grösste Theil unseres Publicums bisher in süsser Unkenntnis über die machtvolle Kunstbewegung im Auslande gelassen wurde, waren wir gerade bei unserer ersten Ausstellung bestrebt, ein Bild der modernen Kunst des Auslandes zu bieten, damit das Publicum einen neuen und höheren Massstab für die Bewerthung der heimischen Hervorbringungen erhalte“*.

⁵ Sternberg, 1997, S. 78, *„Schönheit ist das Leitmotiv [...] Schönheit ist da nicht nur eine Idee, Schönheit des Lebens und Leben in Schönheit ist da eine durchdringende Gesinnung, eine leuchtende Utopie, eine Besessenheit, ist zu einem Kult, zu einer Religion geworden.“*

⁶ Hevesi, 2000, S. 16.

mit sich selbst“⁷. Auch Werner Hofmann meint: „Der umfangreichste Paradies-Entwurf unseres Jahrhunderts hört auf den Namen Jugendstil“⁸.

Mit der Errichtung eines eigenen Ausstellungsgebäudes (Abb. 17), geplant von Otto Wagner Schüler Joseph Maria Olbrich, und in knapp sechs Monaten im Jahre 1898 fertiggestellt, sowie mit dem über dem Eingangstor angeführten Sinnspruch „DER ZEIT IHRE KUNST – DER KUNST IHRE FREIHEIT“, zurückzuführen auf den Schriftsteller Hermann Bahr, wollten die Secessionisten neue Maßstäbe setzen. Nicht nur Maler und Bildhauer stellten aus, sondern Architektur und auch das Kunstgewerbe spielten eine immer größere Rolle.

So war die VIII. Ausstellung der Secession in Wien, Ende 1900, fast ausschließlich dem europäischen Kunstgewerbe gewidmet. Die ausgestellten Arbeiten von Briten, z.B. Charles Rennie Mackintosh oder Charles Robert Ashbees, und Franzosen, Pariser Maison Moderne, gaben den Anstoß zur Gründung der „Wiener Werkstätte“. Josef Hoffmann, Kolo Moser und der Industrielle und Kunstsammler Fritz Waerndorfer waren vor allem vom „Vorbild der Londoner Werkstätte Ashbees, einer demo-kratistischen Kooperation von Künstlern und Handwerkern“⁹ so beeindruckt, dass man sie im Jahre 1903 in Wien nachahmte und die Wiener Werkstätte eröffnete. In dieser Wiener Werkstätte wurden die einfachsten Gebrauchsgegenstände kunstvoll gestaltet. Man wollte den Alltag mit Kunst durchdringen und ästhetisieren. Das Programm der Wiener Werkstätte, veröffentlicht 1905 in der Zeitschrift „Hohe Werte“, enthält u.a. folgende bedeutungsvolle Aussage: „Es soll die Arbeit des Kunsthandwerkes mit dem selben Maß gemessen werden wie die des Malers und Bildhauers“¹⁰. Professoren der Kunstgewerbeschule¹¹ arbeiteten in der Folge mit der Wiener Werkstätte zusammen und vermittelten Aufträge an ihre Schüler, z.B. zur Ausgestaltung von Bauten, zur malerischen Ausstattung von Büchern oder zu Entwürfen für Postkarten. So arbeiteten u.a. sowohl die Brüder Ernst und Gustav Klimt, wie auch OK in seiner Anfangszeit für die Wiener Werkstätte.

Die großen internationalen Ausstellungen der Secessionisten waren für die jungen, aufstrebenden Künstler von großer Bedeutung. So war es z.B. möglich, bei der XVI. Winterausstellung von 1903 in Wien, die den Titel „Entwicklung des Impressionismus in der Malerei und Plastik“ trug, dass man in dieser Ausstellung nicht nur die französischen Vertreter des 19. Jahrhunderts zeigte, sondern auch Vorläufer und Anreger dieser Strömung mit einbezog, wie z.B. Goya, El Greco und Tintoretto. Außerdem – was von besonderer Wichtigkeit war – versuchte man, die „[...] internationale Entwicklung der Gegenwartskunst durch Werke von Paul Gauguin, Vincent van Gogh oder Henri Toulouse-Lautrec zu belegen“¹².

Ob allerdings der damals erst siebzehnjährige Oskar Kokoschka bereits im Jahre 1903 diese Ausstellung besuchte, ist fraglich. Allerdings kam er ab dem Zeitpunkt seines Eintrittes in die Kunstgewerbeschule am 1. Oktober 1904 durch seine fortschrittlichen Lehrer, wie z.B. Carl Otto Czeschka, Erich Mollnau und Berthold Löffler, im Laufe seiner

⁷ Sternberg, 1977, S. 10, 84.

⁸ Hofmann, 1983, S. 96.

⁹ Becker/Grabner, 1997, S. 27.

¹⁰ Marchetti, 1985, S. XIV/2. Spalte.

¹¹ Kunstgewerbeschule des k.k. Öster. Museums für Kunst und Industrie, kurz Kunstgewerbeschule genannt.

¹² Becker / Grabner, 1997, S. 28.

„Zwischen Pavillons mit insgesamt 54 Schauräumen lagen Höfe, Gärten, Terrassen, ein Cafe und eine kleine Freilichtbühne“.

Studienjahre mit neuen Strömungen in Berührung, obwohl im Herbst 1906 sein Lehrer Czeschka in einem persönlichen Gespräch mit dem 20-jährigen OK noch feststellte, dass er, „[...] da er sehr wenig von Kunst gesehen hatte“¹³, sich noch viel ansehen müsse und die Probleme zu ergründen suchen sollte.

Die Secessionisten stellten acht Jahre – von 1897 bis 1905 – gemeinsam aus und zeigten der kunstinteressierten Bevölkerung die internationale Avantgarde in einer ansehnlichen Zahl von 23 Ausstellungen. In der Vollversammlung vom 14. Juni 1905 kam es jedoch zur Spaltung innerhalb der Gruppe und die Stil- oder Raumkünstler, also Architekten, Kunstgewerber, aber auch namhafte Maler, 19 an der Zahl, angeführt von Gustav Klimt, traten aus der Vereinigung aus. Die Streitfrage zwischen den beiden Gruppen, der Klimt-Gruppe und der von Josef Engelhart angeführten Malergruppe, inwieweit die Vereinigung mit dem privaten Kunsthandel Verbindungen eingehen soll, konnte nicht gelöst werden und führte zur Trennung. Nach ihrem Austritt hatten die Stil- und Raumkünstler keine angemessenen Ausstellungsmöglichkeiten mehr. Erst 1908, anlässlich des 60-jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph, zeigten sie in der Kunstschau 1908 in Wien nochmals ihre Idee des Gesamtkunstwerkes.

Dazu wurde unter Leitung von Josef Hoffmann ein Ausstellungskomplex auf dem Gelände des späteren Konzerthauses errichtet¹⁴. Im Exekutivkomitee der Ausstellung waren Josef Hofmann, Berthold Löffler, Carl Moll, Kolo Moser, Alfred Roller und als Präsident Gustav Klimt vertreten. Aus der Sicht der Stil- und Raumkünstler wurde nicht die stilistische Einheit gewahrt, sondern die Kunstschau hatte den Charakter einer Kunstmesse. Dies war ebenso bei der Kunstschau 1909 der Fall. War bei der Kunstschau 1908 der Schwerpunkt auf heimische Künstler gesetzt, so wurde bei der Kunstschau 1909 der Schwerpunkt auf die internationale Entwicklung der Kunst gelegt. Es war das letzte konzentrierte Auftreten der Stil- und Raumkünstler. Ihrem Ziele folgend, etwas Zukunftsweisendes¹⁵ hervorzubringen, gaben sie u.a. auch zwei jungen Künstlern erstmals die Möglichkeit, ihre Werke zu präsentieren: Egon Schiele und Oskar Kokoschka. Bei der Kunstschau 1908 war OK noch mit keinem Porträt vertreten, erst in der Kunstschau 1909 war ein frühes Porträt von ihm ausgestellt, u.zw. *Der Trancespieler* (1909, Abb. 56). Mit diesem Porträt seines Jugendfreundes Ernst Reinhold beginnt in den Bildnissen von OK die expressionistische Gestaltungsweise, die im nachfolgenden Jahrzehnt ihre bedeutendste Steigerung erreichen wird.

Wichtig für das Wiener Kunstgeschehen um die Jahrhundertwende und den Jahren danach waren, trotz des Austrittes der Secessionisten, auch noch das Künstlerhaus, die Vereinigung mit den meisten Mitgliedern und großer Ausstellungstätigkeit, und vor allem der „Hagenbund“. Dieser wurde 1900 gegründet und setzte sich, ebenso wie die Secessionisten, aus Malern, Bildhauern, Architekten und Kunstgewerblern zusammen. Ein Teil der Zedlitzhalle, einer Markthalle der Wiener Innenstadt, diente als Ausstellungsstätte. Anfangs durch seinen gemäßigeren Stil noch im Schatten der fortschrittlicheren Secessionisten, war der Hagenbund von 1905 bis zu seiner Auflösung 1938 dann die progressive Künstler-Vereinigung, welche die österreichische Kunst auf internationalen Ausstellungen vertreten sollte.

¹³ Czeschka, 1952, zit. nach Schweiger, 1983, S. 25.

¹⁴ Becker / Grabner, 1997, S. 29. „Zwischen Pavillons mit insgesamt 54 Schauräumen lagen Höfe, Gärten, Terrassen, ein Cafe und eine kleine Freilichtbühne“.

¹⁵ ebenda, S. 30.

War OK bei der Kunstschau 1909 u.a. nur mit einem Porträt vertreten, so stellte der erst 25-jährige bereits zwei Jahre später, bei der Wiener Hagenbund-Ausstellung von 1911, nunmehr die stattliche Anzahl von 20 Porträts aus.

In dem geschilderten künstlerischen Umfeld von Kunstgewerbeschule und Wiener Werkstätte reifte der junge OK heran. Mit den geistigen Strömungen seiner Zeit kam er vor allem durch Architekt Adolf Loos in Berührung. Diesen Erneuerer der Architektur lernte OK auf der Kunstschau 1908 kennen und durch seinen Einfluss löste sich der junge Künstler bereits 1909 von der Wiener Werkstätte, trat aus der Kunstgewerbeschule aus und reiste mit Loos in die Schweiz, wo seine fünf expressivsten Porträts entstanden (Abb. 78, 80-83). Loos erkannte in OK das junge Genie, das er fördern wollte. Er „[...] liebte ihn wie seinen eigenen Sohn“ schreibt Elsie Altmann-Loos, die zweite Frau von Adolf Loos, in ihren Erinnerungen¹⁶. Loos war es auch, der den jungen Künstler in seinen Kaffeehauszirkel mit Kraus und Altenberg einführte und zu dem auch Ludwig Ritter von Janikowski gehörte. Alle vier genannten Herren wurden von OK porträtiert (Abb. 68, 70-72).

Bei diesen regelmäßigen Treffen im Cafe Central im Palais Ferstel wurde sowohl über Kunst und Kultur wie auch über Politik debattiert. OK, der bisher „[...] von den geistigen und politischen Strömungen der Zeit unberührt geblieben [...]“¹⁷ war, hatte nun ein offenes Ohr und eine große Neugierde für alle Neuerungen. OK meint in seinen Lebenserinnerungen: „Adolf Loos und Karl Kraus waren enge Freunde, es bestand zwischen den beiden auch eine tiefe geistige Verwandtschaft. Beide machten dem Publikum niemals Konzessionen“¹⁸. Auch OK machte dem Publikum niemals Konzessionen, vielleicht hat sich der geistige Einfluss seiner Freunde u.a. auf diese Weise gezeigt. Über Karl Kraus meinte OK, dass es eine große Auszeichnung war, an seinem Tisch zugelassen zu sein.

Materiell und moralisch begann sich, vor allem in der Hauptstadt dieser großen Monarchie, immer stärker eine Untergangsstimmung breit zu machen. Eine schleichende Verunsicherung der alten Welt und ihrer Werte begann sich abzuzeichnen und „Innerhalb dieser kulturgesättigten Bildungsschicht blieb es wenigen vorbehalten, die Zeichen der Zeit, die bereits weit fortgeschritten waren und auf Sturm gegen den Bestand des alten Österreich standen, zu erkennen und Konsequenzen daraus zu ziehen. Persönlichkeiten wie Karl Kraus und Robert Musil, die das Sensorium für ‚die letzten Tage der Menschheit‘ besaßen, waren in der Minderheit“¹⁹.

Das k.k.Österreich barg viele Gegensätze in sich und es ist kein Zufall, dass um 1900 die „Traumdeutung“ von Sigmund Freud erschien und Arthur Schnitzlers Weites Land der Seele. In der Reichshaupt- und Residenzstadt, in der Kaiserstadt Wien, dieser Stadt der Kontraste zwischen Adel und Bürgertum, Reichtum und Armut, ausgelebter Sinnlichkeit und verklemmter Sexualität, war die Zeit reif geworden für die Erkundung dessen, was das menschliche Seelenleben zu steuern imstande war. Dem Fin de siècle dieser Stadt war ein Hauch von Morbidität eigen und nur im Wien der Aufbruchzeit konnte Sigmund Freud seine Theorien über die Psychoanalyse, der psychologischen Ent- und Aufdeckung des Trieblebens, und Alfred Adler die Individualpsychologie entwickeln.

¹⁶ Kokoschka, 1971, S. 14.

¹⁷ ebenda., S. 59.

¹⁸ ebenda, S. 79, 80.

¹⁹ Leser, 1985, S. 486, Spalte 1, 2.

Es ist auch nicht zufällig, „[...] dass Otto Weininger mit seiner Theorie der fließenden Übergänge zwischen den Geschlechtern und Gefühlshaltungen gerade im Wien des Fin-de-siècle aufblühte und dem Tode verfiel, um nach seinem Selbstmord mit seinem Buch ‚Geschlecht und Charakter‘ (1903) erst recht Furore zu machen“²⁰.

Alfred Worringers Buch „Abstraktion und Einfühlung“, erschienen 1908, zählte ebenfalls zu den Veröffentlichungen jener Zeit, die heftigste Debatten auslösten.

Die im Wiener Großbürgertum assimilierten jüdischen Bürger wurden durch Theodor Herzls Schrift „Der Judenstaat“, in der er die Staatsidee des jüdischen Volkes formuliert hat, in Unruhe versetzt. Herzl erkannte durch die Affäre Dreyfus in Paris, dass sich international eine neue Art von Antisemitismus abzeichnete und ruft in seiner Schrift zur Gründung eines Judenstaates auf, der sich in Ostafrika oder Palästina ansiedeln könnte. Wenn Herzl, Redakteur der „Neuen Freien Presse“ in Wien, beim Erscheinen seiner Schrift auch angefeindet wurde, so hat sich seine Utopie sechs Jahrzehnte später doch in Palästina mit der Gründung des Staates Israel verwirklicht.

In diesem entscheidenden Jahr 1908 erscheint u.a. auch der aufsehenerregende Aufsatz „Ornament und Verbrechen“ von Adolf Loos²¹. Er wendet sich gegen die staatliche Förderung der Ornamentseuche und u.a. gegen die von Gustav Klimt und seinen Freunden betriebene ornamentale Stilisierung.

Erwähnt soll noch werden, dass in dem so bedeutenden Jahr 1908 auch das sozialkritische Buch „Durch die Quartiere des Elends und Verbrechens“ von Emil Kläger²² erschien. Eine eindringliche Sozialanalyse des österreichischen Journalisten des „Neuen Wiener Journals“ und der „Neuen Freien Presse“, in der er sich mit dem Problem der Obdachlosen sowohl in der Wiener Kanalisation wie darüber – den Verstoßenen der Großstadt – ausführlich beschäftigt. Diese Studie zählt zu den ersten empirischen Systematiken dieses Jahrhunderts zum Thema Wohnungslosigkeit und macht auf die soziale Not aufmerksam. Kläger will damit auch die prahlerische Hochkultur der Großstadt demaskieren: hier einerseits Festtagsstimmung, prunkvoller Festzug, Kunstschau, mit dem Versuch künstlerischer Weltveredelung, und dort andererseits die Nachtquartiere der Obdachlosen auf und unter den Brücken, welche Namen von prominenten Mitgliedern des Kaiserhauses tragen.

Karl Kraus stellt sich in seiner Zeitschrift „Die Fackel“ ebenso in unzähligen Artikeln gegen die doppelbödige Moral des Bürgertums, dem er unterstellt, am Tiefgang des Lebens vorbei zu ästhetisieren.

In diese Aufbruchphase war OK hineingeboren und erlebte sowohl seine Kinder- und Jugendzeit wie auch die Zeit seiner künstlerischen Ausbildung und seiner künstlerischen Reife in dieser Welt des Umbruchs, des Verfalles der alten Werte und dem Beginn einer neuen Zeit. All diese verschiedenen politischen und geistig-kulturellen Strömungen in dieser zum Untergang verurteilten Monarchie wirkten sich auf die in dieser Zeit lebenden Künstler aus und fanden in ihren Werken Ausdruck, vom Großteil der Zeitgenossen nicht verstanden. Die Künstler erspüren den Zeitgeist und sind durch die ihnen eigene Sensibilität fähig, diesen in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen, noch lange bevor die anderen Menschen ihn erfassen und begreifen können. Darin besteht auch ihr Unverstandensein, was auch bei OK, künstlerisch gereift in dieser Fin-de-siècle-Atmosphäre, der Fall war.

²⁰ ebenda, S. 489, Spalte 2.

²¹ Glück, Wien 1962, S. 276-288.

²² Kläger, 1908.

3.2 Einflüsse auf den jungen Kokoschka

Wenn man von Einflüssen auf den jungen Kokoschka spricht, darf man nicht jene Personen übersehen, die in entscheidenden Phasen seines Lebens da waren und schicksalhaft eingegriffen haben. Es waren die „Weichensteller“ auf seinem Lebensweg, der – was anfangs noch nicht sicher war – zum Künstlertum führen sollte.

Neben seiner Mutter, die darauf drängte, dass ihr Sohn eine gute Schulausbildung bekam, war die erste entscheidende Person sein Zeichenlehrer in der Realschule in Wien-Währing, Professor Schober, von dem OK in seinen Erinnerungen sagt: *„Ihm war ich schon längst in der nur einmal in der Woche abgehaltenen Zeichenstunde aufgefallen [...] Er sagte, dass ich zum Künstler geboren sei“*²³. Professor Schober war es auch, der entscheidend beim Beseitigen von Schwierigkeiten im Zusammenhang mit seiner Matura war und der es verstand, ihm 1904 ein Stipendium für die „Kunstgewerbeschule des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ in Wien, nachfolgend kurz Kunstgewerbeschule genannt, zu verschaffen. OK wollte sich ursprünglich an dieser Kunstgewerbeschule zum Zeichenlehrer ausbilden lassen.

Die zweite entscheidende Persönlichkeit im Leben von OK war einer seiner Professoren an der Kunstgewerbeschule, nämlich Carl Otto Czeschka. OK hatte nach Abschluss der zweijährigen Ausbildung in der Allgemeinen Abteilung der Kunstgewerbeschule, d.h. der „Abteilung für Lehramtskandidaten des Freihandzeichnens an Mittelschulen“²⁴, die Möglichkeit, noch ein Jahr in der Allgemeinen Abteilung zu verbleiben, um den Nachweis zur Lehrbefähigung zu erhalten, oder innerhalb der Schule zu wechseln und in einer der dreijährigen Fachschulen das Lehramt zu erlangen. OK entschied sich für eine der beiden Fachschulen für Malerei, wo die Lehrer Koloman Moser und Carl Otto Czeschka zur Auswahl standen. OK reichte daher 1906 seine in der Schule entstandenen Arbeiten bei der Direktion der Kunstgewerbeschule ein. Wie es zur Aufnahme in die Klasse von Professor Czeschka kam, können wir aus einem Brief Czeschkas ersehen²⁵.

Die dritte entscheidende Begegnung in OKs Leben war, wie bereits erwähnt, das Zusammentreffen mit dem damals in Wien führenden Architekten Adolf Loos. OK lernte den Architekten auf der Kunstschau 1908 kennen, wo er erstmals öffentlich ausstellen konnte. Loos berichtet über diese Begegnung: *„Ich traf ihn im Jahre 1908. Er hatte das Plakat für die Wiener Kunstschau gezeichnet. Es wurde mir gesagt, dass er ein Angestellter der Wiener Werkstätte sei und er mit Fächermalen, Zeichnen von Ansichtskarten und ähnlichem so in deutscher Art [...] Kunst im Dienste des Kaufmanns – beschäftigt werde. Mir war es sofort klar, dass hier eines der größten Verbrechen am heiligen Geist verübt wurde. Ich ließ ihn rufen. Er kam [...] Ich versprach ihm dasselbe Einkommen, wenn er die Wiener Werkstätte verlasse und suchte Aufträge für ihn“*²⁶. OK selbst meinte, dass Loos *„[...] im richtigsten Augenblick [...] in mein Leben getreten ist [...] der hat an meine Begabung geglaubt, hat mir geholfen, mich von der Kunstgewerbeschule zu befreien“*²⁷. Noch 22 Jahre nach seiner ersten Begegnung mit dem Architekten meinte

²³ Kokoschka, 1971, S. 45.

²⁴ Schweiger, 1983, S. 16.

²⁵ ebenda, S. 25. *„Nur Moser und ich kamen in Betracht die sich entscheiden sollten ihn aufzunehmen. Moser hatte gar kein Interesse, da keine Spur von Persönlichem zu spüren war, es waren Nachempfindungen von Böcklin– Calame und Sonstigen Leuten. Er war für Abweisung – Ich meinte, da wäre dann Zeit, wenn der Versuch misslinge und er sich nicht fände. So versuchte ich es und nahm ihn auf.“*

²⁶ Loos, 1931, S. 2-3, zit. nach Schweiger, 1983, S.116.

²⁷ Schweiger, 1983, S. 116.

OK in seinem Glückwunschsschreiben anlässlich des 60. Geburtstages an Loos: *„Du hast mich aus meiner Umgebung herausgenommen und der Gegenwart fremd gemacht und mir damit ein längeres Leben, ein Leben in höherem Sinn eingeblasen. Du mein geistiger Pflegevater“*²⁸.

Der um 16 Jahre ältere Loos war für OK jedoch nicht nur ein väterlicher Freund, sondern auch Organisator von Ausstellungen, vermittelte Porträt-Aufträge, bzw. verkaufte oder kaufte selbst seine Bilder. Ferner führte er den damals 22-jährigen OK in den Kreis der führenden Wiener Intellektuellen ein, die sich regelmäßig im Cafe Central in der Wollzeile trafen. Bei diesen Kaffeehaustreffen kam der jugendliche Künstler mit den geistigen Strömungen seiner Zeit in Berührung, die sein Denken entscheidend beeinflussen sollten, wie z.B. mit Karl Kraus, dem Schriftsteller und Herausgeber der Zeitschrift „Die Fackel“, dem besessenen Erneuerer der deutschen Sprache, die er von allen Floskeln befreien wollte, und von dem OK in einem Interview sagte, *„[...] jener habe wieder richtig sprechen gelehrt“*²⁹, und vor allem mit Adolf Loos selbst, dessen Aufsatz „Ornament und Verbrechen“ gerade 1908 erschienen ist. Er bezieht sich darin u.a. auch auf die Forderung des amerikanischen Architekten Sullivan, dass es *„[...] wünschenswert wäre, während einiger Jahre völlig auf Ornamente zu verzichten, so dass sich unser Denken auf die Konstruktion von Bauten konzentrieren kann, die nur durch ihre Nacktheit wirken“*³⁰, und mit Peter Altenberg, dem Schriftsteller und führenden Cafehausliteraten, dessen Telegrammstil seiner Werke in die Zukunft wies, *„[...] indem er die Forderungen zu erfüllen schien, die der moderne, gehetzte Mensch an ein Buch stellen würde“*³¹.

So ist auch zu begreifen, dass der in diesem Umfeld sich entwickelnde junge OK diese ihn unbewusst formenden Neuerungen in seinen Werken sichtbar machte. Vor allem die „Nacktheit“, die Loos in den wenigen von ihm geschaffenen Bauten zeigt und die für viele Architekten und Künstler bestimmend werden sollte, ist in den Porträts von OK in der Direktheit des Ausdrucks umgesetzt, d.h. in der Offenlegung der Seele, im Sichtbarmachen der psychischen, nicht der körperlichen Nacktheit. Die Darstellung des Menschen in seiner rein psychischen Befindlichkeit ist für den Künstler am wichtigsten, nicht aber seine prunkvolle Umgebung, prachtvolle Kleidung oder Schmuck.

Unter dem Einfluss von Loos trat OK im Jahre 1909 – nach fünfjährigem Studium – aus der Kunstgewerbeschule aus und arbeitete noch bis etwa Sommer 1909 für die Wiener Werkstätte, die er dann ebenfalls verließ. Die Wiener Werkstätte war für OK nicht nur künstlerisch sehr wichtig, sondern auch finanziell, da sie ihm durch ihre Aufträge, neben dem Stipendium an der Kunstgewerbeschule, eine gesicherte Existenz verschaffte. Von nun an war er auf sich alleine gestellt, bzw. auf die Unterstützung und Vermittlung von Adolf Loos angewiesen. Sein, wie sich in Zukunft weisen sollte, nicht leichter Existenzkampf hatte begonnen.

Entscheidend für OK war auch 1910 die Vermittlung des jungen Künstlers durch Loos zu Herwarth Walden nach Berlin. Walden als Herausgeber der Zeitschrift „Der Sturm“, welche als Pendant zur Wiener Zeitschrift „Die Fackel“ erschien, war daher für OK eine weitere wichtige Begegnung. Der Berliner Verleger, Galerist und begeisterte Förderer der damaligen künstlerischen Avantgarde, besuchte Karl Kraus, den Herausgeber der

²⁸ ebenda, S. 123.

²⁹ Netzer, in: Kokoschka, 1971, S. 12.

³⁰ Ebenda, S. 12.

³¹ Kosler, 1997, S. 10.

Fackel, 1910 in Wien und wurde über Vermittlung von Loos mit OK bekannt. OK reiste noch im selben Jahr nach Berlin, um schon bei der Herausgabe des ersten Exemplars der Zeitschrift „Der Sturm“ mit dabei zu sein. Durch seine markanten Porträt-Zeichnungen, - (Abb. 19-21, sie setzen die Tradition der im Biedermeier beliebten Freundschaftsbilder fort) - , die in der monatlich erscheinenden Zeitschrift abgedruckt wurden, trug er viel zum Erfolg und zum Bekanntwerden dieser Zeitschrift in Berlin bei.

OK selbst kam durch die von Herwarth Walden veranstalteten Ausstellungen mit der führenden Avantgarde Europas in Kontakt, wie z.B. den Impressionisten, den Fauves, den Malern der Brücke und des Blauen Reiters, dem Kubismus, dem Surrealismus, dem Futurismus und dem Orphismus. Alle diese Strömungen finden teilweise ihren Niederschlag in OKs Werken, umgesetzt in seine ihm eigene Ausdrucksform. Die entsprechenden Beispiele werden im Kapitel 7, Expressionistische Gestaltungselemente, gesondert behandelt.

Am Beginn der künstlerischen Karriere von OK stand noch während seines Studiums, ab 1907, seine Mitarbeit in der Wiener Werkstätte. Die Lehrer der Kunstgewerbeschule, sowohl Kokoschkas Lehrer, wie Carl Otto Czeschka oder Berthold Löffler, als auch andere wichtige Professoren der Kunstgewerbeschule, arbeiteten eng mit der Wiener Werkstätte zusammen und vermittelten Aufträge an ihre Schüler, wie z.B. Entwürfe für Plakate (Kunstschau 1908, Abb. 22), Zeichnungen (Abb. 23, 24), Postkarten oder Exlibris-Blätter (Abb. 25, 26)³². Die angeführten Beispiele zeigen bereits das feine psychologische Gespür des jungen Künstlers. Alle diese Darstellungen sind im flächigen, dekorativen Stil des damals vorherrschenden Wiener Jugendstils ausgeführt, deren Hauptvertreter Gustav Klimt war und der auch einen entsprechend großen Einfluss ausübte. Der junge OK verehrte den großen Meister der dekorativen Kunst und widmete ihm sein Hauptwerk aus dieser Zeit, *Die Träumenden Knaben*, (1907/08, Abb. 27, 28), u.zw. aus Dankbarkeit, da ihm Klimt juryfrei die Teilnahme an der Kunstschau 1908 ermöglichte. OKs Werk *Die Träumenden Knaben* ist ein Bekenntnis des Traumhaft-Erotischen im Jüngling Kokoschka. Er selbst meinte in seinen Lebenserinnerungen: „*Ich nannte das Buch so, weil es eine Art Bericht in Wort und Bild über meinen damaligen Seelenzustand gewesen ist. [...] Das Buch ist mein erster Liebesbrief gewesen*“³³. Neben den dekorativen Pflanzen, phantasievollen Tieren, Bergen und Seen sind die menschlichen Gestalten in ihrem anatomischen Naturalismus am realsten dargestellt. Der junge OK zeigt besonders in der letzten Lithographie der Mappe *Mädchen und Jüngling* (Abb. 24) hier schon neben expressiven Gebärden einen Gesichtsausdruck, der tiefe Empfindungen verrät. In den zahlreichen Studienzeichnungen (Abb. 29-31) zu den *Träumenden Knaben* ist die expressionistische Gebärdensprache, die auch Schiele stark beeindruckt hat, besonders deutlich erkennbar.

In der Darstellung der beiden schmalen, hochgestreckten Figuren des Mädchens und des Knabens dieser Lithofolge (Abb. 24) – OK meint damit sinnbildlich sich selbst und Lilli Lang, die Schwester seines Schulkollegen, in die er sich verliebt hatte – glaubt man in der älteren Literatur, den Einfluss des belgischen Bildhauers George Minne zu erkennen. Seine Statuen waren erstmals in einer größeren Kollektion bei der VIII. Ausstellung der Secession im Jahre 1900 in Wien zu sehen (Abb. 32) und ab diesem Zeit-

³² Schweiger, 1983, S. 27. OKs Mitarbeit bei der Wiener Werkstätte war „am umfangreichsten und vielfältigsten von allen Schülern“.

³³ Kokoschka, 1971, S. 52. “

punkt war Minne laufend immer wieder in Ausstellungen in Wien vertreten, u.a. in der Kunstschau 1909, worüber OK auch in seinen Lebenserinnerungen berichtet³⁴.

Dieser Zusammenhang mit Minne wurde u.a. auch dadurch hergestellt, da man als Erscheinungsjahr für die *Träumenden Knaben* 1908/09 annahm, was aber die jüngsten Untersuchungen von Werner J. Schweiger widerlegten, welche die Jahreswende 1907/08 als Erscheinungsjahr beweisen³⁵. OK muss mit *Minne* jedoch bereits vor der Kunstschau 1909 konfrontiert gewesen sein, da ein großer Minne-Bewunderer, der deutsche Bildhauer Franz Metzner, von 1904-1909 an der Wiener Kunstgewerbeschule als Professor tätig war. Er leitete die Allgemeine Klasse für Modellieren und hatte Minne-Skulpturen in seinem Atelier. In seinen eigenen Werken (1904, Abb. 33), und auch in den Werken von Gustav Klimt (1902, Abb. 34) der mit Metzner eng zusammenarbeitete, ist Minnes Einfluss nachweisbar, wie Maria Pötzl-Malikova aufzeigt.³⁶

Während OK noch die Kunstgewerbeschule besuchte und für die Wiener Werkstätte arbeitete, er trat 1909 aus beiden Institutionen aus, begann er bereits 1906, sich mit der Ölmalerei zu befassen, wie uns seine ersten sechs Porträtversuche aus dem Jahre 1906 zeigen (Abb. 48-53). Die Ölmalerei wurde an seiner Schule nicht unterrichtet, OK musste sich diese Malweise selbst aneignen und es ist erstaunlich, in welcher kurzen Zeit er sie vollkommen beherrschte.

In seiner Lithografie *Die Träumenden Knaben*, (1907/08, Abb. 24, 27-31), ist die eckige Form und die auffallend steife Gestik vorherrschend. „*Rund ist altmodisch, eckig ist modern*“³⁷; diesen Ausspruch von OK hat uns eine seiner Schülerinnen, Ilse Bernheimer, überliefert. Sie besuchte im Schuljahr 1912/13 den zweistündigen Abendkurs für Allgemeines Aktzeichnen, den OK als Assistent an der Kunstgewerbeschule betreute. Wenn OK diese Gestaltungsform in seiner Lithografie anwendet, so ist sie in seinen frühen, fast zeitgleichen Porträts nicht zu finden (Abb. 48-55). Diese frühen Bildnisse sind zwar, was die Komposition und die Farbgebung betrifft, in der Tradition der Alten Meister bzw. des Biedermeiers angelegt, nicht jedoch was die Pinselführung betrifft. Die Komposition der Figur ist um eine zentrale Bildachse angelegt oder asymmetrisch seitlich verschoben, die Farbgebung zeigt eine dunkle Farbpalette, aus der sich jedoch Gesicht, Hemd oder Kragen, sowie die Hände hell abzeichnen. Die traditionelle Gestaltung trifft jedoch nicht mehr auf die Pinselführung zu., die glatte Oberflächenbeschaffenheit wird bereits durch eine offeneren Malweise ersetzt, die deutlich die Pinselstriche, ob breitere oder schmalere, erkennen lässt.

³⁴ Kokoschka., 1971, S. 56. „*Meine Entwicklung hängt zusammen mit der Begegnung mit den Skulpturen des belgischen Bildhauers Georg Minne, der in der zweiten Kunstschau 1909 mit einigen Werken vertreten war, wie ja diese Ausstellung überhaupt einen Überblick über die damalige lebende europäische Kunst gegeben hat. [...] So eindrucksvoll die Bilder von van Gogh, Gauguin, den Fauves, die ganze Übersicht über die moderne Kunst, mir bis dahin unbekannt, waren, die Skulpturen Minnes haben mich am meisten beeindruckt. In den spröden Formen, in der Innerlichkeit seiner Skulpturen, glaubte ich eine Abkehr von der Zweidimensionalität des Jugendstils zu sehen. Unter der Oberfläche bewegte sich im Inneren dieser Knabenfiguren etwas wie die Spannung, die in der Gotik den Raum beherrscht, ja, den dreidimensionalen Raum erst schafft.*“

³⁵ Schweiger, 1983, S. 48.

³⁶ Pötzl-Malikova, 1976, S. 30-39.

³⁷ Schweiger, 1983, S. 254.

4. Porträtgestaltung bei OK

4.1 Was hat OK am Porträt fasziniert ?

Im Werkverzeichnis der Gemälde OKs von 1906-1929, von Johann Winkler/Katharina Erling¹, werden bis Feber 1925 chronologisch 185 Gemälde nummeriert angeführt. Eine Auswertung ergibt, dass es sich dabei allein um 128 Bildnisse und nur um 57 Gemälde mit diversen Themenstellungen handelt, wie z.B. Landschafts- und Städteporträts oder Stilleben². Im Untersuchungszeitraum von 1906 bis Feber 1925 beträgt der Anteil der Porträts im Werk von OK mehr als zwei Drittel seiner Arbeiten. Dieses Zahlenverhältnis wird sich ab 1925, wenn OKs große Reisezeit beginnt, zugunsten der Landschafts- und Städteporträts grundlegend verändern. Die Menschenporträts werden von den Städte- und Landschaftsporträts in den Hintergrund gedrängt.

Obwohl OK, wie seine ersten Malversuche aus dem Jahre 1906 zeigen (Abb. 48-53), schon sehr früh am Porträt interessiert war, hatte er bereits 1910, als Vierundzwanzigjähriger, eine Krise, in der er sich äußert, dass ihm „ [...] die ganze Porträtmalerei in den Hals zuwider ist [...]“³, jedoch erst 15 Jahre später beginnt er sich mehr und mehr von den Porträtarbeiten zu lösen. Wenn OK allein in den Jahren 1906-1912, - d.h. in nur sechs Jahren - , eine Anzahl von 63 Einzelbildnissen schafft, so ist dies eine Zahl, die er nie mehr erreicht⁴. Das besondere Interesse OKs an der Porträt-Malerei wird von seiner Gattin Olda im Film „Lebensspuren“⁵ interpretiert.

Die besonders große Anzahl von Porträts im Schaffen von OK im genannten Zeitraum ist auch aufgrund folgender Gegebenheiten erklärbar: Einerseits waren Porträtaufträge, großteils vermittelt durch seinen Freund und Gönner Adolf Loos, seine wichtigste und oft einzige Einnahmequelle, andererseits muss diese große Anzahl und die eigenwillige Porträtgestaltung von OK im Untersuchungszeitraum vor allem im Zusammenhang mit dem Aufschwung der Naturwissenschaften und den neuen Erkenntnissen in der Psychologie gesehen werden, was zu einer Relativierung des bürgerlichen Weltbildes in dieser Zeit führte. Die konventionelle Auffassung bürgerlicher Intellektueller von der Stabilität der Welt und das Idealbild vom Menschen kamen ins Wanken. OK schreibt dazu in seinen Lebens-Erinnerungen, dass die Darwinsche Abstammungslehre auf ihn einen starken Einfluss ausübte und ihn zum Porträt inspirierte. Darwin hatte der Vorstellung von der Erschaffung des Menschen seine Abstammungslehre gegenübergestellt, wodurch viele Menschen, besonders Intellektuelle, verunsichert wurden. „*Ich vermute, dass*

¹ Winkler/Erling, 1995.

² Einen Überblick gibt die folgende Auflistung: 87 Einzelbildnisse, (davon 58 männliche und 29 weibliche), 10 Kinderporträts, in Summe 97 Bildnisse, sowie 16 Selbstbildnisse und Selbstdarstellungen auf Gruppenbildnissen, 7 Doppelporträts (einschl. 3 Kinder-Doppel-Porträts), 1 Gruppenporträt, 4 Mutter-Kind-Porträts, sowie 3 Akte bzw. Doppelakte, das sind in Summe 128 Bildnisse. Von den angeführten 58 männlichen Porträts sind die Nummern 57, 83 und 171 im Gemäldekatalog von Winkler ohne Abbildung. In dieser Arbeit wurden daher 55 männliche Einzelbildnisse abgebildet und zusätzlich das bisher nicht bekannte Porträt Ludwig Q.

³ Kokoschka, Olda/Spielmann, 1948, S. 14-15.

⁴ Denn schon in der Zeit zwischen 1913 und Feber 1925, - d.h. in mehr als zwölf Jahren, also in der doppelten Zeit - , finden wir nur mehr 34 Porträts.

⁵ Olda Kokoschka, 1995 „*Ich kann mir vorstellen, dass für ihn, wo er sehr jung war, die Gesellschaft, die Leute, etwas sehr Merkwürdiges waren, das er nicht kannte. Jedes Individuum hatte Eigenschaften, die er entdeckte. Später dann kannte er ja die Leute. Wenn man Vierzig ist, hat man gewisse Erfahrungen mit Menschen und es gibt nicht mehr diesen Überraschungsmoment. Die Einstellung zu seinen Modellen änderte sich natürlich.*“

Darwins Abstammungslehre unsere Distanz von der verwandten Art der Primaten zu überraschend verringert hat. Die Vertraulichkeit mit sich selber war einem befremdenden Gefühl gewichen, als ob man sich selbst bisher nicht richtig gekannt habe. Auch ich war davon mehr beeindruckt als ich zugeben wollte, weshalb ich eigensinnig gerade mit Porträtmalen begonnen habe, um den Menschen genau auf die Finger sehen zu können, sie in ihren Eigenschaften kennenzulernen, um mit dieser Gesellschaft, in der ich nun zu leben hatte, vertraut zu werden [...]“⁶. Obwohl OK in seiner großen Porträtzeit besonders an Menschen interessiert war, so meinte er doch: „Ich hätte nicht jedermann als Modell annehmen können, der willig war, sich malen zu lassen. Noch heute fühle ich vor einer leeren Leinwand eine Art von Horror vacui so lange, bis ich hinter deren präparierter Fläche, wie absichtslos, die Vision, dem inneren Gesicht erst sichtbar, halb noch unentzifferbar, zum Erscheinen bringen kann“⁷.

4.2 Arbeitsweise von OK

OKs Art zu malen, war eine spontane. Schon während seiner Studienzeit an der Kunstgewerbeschule in Wien zeichnete und malte er seine Modelle in Bewegung, denn nur so konnte er das Hervortreten eines Ausdrucks blitzschnell erfassen und wiedergeben. Seine Bildnisse entstanden ohne Vorzeichnung auf der Leinwand, fallweise verwendete er Zeichnungen dafür, die er entweder als Vorlage für ein späteres Porträt anfertigte oder spontan ausführte und erst zu einem späteren Zeitpunkt als Anstoß für ein Porträt verwendete.

Von Robert Jungk⁸ wurde uns aus der „Schule des Sehens“⁹ in Salzburg folgender Ausspruch von OK übermittelt: „*Laßt eure Augen erklingen wie eine Stimmgabel. Schaut plötzlich auf irgendein Ding oder eine Gestalt, schnell und voll Überraschung. Nehmt die Erscheinung in euch auf und schließt die Augen. Nie werdet ihr dann diese Farben vergessen. Prägt es euch ein – erfrischt euch daran. Dann erst schaut auf die Gestalt zurück. Ihr werdet so vieles daran sehen, was ihr zuerst nicht gesehen habt [...]“* und „*Hier, hier hinten im Kopf, und da, dort im Herzen, entsteht das Bild. Nur was der Geist schafft, ist wirklich.*“

In einem Brief an einen Belgischen Freund¹⁰ erwähnte OK im Zusammenhang mit seiner „Schule des Sehens“ den fundamentalen Unterschied seiner Lehrmethode zu jener an den Akademien: „*Meine Schüler werden, gleichgültig ob jung oder alt, mit oder ohne künstlerische Vorbildung, dazu verhalten den Menschen in Bewegung, nackt oder bekleidet, den Menschen in Tätigkeit, ein Erlebnis, das sich im dreidimensionalen ge-*

⁶ Kokoschka, 1971, S. 76, 77. „*Die Bocksprünge der Menschenseele, die Tragik, das Sublime, aber auch das Triviale und Lächerliche der Menschenkreatur zog mich an, wie es den Besucher zum zoologischen Garten zieht, um das Dasein seiner Ahnen zu beobachten. Jedem meiner Modelle jener Zeit hätte ich auch ein Schicksal voraussagen können, so wie die Soziologen erkennen, daß die Umweltbedingungen den angeborenen Charakter verändern wie Boden und Klima das Wachstum sogar einer Topfpflanze.*“

⁷ Kokoschka, 1971, S. 77.

⁸ Jungk, 1976, S. 171.

⁹ Welz, in: Breicha, 1976, S. 168, 170. *Eerstmal wurde es im August 1953 möglich, einen fünfwöchigen Kurs für Malerei, Bildhauerei und Architektur in den notdürftig adaptierten großen Räumen im Arbeitshaus der Festung Hohensalzburg abzuhalten. Im November 1950 kündete der Landeshauptmann anlässlich der Salzburger Kulturwoche im Festspielhaus die Gründung der „Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst“ unter der künstlerischen Leitung Oskar Kokoschkas an. Es dauerte aber noch drei Jahre, bis die ersten Kurse auf der Festung Hohensalzburg abgehalten werden konnten. Schon im ersten Jahr nannte Kokoschka sein Seminar „Schule des Sehens“.*

¹⁰ Winger, 1956, S. 438-444.

schlossenen Raum oder im Freien abspielt, zu malen“¹¹. Weiters führt er aus: „In meiner ‚Schule des Sehens‘ lehre ich meine eigene Arbeitsweise“¹².

Diese eigene Arbeitsweise schildert uns auch Manuel Gasser nach einem Besuch im Atelier von OK in Villeneuve wie folgt: *„Er malt ein Bild in der Regel ohne alle Vorarbeiten, entwirft die Komposition mit farbiger Kreide direkt auf die Leinwand [...] kein Skizzenblatt, keinen Entwurf, [...] ein paar Vorstudien. Aber sie spielen nur die Rolle von Notizen, den Inhalt, nicht die Form betreffend; Notizen, die, wie der Maler sagt, ebenso gut schriftlich, in Worten hätten fixiert werden können. Nur gehen ihm Zeichnungen leichter von der Hand als Sätze. Er arbeitet rasch [...] was aber nicht heißt, dass ein Bild in wenigen Tagen vollendet ist. Es gibt Bildnisse, an denen er ohne Unterbruch während Monaten arbeitete. [...] das Modell hat vom ersten bis zum letzten Pinselstrich anwesend zu sein. Immerhin braucht es nicht zu ‚sitzen‘, braucht keine Pose einzunehmen. Am liebsten sieht er es in Aktion [...]“¹³.*

Die von Manuel Gasser erwähnte Arbeitsweise von OK, dass er sich fallweise auch Wochen und Monate mit einem Bild beschäftigte, wenn der erste spontane Anlauf nicht sofort glückte, beweist uns auch Leo Kestenbergs, der über die Entstehung seines Porträts (Abb. 35) folgendes festgehalten hat: *„Im Jahre 1926 forderte Kokoschka mich eines Tages auf, zu einem Bilde zu sitzen. Ich war beglückt und begeistert und er ging sogleich ans Werk. Er bestellte mich regelmäßig erst am späten Abend zu den Sitzungen [...] Er fing mit einem gewissen spielerischen Zögern zu malen an, und ich konnte wahrnehmen, dass dadurch 5 oder 6 Bilder entstanden, die er immer wieder übermalte [...] Aber eines Nachts kam plötzlich eine ungeheure schöpferische Kraft über ihn, die ihn wie ein göttliches Gebot überfiel. Von da an war er so im Zuge, dass er das Bild durch rhythmische Pinselstriche herausstampfte [...] es ist mein Bild, mein Charakter, meine Seele im schönsten Sinne des Wortes eingefangen“¹⁴.*

Ein Beispiel für das spontane Entstehen einer Zeichnung (Abb. 36) haben wir von Karin Michaelis, der schwedischen Journalistin und Schriftstellerin¹⁵. Das Wiener Kunsthistoriker Ehepaar Hans und Erika Tietze, das über Adolf Loos mit OK bekannt wurde und das OK im Dezember 1909 in der Bibliothek ihres Hauses in Wien-Heiligenstadt porträtierte (Abb. 37), sagte über die ungewöhnlichen Porträtsitzungen: *„Unsere Schreibti-sche standen aneinandergerückt beim Fenster – Kokoschka konnte uns nur als Silhou-*

¹¹ ebenda, S. 439.

¹² ebenda, S. 441.

¹³ Gasser, in: Breicha, 1976, S. 177-178. *„[...] Wenn Kokoschka von seinen Modellen spricht, so tut er es mit einem Unterton verliebter Grausamkeit, etwa so wie ein Jäger von seinem Wild erzählt. Auch seine Ausdrücke sind der Jäger- und Fischersprache entlehnt. ‚Ich gab ihm etwas Leine‘, sagt er und meint damit die Augenblicke scheinbaren Unbeobachtetseins, die dem Modell gewährt werden, bevor die letzte Attacke auf sein verborgenes Ich gestartet wird. Was sich da zwischen Maler und Modell abspielt, ist ein langer, zäher, verbissener Kampf. Das Modell posiert, es verbirgt, verstellt, verweigert sich; der Maler liegt auf der Lauer, lockt und reizt es und packt blitzschnell zu, wenn der andere nur für eine Sekunde die Maske lüftet. ‚Es war, als ob eine Eidechse über seine Augen gehuscht wäre‘, beschreibt Kokoschka einen solchen Moment der Selbstpreisgabe“*

¹⁴ Kestenbergs, in Winkler/Erling, 1995, S. 133.

¹⁵ Michaelis, in Breicha, 1976, S. 101. Sie gibt uns eine kurze Schilderung über OKs Verhalten während er sie zeichnete: *„Eines Tages fragte er mich, ob er mich zeichnen dürfe. Ich hatte weder Zeit noch Lust, ihm zu sitzen [...]. Meine Weigerung erregte seinen Trotz, seinen Zorn: Ob ich zwei Stunden sitzen wolle? Eine halbe? Nein, nein, nein! Ich sei doch dabei, meinen Koffer zu packen. Ob er mich während des Packens zeichnen dürfe? Ich packte, er zeichnete. Wenn ich mich bückte, kroch er auf fertig – [...] Er wusste sehr wohl, dass er einer von den Auserwählten sei [...]. Er sah quer durch die Menschen hindurch wie gewisse Psychiater, ein Blick genügte, und er fand die heimlichsten Fehler, Leiden oder Laster der Menschen [...]“*

etten sehen. Wir schrieben, standen auf, holten ein Buch herunter, setzten uns wieder, als wären wir allein. Kokoschka saß in einem fernen Winkel, zu dem kein Licht drang, auf einem dreibeinigen Schusterstuhl, mit der Linken die gespannte Leinwand auf seinen Beinen balancierend. Er malte zuerst meinen Mann im Profil, wie er ihn sitzen sah; als ich drankam, musste ich den Stuhl zu Kokoschka hin drehen, da er mich en face haben wollte. Das Licht kam dann wie ein Heiligenschein um meine dunklen Haare“¹⁶.

Diese völlig freie Art der Arbeitsweise von OK beim Porträtieren ist für die Modelle angenehm, da sie völlig ungezwungen und frei ihrer Tätigkeit nachgehen können. Sie sind nicht genötigt, stundenlang auf einem Stuhl in steifer Pose bis zur Erstarrung auszuhalten. Speziell für das Musizieren gibt es aus OKs frühesten Jugendwerken einige markante Zeichnungen (1906, Abb. 38-41). Diese von Rupert Feuchtmüller erstmals 1977 der Öffentlichkeit vorgestellten Zeichnungen¹⁷ beinhalten bereits jene Merkmale, die in den späteren gemalten Bildnissen zu finden sind: scharfe und intuitive Beobachtung der menschlichen Befindlichkeit, bzw. sichere Erfassung der Psyche und des momentanen Ausdrucks. OK zeichnet nicht die musizierende Gruppe, sondern er zeigt die einzelnen Personen bei ihrem Spiel (Abb. 38), scheinbar zusammenhanglos nebeneinander gereiht. Nicht das Ereignis ist ihm wichtig, sondern die Menschen, vor allem die Menschen in Aktion, sowohl im körperlichen wie im geistigen Sinne.

Das Talent des zukünftigen großen Porträtisten zeigt sich besonders auch in den drei weiteren Porträtstudien von Musikern aus Lassing: *Johann Donner* (Abb. 39) zeigt einen lebendigen, heiteren Gesichtsausdruck, mehr äußeren Eindrücken zugewandt; dargestellt im Dreiviertelporträt, nach rechts gewendet; *Anton Loidl sen.*, OKs Onkel (Abb. 40), wirkt konzentriert und völlig in sich gekehrt, auf ein imaginäres Notenblatt blickend, ein charaktvoller, ausdrucksstarker Kopf, im Dreiviertelprofil, nach links gewendet. In beiden Zeichnungen ist die Andeutung eines Musikinstrumentes zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass sie spontan und nicht in einer vorbereiteten Sitzung entstanden sind; *Bauer Kupfer, vulgo Blachl* (Abb. 41), ist in voller musizierender Aktion dargestellt, im Profil nach rechts gewendet; er bläst das Bassflügelhorn und beim Betrachten der Zeichnung „hört“ man förmlich die Töne des Musizierenden.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich das große Talent zum Porträtieren bereits in OKs Jugendzeit zeigt, in den oben angeführten Zeichnungen von Lassing, der Heimat seiner Mutter am Fuße des Hochkars in Niederösterreich. OK war nachweislich in Lassing (Postkarte in Privatbesitz vom 11. Juni 1906, mit der er seine Ankunft ankündigte), so dass man für die besprochenen Zeichnungen als Entstehungsjahr 1906 als gesichert annehmen kann. In den Studien all dieser Musiker wird uns von dem jungen 20-jährigen Künstler das Erlebnis der Musik bereits unmittelbar und intensiv vermittelt. Hier kündigt sich an, was 1920 in einem von OKs Schlüsselwerken, *Die Macht der Musik* (Abb. 42), so besonders zum Ausdruck kommt, die intensive Wirkung des Musikerlebnisses.

In diesen frühen Zeichnungen aus Lassing ist ein Einfluss der Wiener Werkstätte nicht zu erkennen. OKs Auffassung von Musik zeigt in diesen Porträtstudien eine andere geistige Einstellung, er zeigt die innere Bewegung, die völlige Konzentriertheit auf das Spiel, er versucht den momentanen Ausdruck zu erfassen, lebendig in der Wirkung, jedoch noch sparsam in der äußeren Bewegung. Seine Auffassung von Musik ist in die-

¹⁶ Tietze, 1963, S. 70.

¹⁷ Feuchtmüller, in: morgen, 1977 / 1, S. 18-28.

sen frühen Porträtstudien völlig different im Vergleich zu der von Gustav Klimt, wie uns dessen Lithographie *Die Musik* (1909, Abb. 43) deutlich zeigt.

OK hatte beim Porträtieren oft auch räumliche Schwierigkeiten zu überwinden, sagte er doch selbst, dass er das Porträt von Peter Altenberg (Abb. 72) im Herbst 1909 „[...] *unter dem Tisch*“¹⁸ in einem Wiener Lokal angefertigt hat. „*Loos hatte meine Malsachen zum Abendtisch ins Kaffeehaus mitgebracht, wo man des Dichters am besten habhaft werden konnte, während Karl Kraus gierig sein Essen verschlang [...]. Auch störte ihn (Loos) die Umgebung überhaupt nicht, was immer ich dagegen vorbrachte, ich musste Peter Altenberg malen. Ich liebte es, ihn erzählen zu hören*“¹⁹.

Diese freie, unkomplizierte und neue Art zu porträtieren, hat ihren Ursprung in OKs Studienzeit an der fortschrittlichsten Kunstausbildungsstätte der Monarchie, wenn nicht Europas²⁰, der Kunstgewerbeschule in Wien²¹, wo man die fortschrittlichsten Lehrer finden konnte, und wo man ihm, dem jungen Studierenden, ein eigenes Zimmer zur Verfügung stellte, wo er seine Modelle „in Bewegung“ zeichnen konnte.

4.3 Signatur, Bezeichnung, Datierung, Format

Als Signatur verwendet der Künstler die Anfangsbuchstaben seines Namens: **OK**. Diese Eigenheit geht auf seine Anfangszeit bei den Wiener-Werkstätten zurück, denn „[...] *in den ‚Wiener Werkstätten‘ wurden alle Arbeiten mit den Monogrammen des gestaltenden Künstlers und des ausführenden Handwerkers gekennzeichnet*“²².

Die Signatur wurde vom Künstler an verschiedenen Stellen seiner Bilder angebracht, manchmal rechts oben oder unten, manchmal links oben oder unten, manchmal in der unteren Bildmitte. Es kommt auch vor, dass OK überhaupt weder signiert noch datiert hat, wie dies im untersuchten Zeitabschnitt (1906 bis Feb.1925) bei 13 Bildnissen der Fall war²³.

OK hat aber in seiner Anfangsphase, vor 1906, auch andere Signaturen verwendet, wie z.B. **K.O.** (Abb. 44), **Kokos.O.** (Abb. 45), sowie ein **ligiertes Monogramm** (Abb.46), wie aus drei Postkarten ersichtlich ist.²⁴ Außerdem hat OK fallweise Arbeiten mit „**Köx**“ signiert, wie z.B. eine frühe Bleistiftzeichnung eines Bubenkopfes von 1903, aus der Albertina, (Abb.47) zeigt²⁵. „*Kokoschka schrieb auch gerne auf die Rückseite eins Bildes*“²⁶. So hat er auch Datierungen auf der Rückseite bei einigen seiner Bilder angebracht, u.zw. zu ganz verschiedenen Zeiten²⁷.

¹⁸ Winkler/Erling, 1995, S. 17, Abb. 31.

¹⁹ Kokoschka, 1971, S. 97, 98.

²⁰ Schweiger, 1983, S. 8.

²¹ Kunstgewerbeschule des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1867 gegründet und 1868 als „Oberste Schule für das Kunstgewerbe“ eröffnet.

²² Elger, 1991, S. 237.

²³ Abb. 49, 62, 79, 88, 91, 106, 119, 121, 123, 126, 132, 136, 142.

²⁴ Feuchtmüller, in: *morgen*, 1982 /22, S. 73-80. Auf der Postkarte vom 5. Feber 1899 (Abb. 44), von ihm selbst aus zwei zusammengeklebten Zeichenpapieren hergestellt, sieht man in der linken unteren Ecke ein mit dem Pinsel geschriebenes Monogramm **K.O.** Auf der Postkarte vom 5. Juni 1901 (Abb. 45) findet man in der rechten unteren Ecke des Aquarells die Signatur **Kokos.O.** . Die Postkarte vom 11. Juli 1902 (Abb. 46): zeigt, was besonders interessant ist, das ligierte Monogramm , das an die Signaturen der Wiener Secessionisten erinnert.

²⁵ Vernissage, Magazin für aktuelles Ausstellungsgeschehen, 2001, S. 21. Ausgestellt in der Galerie Kovacek & Zetter, Wien, 4. Mai bis 30. Juni 2001.

²⁶ Winkler/Erling, 1995, S. XI.

²⁷ *Anna Donner*, 1906, ‚Sommer 00‘ (Abb. 48), *Ludwig Q.*, 1906, ‚Sommer 1906‘ (Abb. 52 /2),

OK bleibt, was das Bild-Format seiner Porträts anlangt, in der Tradition. Im untersuchten Zeitraum ist sein bevorzugtes Bildformat hoch- oder querrrechteckig, manchmal fast quadratisch, aber nie in einer ausgefallenen Form (z.B. sechs- oder achteckig bzw. rund). Es gibt eine einzige Ausnahme, u.zw. ein ovales Format, das nur den Kopf seiner Cousine *Juliana Loidl* (Bildniskopf) zeigt und am Beginn seiner Porträtzeit im Sommer 1906 entstanden ist (Abb. 49). Dieses ovale Bildformat, besonders häufig vertreten im Quattrocento und im 19. Jahrhundert, und hier sowohl in der Photographie, wie auch in der Malerei, finden wir im bearbeiteten Zeitraum bei OK nicht mehr. Die quadratische Bildform, ein um diese Zeit sehr beliebtes Format des Jugendstils, vor allem besonders beliebt bei Klimt, wurde von OK nicht sehr bevorzugt²⁸.

Das Aussuchen und Festlegen des Bildformates ist für den Künstler ein wichtiges Anliegen, hängt doch letztlich von der Bildgröße auch seine Gestaltungs- und Darstellungsmöglichkeit ab. Da reine Auftrags-Porträts im Schaffen von OK selten waren, der Großteil seiner Aufträge in den frühen Jahren wurde über seinen Freund und Gönner Architekt Adolf Loos vermittelt, musste er wenigstens, was das Format anlangt, nicht Rücksicht auf einen Ort nehmen, an dem das Bild seinen Platz finden sollte. Er konnte sich daher bei seiner Format-Wahl frei nach seinen Vorstellungen entscheiden, bzw. von seiner inneren Vision leiten lassen. Es ist aber auch vorstellbar, dass er – vor allem in seiner Anfangsphase, unbemittelt wie er war, – einfach vorhandene Formate nutzte²⁹.

Wenn auch die Größe des Bildformates nicht unmittelbar etwas über den Bildinhalt aussagen muss, so fällt doch auf, dass OK den Menschen, die ihm besonders nahegestanden sind, auch große und damit repräsentativere Bildformate zugeordnet hat, wie z.B. das Maß 115 x 79,5 cm dem Porträt *Lotte Francos* (1908/09, Abb. 76) - mit Lotte Francos war OK sehr verbunden und ihr Porträt ist, nach seinen eigenen Aussagen, sein erstes bedeutendes Frauenporträt³⁰, - bzw. das Maß 74 x 91 cm dem Porträt seines Freundes und Förderers *Adolf Loos* (1909, Abb. 71)³¹.

Ludwig Ritter von Janikowski, 1909 (Abb. 70), auf der Rückseite datiert und beschriftet, *14. X.09 Steinhof*, oder *Franz Anton Alfred von Sommaruga*, 1912 (Abb. 105), auf der Rückseite mit Blauschrift nachträglich beschriftet, *Gemalt/Jahr 1910* oder *Ludwig von Ficker*, 1915 (Abb. 122), rückseitig auf der Leinwand datiert *,J.1915'*. Für Datierungen auf der Rückseite gibt es im Gemälde-Verzeichnis von OK noch weitere Beispiele.

²⁸ Wir finden das quadratische Format im genannten Zeitraum nur siebenmal (Abb. 51, 58, 70, 72, 84, 99 und 109) und das immerhin bei der großen Anzahl von 97 Einzelbildnissen (58 männlichen, 29 weiblichen und 10 Kinder-Porträts).

²⁹ Die Maße seiner Bildnisse, in der Zeit von 1906 bis 1925, liegen zwischen 40 x 30 cm, dem kleinsten Bild, ein Ovalformat, Cousine *Juliana Loidl* darstellend (1906, Abb. 49), bzw. 41,5 x 28 cm, *Mädchenbildnis* (1906, Abb. 50) und 128 x 95 cm, dem größten Bildnis, *Carl Moll* (1913, Abb. 111). Man kann feststellen, dass fast mehr als die Hälfte seiner Bildnisformate größere Maße aufweist, u.zw. von 80 x 57,5 cm, *Rudolf Blümner* (1910, Abb. 89), 90 x 57,5 cm, *Max Schmidt* (1914, Abb. 115), bzw. 100 x 69,3 cm, *Herwarth Walden* (1910, Abb. 87), bis zum größten Bildnis von 128 x 95 cm bei *Carl Moll* (1913, Abb. 111), wobei sich die Größe der Formate auf keinen bestimmten Zeitraum bezieht, sondern die verschiedensten Maße sich verteilt über den gesamten behandelten Zeitabschnitt finden lassen. Auch nicht mit fortschreitendem Bekanntheitsgrad des Künstlers werden seine Bildformate größer, er wählt sie zu allen Zeiten willkürlich aus.

³⁰ Goldscheider, 1975, S. 14.

³¹ Dazu gehören auch die Bildnisse *Karl Kraus* (1909, Abb. 68), 100 x 74,5 cm, bzw. (1925, Abb. 142), 65 x 100 cm, der Freund aus der Berliner-Zeit, *Herwarth Walden*, (1910, Abb. 87), 100 x 69,3 cm, der Stiefvater von Alma Mahler, *Carl Moll* (1913, Abb. 111), 128x95 cm, sowie das Porträt seiner Mutter *Romana Kokoschka* (1917, Abb. 129), 112x75 cm, wie auch das Bildnis von *Nancy Cunard* (1924, Abb. 141), 116 x 73 cm.

Eine Ausnahme bildet allerdings das Porträt *Alma Mahler*, (Abb. 109), entstanden noch in ihrer Wohnung in Wien und beendet nach der gemeinsamen Italien-Reise im Jahre 1912. Dieses Bildnis hat das relativ kleine Maß von 62 x 56 cm. OK hat seine große Liebe Alma Mahler jedoch noch in einigen gemeinsamen Akten im Großformat festgehalten.

4.4 Hintergrundgestaltung

OK zeigt im behandelten Zeitraum in seinen Porträts keine sehr detaillierte oder abwechslungsreiche Hintergrundgestaltung. Am häufigsten finden wir den diffusen, meist monochrom oder tonig wirkenden Hintergrund, gegenständlich kaum oder überhaupt nicht definiert, wodurch die Kopf- und Gesichtsform bzw. der Körper besonders betont und hervorgehoben wirken. Schon in seinen allerersten Porträtversuchen von 1906, wie *Anna Donner* (Abb. 48/Rückseite), *Juliana Loidl* (Abb. 49), sowie *Mädchenbildnis* (Abb. 50), probiert OK diese Hintergrundfolie aus, die er ab 1909 (*Der Trancespieler*, Abb. 56) immer gekonnter anwenden wird.

Ein weiteres Gestaltungselement der Frühzeit, und ausnahmslos nur in seinen frühesten Porträt-Versuchen – 1906 und 1907 – zu finden, ist ein mit Inventar gestalteter und angedeuteter Innenraum als Hintergrund. (Abb. 48, 51-54). Es fällt auf, dass OK diese Hintergrund-Variante nur in seiner frühen und frühesten Porträtzeit – z.B. bereits in einer Postkarte vom 5. Juni 1901 (Abb. 45) – anwendet, im späteren Bearbeitungszeitraum finden wir diese Variante so überhaupt nicht mehr.

Ab 1909, mit dem Bildnis *Der Trancespieler* (Abb. 56) beginnend, bis 1912 finden wir bei immerhin 53 gemalten Einzelbildnissen (Abb. 56-108) ausnahmslos einen diffusen, tonigen, zwischen hellerer oder dunklerer Farbgebung variierenden Hintergrund, ohne Gestaltungselemente. OK verzichtet vollkommen auf Raum definierende Details. Ein Bezug nach außen fehlt, kein Fenster, keine Inneneinrichtung, die Aufschluss über einen konkreten Raum zu geben vermag.

Erst mit dem Bildnis *Alma Mahler* (Abb. 109) aus dem Jahre 1912 beginnt OK die Hintergrundgestaltung seiner Porträts abzuwandeln. Sichtlich unter dem Einfluss der gemeinsam mit Alma Mahler erlebten Italienreise gestaltet er sowohl das Vorhangmotiv der linken Bildseite, als auch den angedeuteten Ausblick auf einige Häuser und eine Brücke von Venedig rechts in der Ferne im Bildhintergrund. Das Bildnis zeigt „[] in Typus und Ausdruck die Auseinandersetzung mit Porträts der italienischen Renaissance wie etwa mit der ‚Mona Lisa‘ von Leonardo da Vinci“³². Ab 1912, d.h. nach dem Erlebnis Italien, variiert OK zwar etwas seine Hintergrundgestaltung, aber allerdings in nur 13 Bildnissen (einschließlich *Alma Mahler*, Abb. 109) und über einen Zeitraum von immerhin 12 Jahren (1912-1924). Er verwendet einen bestimmten Gestaltungsmodus zu verschiedenen Zeiten: Er malt z.B. Personen in einer Landschaft³³, oder er stellt eine Person im Raum sitzend dar, mit Fensterausblick in eine Landschaft³⁴.

³² Winkler/Erling, 1995, S. 51.

³³ wie folgende sechs Beispiele aus den verschiedenen Jahren zeigen: *Mädchenbildnis* (1913, Abb. 110), *Fürstin Mechtilde Lichnowsky* (1916, Abb. 127), *Nell Walden* (1916, Abb. 128), *Kind mit Blumen und Katze* aus (1920, Abb. 133) sowie *Gitta Wallerstein* (1921, Abb. 134) und *Der Perser* (1921, Abb. 135).

³⁴ wie dies bei folgenden vier Beispielen ersichtlich ist: *Franz Hauer* (1913, Abb. 113), *Der Gefangene* (1914, Abb. 117), *Romana Kokoschka*, die Mutter des Künstlers, (1917, Abb. 129) und *Mädchen mit Puppe* (1921/22, Abb. 138).

Eine eigenwillige Hintergrundgestaltung finden wir bei dem Bildnis des Komponisten *Arnold Schönberg* aus dem Jahre 1924 (Abb. 140). OK zeigt den Komponisten zwar in der Haltung Cello-spielend, er hält aber das Cello nicht in seinen Händen, sondern das Instrument befindet sich – vom Betrachter aus gesehen – im linken Bildhintergrund. Mit dieser Darstellung definiert er den „Musiker“, wie er beim Bildnis *Karl Kraus II* (1925, Abb. 142) den „geistig Schaffenden“ nächtlich durch Glühbirne und Nachfalter charakterisiert. Mit diesen beiden Bildnissen wird eine neue Hintergrundgestaltung angedeutet, die im Bildnis *Leo Kestenberg* (1926/27, Abb. 183) ihren Höhepunkt findet. Durch dargestellte Geschichten aus dem Leben des Ministerialrates, zuständig für Musikerziehung im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, charakterisiert er den Porträtierten. In der Gestaltung seines Hintergrundes wendet OK auch in Zukunft die in seiner frühen Phase bereits entwickelten Modi an, wie Beispiele aus 1926 –1973 beweisen (Abb. 180-187).

Zusammenfassend möchte ich festhalten, dass OK ab dem Jahre 1909 bei allen seinen Porträts, mit Ausnahme der dreizehn angeführten Bildnisse³⁵ bei der Hintergrundgestaltung einer indifferenten malerischen Farbfolie den Vorzug gibt. Was er bereits bei seinen ersten Porträts aus dem Jahre 1906 (Abb. 48 /Rückseite, Abb. 49 und 50) versucht hat, das gestaltet er nun konsequent innerhalb des behandelten Zeitraumes. Die Farbfolie hat, je nach Absicht des Künstlers, die Aufgabe, die dargestellte Person hervorzuheben, zu umhüllen, oder mit ihr zu verschmelzen. Raumillusion wird durch Farbabstufungen erreicht. Dargestellte Räume, durch Gegenstände definiert, lenken den Betrachter von den Porträtierten ab, während die indifferente, malerische Gestaltung des Hintergrundes oder der Umgebung die Porträtierten in ihrer ureigensten persönlichen Aussage betont oder hervorhebt. OK will das „ihm Notwendige“ zum Ausdruck bringen und befreit daher den Porträtierten von allem Nebensächlichen. OK wollte vorwiegend nur den Menschen darstellen und wählte daher zur Unterstützung seiner rein psychologischen Erfassung diese Methode. Unbewusst und noch unsicher bei seinen ersten weiblichen Porträtversuchen aus dem Jahre 1906³⁶.

4.5 Porträttypus bei OK

Wie OK schon von Beginn an seine Bildnisformate festlegt und sie in allen Schaffenszeiten beibehält, so verhält er sich auch beim Porträttypus. Der Großteil seiner Porträts im Bearbeitungszeitraum (ca. zwei Drittel) sind „autonome Porträts“³⁷, die eine gut erkennbare Ähnlichkeit mit dem Dargestellten als wesentliches Darstellungskriterium haben. Daneben finden wir aber auch das „undeklarierte bzw. anonyme Porträt“³⁸ (ca. ein Drittel seiner Arbeiten). Es wird zwar eine bestimmte Person dargestellt, sie wird aber nicht genannt, sondern das Porträt wird mit einem Untertitel versehen, z.B. *Trance-spieler* (Ernst Reinhold, Abb. 56), *Alter Mann* (Vater Hirsch, Abb. 58), *Frau mit großen Augen* (Martha Hirsch, Abb. 66); *Eine verträumte Frau* (Elisabeth Reitler, Abb. 74), *Dame mit Federhut* (Abb. 77), oder das Bildmotiv ist von Interesse, wie z.B. *Lesender*

³⁵ Abb. 109, 110, 113, 117, 127, 128, 129, 133, 134, 135, 138, 140 und 142.

³⁶ *Anna Donner* (Abb. 48 /Rückseite), *Juliana Loidl* (Abb. 49) und *Mädchenbildnis* (Abb. 50), und ab 1909 immer sicherer werdend bei der großen Anzahl seiner Bildnisse bis Feber 1925.

³⁷ Schmidt, 1990.

³⁸ ebenda.

Herr (Chirurg Dr. Ludwig Adler, Abb. 112) oder *Der Gefangene* (Abb. 117), nach einem Gedicht von Albert Ehrenstein.

Außer den beiden genannten Porträttypen, („autonomes Porträt“ und „undeckeltes bzw. anonymes Porträt“), die sich in der Zeit vom Spätmittelalter bis ins 17. Jahrhundert entwickelt haben, finden wir bei OK aber auch eine Porträtvariante, die der Impressionismus hervorbringt, nämlich das sogenannte „beiläufige Porträt“³⁹. Es ist dies ein Porträt, das die dargestellten Personen durchaus ähnlich zeigt, es wird auch meist nach den Personen benannt, es zeigt sie aber in einer betont formlosen, legeren Haltung, die es bisher in diesem Ausmaß noch nicht gegeben hat, auch nicht in der Photographie. Die Dargestellten sind meist Freunde oder Bekannte des Malers, die keinen Anspruch auf repräsentative Gestaltung erheben. Durch das Festhalten einer momentanen Geste, fast schnappschussartig, wird die dargestellte Person in einem hohen Maße charakterisiert⁴⁰. Innerhalb der genannten Porträttypen wandelt OK, was die formale Gestaltung betrifft, wie folgt ab. Das „ganzfigurig stehende, repräsentative Porträt“ finden wir im genannten Zeitraum bei OK nicht (die *Skizze* für die *Puppe* nach *Alma Mahler* (Abb. 130/1) wird hier nicht als Porträt behandelt), jedoch ist das „ganzfigurig-sitzende Porträt“ dreimal vorhanden⁴¹.

Sehr wohl aber finden wir als Porträtvariante das sogenannte „Kniestück“, allerdings im genannten Zeitraum nicht sehr häufig, insgesamt nur zwölfmal, über die gesamte Zeit verteilt.⁴² Wenn OK diesen Porträttypus⁴³ wählt, weist er entweder auf eine besonders enge und freundschaftliche Beziehung zu den Dargestellten hin, oder auf ein besonderes Ereignis im Leben der Dargestellten, wie z.B. bei *Natalie Baczewski*, (1907, Abb. 54)⁴⁴. OK dürfte das Bildnis aus diesem Grunde im Vergleich zu seinen sonstigen Porträts aus der frühesten Zeit repräsentativer gestaltet haben, was sowohl die Farbe Rot als Bedeutungsträger, als auch den formalen Aufbau betrifft. Es fällt auf, dass wir diesen bestimmten Porträttypus im genannten Zeitraum bei OK nicht mehr finden⁴⁵.

Die Bedeutung für die von OK gewählte Porträtvariante „Kniestück“ zeigen weitere 11 Beispiele⁴⁶.

³⁹ ebenda.

⁴⁰ Beispiel dafür: *Constantin Christomanos*, (1909, Abb. 69).

⁴¹ *Sonja Dungevsky II* (1912, Abb. 108), *Kind mit Blumen und Katze* (1920/21, Abb. 133) und *Nancy Cunard* (1924, Abb. 141). Alle drei Modelle sind mit abgewinkelten Beinen, auf einem Bett oder auf einer Couch sitzend, ganzfigurig dargestellt, sowohl in seiner frühen Porträtzeit 1912, wie auch in der Dresdner-Zeit 1921/22, bzw. 1924.

⁴² (Abb. 54, 176, 103, 107, 111, 113, 118, 127, 129, 131, 132, 138).

⁴³ Das Ganzfigurenbild und das sogenannte Kniestück waren im Spätmittelalter nur Herrschern oder Angehörigen des Adels vorbehalten (Schneider, Norbert, *Porträtmalerei*, Köln 1999, S. 6).

⁴⁴ Winkler / Erling, 1995, S. 4. Bei *Natalie Steinhaus / Baczewski*, (1907, Abb. 54), weist OK z.B. auf ein solch außergewöhnliches Ereignis hin: „Das Bild war das Hochzeitsgeschenk der Dargestellten für ihren Verlobten, den Patentanwalt Dr. Max Baczewski.“

⁴⁵ ebenda. Auf das Ungewöhnliche der Gestaltung weist auch folgende Aussage hin: „Die von Kokoschka lange angezweifelte Authentizität des Porträts kann heute durch eine Postkarte von Adolf Loos und durch die Ausstellung 1919 in der Münchner Galerie Goltz belegt werden.“

⁴⁶ *Lotte Franzos* (1909, Abb. 76), war eine sehr enge Freundin von OK und, wie bereits erwähnt, sein erstes großes und bedeutendstes Frauenporträt, das er malte. Weitere Beispiele für das Kniestück finden wir bei drei Kinderporträts: *Jacques de Menasse* (1911, Abb. 103), der Neffe von *Baron Viktor von Dirszty* (1911, Abb. 102). Hier wollte OK ein besonderes Porträt für den mit ihm befreundeten Adligen schaffen. *Sonja Dungevsky I.* (1912, Abb. 107), ist eine Vorstudie in Öl für das Bildnis *Sonja Dungevsky II* (1912, Abb. 108), das er auf dringendem Wunsch seines Freundes Peter Altenberg am Semmering malte. Über das Kinderbild *Mädchen mit Puppe* (gemalt 1921/22 in Dresden, Abb. 138) gibt es keine genaueren Literaturhinweise. *Carl Moll* (Abb. 111, 1913), den Stiefvater von

Die Bildnisse von OKs Freunden *Nell Walden* (1916, Abb.128) und *Hermann Schwarzwald III* (1924, Abb.139) könnte man auch dem Porträttypus „Kniestück“ zuordnen, da beide fast in der entsprechenden Körperdarstellung gezeigt werden

Der von OK am häufigsten verwendete Porträt-Typus ist jedoch das „Halbfiguren-Porträt“ und die „Porträtbüste“. Die Modelle sind meist, wie einige ausgewählte Beispiele zeigen, sitzend dargestellt, mit der Darstellungsvariante „en face“ mit Blickkontakt⁴⁷ oder ohne Blickkontakt mit dem Betrachter⁴⁸ oder in Dreiviertelansicht⁴⁹ mit variierenden Blickrichtungen. Keine Sitzposition im „Halbfiguren-Porträt“ bzw. „verlängerten Halbfigurenporträt“ finden wir nur bei acht Bildnissen.⁵⁰ Es fällt auf, dass sieben dieser Bilder zwischen 1909 und 1911 entstanden sind und nur mehr eines zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich bereits in der Dresdner Zeit 1921/22. In der immerhin zehnjährigen Zwischenzeit scheint diese Porträt-Variante nicht mehr auf, d.h. sie war nicht unbedingt ein Anliegen von OK.

Die strenge „Profildarstellung“ ist ebenfalls kein Anliegen von OK, da wir diese Porträtvariante im genannten Zeitraum nur zweimal vorfinden, u.zw. bei *Herwarth Walden* (1910, Abb. 87) und bei *Hugo Schmidt* (1911, Abb. 96). Für einen Künstler, der nicht nur die Ähnlichkeitsmerkmale seiner Modelle darstellen will, sondern der besonders um die Wiedergabe der psychischen Verfassung ringt, ist die reine Profilform weder erstrebenswert, noch zielführend. Der Aussagewert ist zu gering; es wird nur „eine Seite“ gezeigt und damit nur ein Teil einer Person.

Das „en-face“- oder fast frontal gestaltete Bildnis und das „Porträt in Dreiviertelansicht“, mit den diversen Blickrichtungen, sind die häufigsten Darstellungsvarianten des „Halbfigurenporträts“ bzw. des „Büstenporträts“ im Untersuchungszeitraum. Sie sind fast gleichwertig je zur Hälfte vertreten.

Kein Porträt im Untersuchungszeitraum findet man von einer unbedeckten Person. Das erste Bildnis dieser Art entsteht 1926/27 und zeigt die ungarische Tänzerin und Filmschauspielerin *Elza Temary* (Abb. 180). OK scheint mit diesem für ihn ungewöhnlichen Porträt an die Venus-Darstellungen der italienischen Renaissance anzuknüpfen⁵¹.

Alma Mahler, verehrte OK und beide Männer waren sich bis zu Molls plötzlichen Tod 1945 immer in Freundschaft verbunden. Das Porträt *Franz Hauer* (Abb.113, 1913), entstand auf Wunsch von OK, da er in einem Brief an den Porträtierten meinte: „*Ich möchte Sie deshalb malen, weil Ihr Gesicht mich sehr interessiert und ich mir schon lange gewünscht habe Sie zu malen*“ Franz Hauer besaß eine Privatsammlung moderner österreichischer Kunst und u.a. sieben Gemälde von OK, darunter das Porträt *Albert Ehrenstein* (1914, Abb. 116). *Emil Löwenbach* (1914, Abb. 118), war nach einem Autounfall nahezu erblindet. Das Gemälde entstand durch Vermittlung von Loos und zeigt mit großem Einfühlungsvermögen die psychische Befindlichkeit dieses bedauernswerten Mannes. *Fürstin Mechtilde Lichnowsky* (1916, Abb.127) war eine Urenkelin von Kaiserin Maria Theresia und OK lernte die Schriftstellerin im „Sturm“-Kreis kennen. An seiner Mutter, *Romana Kokoschka* (1917, Abb. 129), ist OK zeitlebens in großer Liebe geblieben und es gelingt ihm, die in sich ruhende Persönlichkeit dieser mütterlichen Frau hervorzuheben, im Gegensatz zur unruhigen Pinselschrift. *Carl Georg Heise* (1919, Abb. 132), und *Hans Mardersteig* (1919, Abb. 131), veröffentlichten 1919 OKs Aufsatz „*Vom Bewusstsein der Gesichte*“ im ersten Jahrgang ihrer Zeitschrift *Genius*. Mit beiden verband ihn eine jahrelange Freundschaft.

⁴⁷ z.B. Abb. 57, 64, 70, 90, 100.

⁴⁸ z.B. Abb. 70, 76, 85, 142.

⁴⁹ z.B. Abb. 69, 71, 72, 110.

⁵⁰ *Ernest Ebenstein* (1909, Abb. 59), *Richard Stein* (1909, Abb. 60), *Dame mit Federhut* (1909, Abb. 77), *Victoire de Montesquiou-Fezensac* (1910, Abb. 82), *Hans Reichel* (1910, Abb. 84), *Herwarth Walden*, (1910, Abb. 87), *Frau Karpelles* (1911, Abb. 98), *Mädchen mit Puppe* (1920/21, Abb. 138).

⁵¹ Winkler/Erling, 1995, S. 132.

5. Ein bisher unbekanntes männliches Porträt von OK

Bei den Recherchen zu den frühen Porträts von OK konnte ein bisher unbekanntes Ölbild, das Porträt des „Ludwig Q.“¹ (Abb. 52), bezeichnet rechts unten im Bild mit *OK* und datiert auf der Rückseite des Bildes mit *Somer 1906*, im Privatbesitz ausfindig gemacht werden.

Es handelt sich um ein männliches Halbfiguren-Porträt in Dreiviertelansicht, nach links gewendet, gemalt in Öl auf Leinwand, in der Abmessung 73,5 x 61cm.

Dieses Porträt ist daher nachweislich das „erste gemalte männliche Porträt“ von OK².

Dargestellt ist ein Mann um die Fünfzig in seinem gutbürgerlichen Ambiente, ein Wiener Kaufmann aus jüdischer Familie³. OK sagt in seinen Lebenserinnerungen, dass die meisten seiner Porträtierten aus der frühen Zeit aus jüdischen Familien stammten⁴.

5.1 Bildbeschreibung

Der Porträtierte, ein Mann mittleren Alters, ist im rechten Bildteil halbfigurig, fast formatfüllend, in einem als Innenraum gekennzeichneten Ambiente sitzend dargestellt. Der Oberkörper ist frontal, der Kopf ist leicht nach links gewendet und in Dreiviertelansicht wiedergegeben, wie eine leicht nach links verschobene Bildachse wirkend. Er blickt, vom Betrachter aus gesehen, nach links aus dem Bild, aber ohne Augenkontakt mit dem Betrachter.

Sein rechter Arm ruht abgewinkelt auf dem mit einem rot-schwarz-karierten Tischtuch bedeckten Teil eines runden Tisches links unten im Bild, in der Hand eine Brille haltend. Seine linke Körperseite wird von der Schulter abwärts vom rechten Bildrand vollkommen überschritten, so dass weder sein linker Arm, noch seine linke Hand sichtbar sind. Kongruent zur rechten Bildseite wird auch sein rechter Arm im Bereich des Ellbogens vom linken Bildrand leicht überschritten. Als kompositioneller Gegensatz zu dem den rechten Bildteil ausfüllenden Körper des Porträtierten wird in der linken Bildhälfte der Raum durch Gegenstände strukturiert, durch eine Kommode mit darauf befindlicher Vase und Skulptur.

In der fast monochrom wirkenden dunklen Farbpalette des Bildes in braun-grün-schwarzen Tönen fällt die Betonung des Kopfes bzw. des Gesichtes durch die differenziert abgestuften hellen Farbtöne des Inkarnats und die Hervorhebung der kräftig wirkenden, fleischigen rechten Hand mit dem etwas dunkler gestuften Inkarnat besonders auf. Der Kopf ist außerdem durch eine Hell-Dunkel-Modellierung akzentuiert, wodurch eine plastische Wirkung gegeben ist. Er ist auch farblich gut gegen den malerisch gestalteten dunklen Hintergrund abgegrenzt. Dieselben Gestaltungselemente sind an der rechten Hand feststellbar.

Mit zeichnerischer Genauigkeit werden Details wiedergegeben, wie z.B. der herzförmige Haaransatz, die Augen, Augenbrauen, Lippen und vor allem der Oberlippenbart, dessen dunklen Haare sich gut vom hellen Inkarnat des Gesichtes abheben und dessen besonders fein gestalteten Bartspitzen über die rechte Wange hinausragen. Selbst die gebundene schwarze Schleife unter dem Gesicht wirkt durch ihre asymmetrische Gestaltung auffallend. Sogar der

¹ Die Abkürzung erfolgt auf Wunsch der derzeitigen Besitzer des Bildes.

² In der rezenten Literatur scheint als erstes in Öl gemaltes männliches Porträt von OK das Bild seines jüngeren Bruders, Bohuslav Kokoschka (1892-1976), im Alter von etwa 14 Jahren auf (Abb. 51). Dieses Bildnis ist nicht datiert, bei Winkler/Erling, 1995, S. 3, wird es unter 1906 angeführt. Man nimmt an, dass dieses Porträt vielleicht als Geschenk zum Geburtstag der Mutter am 23. September 1906 bestimmt war. Das Bild ist in Öl auf Karton gemalt, in den Abmessungen 48,5 x 42 cm. Als Bezeichnung wird angegeben: links oben, kaum leserlich, OK (?).

³ sh. Anhang.

⁴ Kokoschka, 1971, S. 72.

Ehering ist am Ringfinger der rechten Hand sichtbar. Besonders erwähnenswert ist die Detailgenauigkeit, die uns der erst zwanzigjährige Künstler in der Darstellung der Hand vermittelt, wie sie mit Daumen und Zeigefinger das Brillengestänge hält und wie der Daumen unter dem Brillenglas sichtbar gemacht wird.

Hinter dem Kopf ist ein Vorhang zu vermuten. In der linken Bildhälfte ist hinter der rechten Schulter und dem rechten Arm des Porträtierten eine Kommode sichtbar, die vom Bildrand ebenfalls überschritten wird. Auf der Kommode ist eine kleine, helle, antike weibliche Büste sowie eine ebenfalls helle Flasche mit dunkel abgegrenztem Inhalt erkennbar. Beide Gegenstände treten durch diese helle Farbgebung aus der dunklen Farbpalette hervor. Ebenso deutlich erkennbar sind in dem differenziert abgestuften Braunton der Kommode zwei Kommodengriffe.

Einen besonders hellen Akzent in der dunklen Farbskala des Bildes setzen außerdem das auffallend leuchtende Weiß des Hemdkragens mit einem kleinen Teil der Hemdbluse, wie der aus dem dunklen rechten Ärmel ebenfalls weiß vorstehende Hemdärmel. Abweichend von der Hell-Dunkel Modulation der Farbgestaltung des Bildes fällt der rote Farbakzent des Tischteiles im Bild links unten auf. Dieses, wenn auch etwas gedämpfte Rot, leitet den Blick des Betrachters von der unteren Bildkante ins Bild und suggeriert Raumtiefe. Eine Art Staffelform, d.h. hintereinander gestaffelte Bildebenen, wird durch die eindeutig hinter dem Tisch angeordnete Figur des Porträtierten und die sich hinter ihm befindliche Kommode dargestellt.

Die differenziert abgestuften Farbtöne des Bildes sind in kurzen, breiten Pinselstrichen pastos aufgetragen und dokumentieren, besonders in der Darstellung des Gewandes des Porträtierten, bereits in diesem Porträt seiner Anfangszeit das so bedeutende malerische Empfinden des Künstlers, gepaart mit einer zeichnerischen Detailgenauigkeit, wie dies z.B. die Details des Gesichtes und der Hand zeigen.

Der Porträtierte ist wirklichkeitsgetreu und realistisch in einer korrekten, zeitgemäßen Kleidung wiedergegeben. Er entspricht auch der altersgemäßen Darstellung, da er zu diesem Zeitpunkt ca. 45 oder 46 Jahre alt war. Die Intensität des Ausdrucks in der Darstellung des kühlen und korrekt abwägenden Charakters des Geschäftsmannes ist für den damals zwanzigjährigen Künstler bemerkenswert. Hier zeigt sich schon das Talent des kommenden großen Porträisten. Zur Porträtähnlichkeit stellt Frau Kate B., Enkelin des Porträtierten, fest, dass Ludwig Q., nach Aussage ihrer Mutter, „ [...] so dargestellt ist, wie er auch tatsächlich ausgesehen hat und wie es seinem Beruf entsprach. Ein gut situierter Kaufmann in seinem gut bürgerlichen Ambiente, konservativ und korrekt“⁵.

Das Bild befindet sich in einem relativ guten Zustand, eine Restaurierung wurde, soweit bekannt, bisher nicht vorgenommen⁶. Das Gemälde wurde nie in einer Ausstellung oder sonst öffentlich gezeigt und ist bisher auch in keinem Katalog angeführt oder erwähnt worden. Es war immer nur in Privatbesitz.

5.2 Stilistische Einordnung, Signierung und Datierung

Ein stilkritischer Vergleich des Porträts von *Ludwig Q* mit Porträts aus der Zeit der ersten Zeichen- und Porträtversuche OKs von 1906 zeigt eine gute stilistische Übereinstimmung. OKs frühe Zeichenversuche, die er anlässlich seiner Verwandtenbesuche 1906 in Lassing-Niederösterreich anfertigte, wie z.B. *Johann Donner* (Abb. 39) oder *Anton Loidl* (Abb. 40),

⁵ Persönliches Gespräch mit Frau Kate B. am 5.Nov.1998.

⁶ Festgestellt durch persönliche Besichtigung des Bildes am 5.Nov.1998.

zeigen bereits die besondere Betonung des Kopfes bzw. Gesichtes und vor allem die Darstellung einer überproportional kräftigen Hand im Vordergrund. Was diese Zeichnungen andeuten, finden wir im Porträt von *Ludwig Q.* von 1906 bereits deutlicher ausgeführt. Dasselbe können wir auch im Bildnis der *Anna Donner* (1906, Abb. 48) und der *Barbara Siegl von Siegwille* (1906, Abb. 53) feststellen, besonders was die Darstellung der überbetonten Hand im Vordergrund betrifft.

Zum genaueren Vergleich werden Porträts aus 1906 (Abb. 48-51, 53) und 1907 (Abb. 54) herangezogen: Neben der lebendigen Wiedergabe der Gesichtszüge, ist die Physiognomie der Porträtierten (Abb. 48-53, 54) realistisch dargestellt, ohne Verzerrung oder Verhässlichung, wie dies bei späteren Porträts ab 1909 (Abb. 57, 58 oder 60) der Fall sein wird. Die Darstellung einer starken emotionalen Bewegtheit ist noch nicht gegeben, eine innere Befindlichkeit kann jedoch deutlich im Gesicht der Dargestellten abgelesen werden: die Porträtierten wirken entweder heiter (Abb. 48), ernst bzw. nachdenklich in sich gekehrt (Abb. 49, 50) oder ruhig, heiter gelassen und aufmerksam (Abb. 51, 53, 54). Aus ihrer Kleidung ist die Zugehörigkeit zur jeweiligen Gesellschaftsschicht erkennbar.

Im Falle des Porträts von *Ludwig Q.* von 1906 können die vorgenannten Fakten ebenso festgestellt werden.

Das Porträt *Ludwig Q.* fügt sich ebenso in Malweise und Darstellungsmodus widerspruchlos in die Reihe dieser frühesten Bildnisse ein. Es stimmt besonders in der Hintergrundgestaltung und in seiner dunklen Tonigkeit mit dem Bild des Bruders *Bohuslav* (Abb. 51) überein. OK dürfte in dieser Zeit noch nicht die Mittel gehabt haben, um sich ein größeres Sortiment von Ölfarben anschaffen zu können, um damit über eine größere Farbpalette zu verfügen. Nach eigener Aussage hat sein Gönner und Förderer Adolf Loos ihm den ersten „Farbenkasten“ seines Lebens geschenkt.

Die Komposition des Porträts von *Ludwig Q.*, und hier besonders der diagonale Bildaufbau, der auf die Erfassung des Raumes hin zielt, sowie die Überschneidungen, die im Bild dargestellt sind, finden wir ebenso in den Vergleichsbildern aus 1906: *Anna Donner* (Abb. 48), *Mädchenbildnis* (Abb. 50), *Bohuslav Kokoschka* (Abb. 51) und *Barbara Siegl von Siegwille* (Abb. 53).

Im Vergleich zu den angeführten Bildnissen ist OK beim Porträt *Ludwig Q.* in der räumlichen Gliederung der Bildfläche weiter fortgeschritten, da wir nun eine klare Aufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund erkennen können. Im Vordergrund ist der dargestellte Tischteil nicht in der Fläche aufgeklappt, sondern er ragt in den Raum hinein; dahinter, im Mittelgrund sitzend dargestellt, befindet sich der Porträtierte, der im Hintergrund von einem indifferenten Vorhang bzw. von einer Kommode begrenzt wird.

In dieser künstlerischen Anfangsphase ist der zeichnerische bzw. malerische Expressionismus, der für OK in der Folge ein typisches Merkmal sein wird, bereits angedeutet, aber noch nicht ganz klar erkennbar. Ein charakteristisches Bildelement ist jedoch feststellbar, das nur in dieser Zeit vorkommt und womit ebenfalls eine überzeugende Einordnung des Porträts von *Ludwig Q.* möglich ist. Dieses spezifische Bildelement in den Porträts dieser Anfangszeit ist die Hintergrundgestaltung. Mit den Personen werden auch Gegenstände ihrer Umgebung in einem Innenraum-Ambiente wiedergegeben. Die Bildnisse der *Barbara Siegl von Siegwille* (1906, Abb. 53), der *Nathalie Baczewski* (1907, Abb. 54) und des *Bohuslav Kokoschka* (1906, Abb. 51) zeigen diese Hintergrundgestaltung. Die Dargestellten befinden sich in einem Ambiente, das als Hintergrund das Interieur eines Raumes erkennen lässt. Attribute eines solchen

Ambientes sind auch im Bildnis des *Ludwig Q.* durch Teile einer Kommode mit darauf befindlichen diversen Gegenständen vorhanden. Durch diese spezielle Hintergrundgestaltung, dieses Ambiente eines Innenraumes, eröffnet das Bildnis *Ludwig Q.* die Reihe der genannten Porträts dieser Frühzeit. In den Bildnissen der darauffolgenden Jahre finden wir diesen Darstellungsmodus nicht mehr. Beginnend mit dem Porträt seines Freundes Reinhardt, *Der Trancespieler* (Abb. 56), wird ab 1909 den Porträtierten nun als Hintergrund eine undefinierbare Farbfolie hinterlegt. OK hat diese Hintergrundgestaltung allerdings dreimal auch 1906 angewandt (Abb. 48/Rückseite, 49, 50). Ab 1912 werden andere Gestaltungselemente bevorzugt, d.h. andere Objekte definieren den Raum

Die Signatur im Bildnis *Ludwig Q.* ist rechts unten mit *OK* angebracht⁷, die Datierung befindet sich auf der Rückseite des Porträts *Ludwig Q.* und lautet *Somer 1906* (Abb.52/2)⁸.

Sowohl die vom Künstler persönlich angebrachte Datierung als auch die stilistische Einordnung weisen das bisher nicht bekannte Porträt *Ludwig Q.* als ein Frühwerk von OK aus dem Jahre 1906 aus.

Die Authentizität kann aber zusätzlich durch die recherchierte Bildgeschichte⁹ bestätigt werden, welche auch durch ein Interview mit Frau Edith S., einer Großnichte des Porträtierten, im Anhang dokumentiert wird¹⁰.

⁷ Die Signatur *OK* in heller, weiß-grüner Pinselschrift am Porträt des *Ludwig Q.* rechts unten entspricht einer der Signaturstellen von OK. Die von OK benutzten Signaturstellen bei seinen Porträts werden im Kapitel 4.3 behandelt.

⁸ Die Rückseite ist für OK nicht ungewöhnlich; er hat Datierungen auf der Rückseite bei einigen seiner Bilder angebracht. Beispiele dafür sind im Kapitel 4.3 genannt. Sowohl für die Signatur, als auch für die Datierung, gibt es bei OK in seiner gesamten Schaffensperiode keine bevorzugte einheitliche Stelle im Bild.

⁹ OK kannte den Sohn des Porträtierten, Heinrich Q. aus der gemeinsamen Schulzeit und war daher bei der Familie des Ludwig Q. öfter eingeladen. So kam es zum Porträt des Vaters, Ludwig Q. Die Porträtsitzungen fanden 1906 in der Wohnung von Ludwig Q. in Wien statt.

Das Bild war von der Entstehung im Jahre 1906 bis in die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts im Besitz des Porträtierten Ludwig Q. Von diesem erbt es der Sohn Paul Q., ein Sohn aus zweiter Ehe, der es 1938 anlässlich seiner Emigration nach England bzw. USA mitgenommen hat. Er besaß das Bild bis in die Siebziger-Jahre. Seit dieser Zeit befand sich das Bildnis im Besitz von Kate B., einer Tochter von Paul Q. und Enkelin des Porträtierten, Ludwig Q. Seit Herbst 2007 befindet sich das Bild im Besitz Debra B., der Großkelin von Ludwig Q.

Das Porträt befindet sich ohne Unterbrechung im Familienbesitz und wurde nie bei einer Ausstellung oder sonst öffentlich gezeigt.

Die Eigentumsverhältnisse und die örtlichen Stationen des Bildes wurden von Frau Kate B. in einem persönlichen Gespräch am 5.Nov.1998 in USA bestätigt. Gegen eine erste Veröffentlichung des Bildes, allerdings nur im Rahmen meiner Diplomarbeit, wurde kein Einwand erhoben, sondern es wurde ausdrücklich genehmigt.

¹⁰ Name und Adresse von Frau S. sind der Verfasserin bekannt.

6. Expressionistische Gestaltungselemente bei OK

6.1 OK – ein Expressionist ?

Der Begriff „Expressionismus“ ist in jeder Hinsicht vielschichtig und schwer zu definieren, besonders da er auch mehrere Väter zu haben scheint. Der Berliner Kunsthändler *Paul Cassirer* soll – der Überlieferung nach – die Werke von Edvard Munch in Gegensatz zu den Impressionisten gestellt haben und als „expressionistisch“ bezeichnet haben. Es kann aber auch folgende Äußerung von Lovis Corinth, anlässlich der XXII. Secessions-Ausstellung 1911, die er zu den Bildern der französischen Kubisten und Fauvisten machte, begriffsbildend gewesen sein: *„Ferner haben wir noch eine Anzahl Werke jüngerer französischer Maler, der Expressionisten, untergebracht, die wir glaubten, nicht dem Publikum vorenthalten zu dürfen, da die Secession es von jeher für ihre Pflicht hielt, zu zeigen, was außerhalb Deutschlands Interessantes geschaffen wird“*¹.

OK selbst hat sich lebenslang dagegen gewehrt, als expressionistischer Maler bezeichnet zu werden. Aus einer Distanz von fast hundert Jahren - zu seinen Frühwerken gesehen - ist sein Stellenwert in der Kunstgeschichte längst entschieden. Er zählt, neben Egon Schiele, zum bedeutendsten Vertreter des Österreichischen Expressionismus. Wenn uns OK auch in seinen Lebenserinnerungen 1971 noch erklärt, *„Expressionismus war eine Zeiterscheinung, keine Kunstmode [...]“*², und ausführt, dass er sich kaum für die Formprobleme, und auch nicht für die moralischen Ideen dieser Künstler, wovon er einige während seines Berlin-Aufenthaltes als Sturm-Mitarbeiter kennen lernte, interessiert hat, wie er auch kein Manifest verfasst oder signiert hat, so war zu diesem Zeitpunkt seine Zuordnung zum Expressionismus bereits längst entschieden. Der Expressionismus, der keine Kunstmode war, sondern – lt. Herwarth Walden – international eine „Kunstwende“ einleitete. Eine neue Rolle der Kunst in einer die Tradition abschüttelnden Aufbruchphase, die somit auch die Kunst der Zukunft prägen sollte. Erstmals wird die Farbe autonom eingesetzt, sie ist ihrer Funktion als Lokalfarbe enthoben und führt dadurch zu neuen Ausdrucksformen, sie wird zum Bedeutungs- und Ausdrucksträger des Bildes und bedingt dadurch die Befreiung von der Dominanz der Form, die wiederum dadurch von der alleinigen Pflicht befreit ist, den Inhalt zu formulieren.

Eine Erklärung zum besseren Verständnis der negativen Einstellung OKs zu seiner Klassifizierung als Expressionist, können wir aus den Worten von Remigius Netzer im Vorwort zu den Lebenserinnerungen von OK entnehmen.

„Wenn Kokoschka erklärt, dass er kein Schema und kein Rezept habe, um ein Bild zu beginnen, sondern eben auf den Augenblick des Erfühlens wartet, auf die Erregung, die Sensation des Lebhaften, Lebendigen, dann ist das ein Zeichen seines permanenten Expressionismus, der der eigentlichen Bedeutung des Wortes entspricht. Gegen ein Einbeziehen seiner Kunst in den Stilbegriff Expressionismus hat er sich allerdings oft zu Recht gewehrt. Weil alles dies: Großflächigkeit bis zur Dekoration, Dicke der Konturen bis zur Zerstörung des Malerischen, Stilisierung der Naturformen bis zur Erstarrung, Aufruhr des Gefühls zu Darstellungen der Ekstase - ganz und gar nicht seinem Empfin-

¹ Elger, 1994, S. 7.

² Kokoschka, 1971, S. 119.

den und seinen Vorstellungen entspricht, die auf eine Fortsetzung großer, expressiver Kunst der Vergangenheit gerichtet sind“³.

Man kann die differenzierte und ablehnende Sicht OKs zu seiner Einordnung zum Expressionismus begreifen, wenn man einige Porträt-Beispiele der „Brücke-Maler“, des „Blauen Reiter“, des „Rheinischen“- sowie des „Norddeutschen Expressionismus“ betrachtet⁴. Aus diesen Vergleichsbildern, die zugleich die Stilunterschiedlichkeit der Expressionisten zeigen, ist zu entnehmen, dass OK weder den großflächigen Farbauftrag mit den komplementären Farbkontrasten, noch die Dicke der Konturen, wie Remigius Netzer anführt, in seinen Bildern aufweist.

Es ist jedoch feststellbar, dass sich in der Dresdner Periode auch OKs Einstellung zur Farbe deutlich zu verändern beginnt. Eine Annäherung an den „Deutschen Expressionismus“ – und hier vor allem an Emil Nolde – ist zu erkennen. Die linienhafte, meist immaterielle Pinselschrift weicht nunmehr einer malerischen Lösung. Der Farbauftrag beginnt sich pastoser zu entwickeln. Die Farbe wird in unregelmäßigen, sich verzahnenden Bahnen aufgetragen, Dieser Stilumbruch wird deutlich im Bild der *Fürstin Lichnowsky* (1916, Abb. 127) und setzt sich in den zeitlich folgenden Bildern fort. Die Farbpalette wird von Blau-Grün-Tönen bestimmt, steigert sich jedoch im Bild *Mädchen mit Puppe* (1921/22, Abb. 138) zur leuchtenden Buntheit.

Grundsätzlich jedoch bleibt seine Einstellung und Auffassung vom Porträt eine ganz andere als die seiner deutschen Malerkollegen. Sie ist auf Durchleuchtung und Durchdringung der Psyche aus, auf Sichtbarmachung des innersten Zustandes seiner Modelle. Seine Wurzeln waren nicht umsonst in Wien, in der Stadt Sigmund Freuds, des Begründers der Psychoanalyse.

Das zeichnerische Element bleibt weiterhin, zwar zurückgedrängt, auch in Zukunft in seinen Porträts vorhanden; vor allem dort, wo es aussagemäßig von Wichtigkeit ist – bei den Ausdrucksträgern des Bildes, wie beim Gesicht und bei den Händen.

Im von OK verfassten Artikel „Zum Expressionismus im Werk Edvard Munchs“ findet man ebenfalls die Aussage von Remigius Netzer über OKs permanenten Expressionismus bestätigt: „[...] *Expressionismus hingegen gestaltet das Leben im Erlebnis: Worin das Erlebnis von aller grauen Theorie sich unterscheidet, ist, dass sozusagen ein Diesseits hier ein Jenseits umarmt [...] Expressionismus ist Gestaltung des Erlebnisses, solcherart mittelbar und Botschaft vom Ich zum Du. Wie zur Liebe braucht es dazu zwei. Expressionismus lebt nicht im elfenbeinernen Turm, er wendet sich an den Nächsten, den er erweckt. [...] Mit jedem Erlebnis erneuert sich unser Menschentum [...]*“⁵.

In Widerspruch zu seiner negativen Einstellung zum *Expressionismus* gerät OK durch seine eigenen Worte ‚*Expressionismus ist Gestaltung des Erlebnisses*‘, denn gerade er als Künstler „gestaltet“ vor allem das „Erlebnis mit seinem Gegenüber“ im Porträt, wie er es empfindet, wie er es „visionär sieht“. Schon aus diesem Grunde scheint daher seine Zuordnung zur Kunstform des Expressionismus begründet.

³ Netzer, in: Kokoschka, 1971, S. 8.

⁴ Abb. 143-152: Erich Heckel, *Sitzendes Kind* (1906), Karl Schmidt-Rottluff, *Bildnis Rosa Schapire*, (1911), Alexej von Jawlensky, *Bildnis Resi* (1909), *Manola* (1913), Ernst Ludwig Kirchner, *Dodo und ihr Bruder* (um 1908), Marianne von Werefkin, *Selbstbildnis I* (1910), August Macke, *Lesende Frau im roten Sessel* (1910), Emil Nolde, *Herr Sch.* (1915), *Ingeborg* (1919), Lyonel Feininger, *Bildnis eines tragischen Wesens*, (1910).

⁵ Kokoschka, in: Breicha, 1976, S. 157.

Innerhalb des Expressionismus nimmt OK, nicht nur, was seinen persönlichen Malstil betrifft, sondern auch was die große Anzahl seiner Porträts betrifft, eine Ausnahmestellung ein. Er ist in seiner frühen Schaffensperiode in einem solch großen Ausmaß am Bildnis interessiert, an der Darstellung des Menschen, am Gesicht des Menschen, an seiner psychologischen Befindlichkeit, wie es in diesem Ausmaß kein Charakteristikum für die expressionistischen Maler ist. Diese große Vorliebe für das Sujet ist einzig und allein die besondere Eigenart von OK. Bis 1923 spricht man daher zu Recht vom „Bildnismaler Kokoschka“.

„*Wie jeder Mensch ein neuer Fall ist, so ist jedes Bild von Kokoschka ein Fall für sich, ein jedes Mal wieder gewagtes Unternehmen, eine Art Mount-Everest-Expedition, die mit aller erdenklichen Vorsicht, mit strategischer Schläue von wieder und wiederum anderer Seite aus unternommen wird*“⁶. Dieser Ausspruch aus der ersten OK-Monographie, verfasst 1918 von Paul Westheim, trifft genau die Einstellung des Künstlers. OK will sein Gegenüber nicht nur photographisch in seiner reinen Äußerlichkeit zeigen, sondern er versucht - jedes Mal in einem gewagten Unternehmen - die Psyche seines Modells zu durchleuchten, sein „inneres Gesicht“ mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln bildnerisch zu gestalten.

Wie ihm das in den Bildnissen des behandelten Zeitraumes gelingt, mit welcher expressivistischen Mitteln, soll eine für die verschiedenen Perioden charakteristische Auswahl seiner Bilder im Kapitel 6.3 aufzeigen.

6.2 Formale Unterschiede

Wie bereits ausführlich im Kapitel 2.2/Porträttypen angeführt wurde, sind die „formalen“ gestalterischen Unterschiede in OKs Porträt-Darstellung nicht besonders different. Er bleibt bei der klassischen Porträtform.

Eine Analyse zeigt uns, dass OK zur Darstellung seiner Modelle das „Büsten-Porträt“ und besonders häufig das „Halbfiguren-Porträt“ verwendet. Erstere Darstellungsvariante ist zeitlich begrenzt bis 1914, während die zweite Variante an keinen bestimmten Zeitabschnitt gebunden ist, sondern der betreffende Modus durchzieht das gesamte Werk des Künstlers bis 1925 und über den Zeitabschnitt hinaus.

Die Porträtierten sind meist unbewegt sitzend, seltsam teilnahmslos und ernst, dargestellt (wie z.B. Abb. 59, 60, 78, 100, 101, 127). In der Halbfiguren-Variante kann der Künstler neben dem Ausdruck des Gesichtes auch durch die Gestik der Hände sein Modell besser charakterisieren. Durch die teilweise überproportional große Darstellung der Hände wird naturgemäß auch ihre Bedeutung besonders hervorgehoben. Abgesehen von der Bedeutungsgröße, sagt OK, „*Was ich näher sehe, male ich größer*“, was wir immer wieder in der Darstellung seiner großen Handformen bestätigt finden können.

Bewegtere Motive, d.h. Bewegung durch stärkere Gestik und bewegteren Körper ausgedrückt, finden wir bei den im besprochenen Zeitraum 95 Porträtierten nur in 12 Fällen:⁷ Diese erstaunlich kleine Anzahl an Bewegungsmotiven im Verhältnis zur Gesamtzahl der Porträtierten zeigt uns deutlich, dass OK an einer anderen Gestaltungsvariante

⁶ Westheim, in: Kokoschka. 1971, S. 21.

⁷ Beginnend mit vier Abbildungen 1909, Abb. 69, 72, 73, 75, 1910, Abb. 84, 89, 1911, Abb. 102, 1914, Abb. 116, 117, 1916, Abb. 128, 1920, Abb. 133, endend mit einer Abbildung, 1920, Abb. 142.

interessiert ist. Er bleibt, was die Darstellung der Körperform betrifft, der klassischen Porträtform lebenslang verbunden. Bewegungen der Seele, und die damit verbundenen Spannungen im Körper, zeigt OK mehr durch Mimik und ausdrucksstarke Hände, als durch besonders gestaltete oder verdrehte Körperformen.

6.2.1 Das Büsten-Porträt

Das „Büsten-Porträt“ finden wir bereits im Jahre 1906, am Beginn seiner Ölmalerei und am Beginn des zu besprechenden Zeitabschnittes dieser Arbeit.

Das Bildnis der *Anna Donner* (1906, Abb.48/Rückseite) ist das erste Porträt dieser Arbeit und ist zugleich auch das erste Bildnis, welches die Form des Büstenporträts aufweist. Es setzt sich fort beim *Mädchenbildnis* (1906, Abb. 50) und beim Porträt des Bruders, *Bohuslav Kokoschka* (1909, Abb. 51), bei *Robert Freund* (1909, Abb. 57) und bei *Ludwig Ritter von Janikowski* (1909, Abb. 70). Zu diesen fünf genannten Bildnissen kommen von 1910 bis 1914 noch neun weitere Porträts dieses Typus dazu⁸ Von 1914 bis zum Jahre 1925 können wir diese Porträtvariante in seinem Werk nicht mehr finden. Die Porträtierten sind meist ernst blickend dargestellt, mit Ausnahme des lächelnden Gesichtes von *Anna Donner*.

Im Büsten-Porträt, das ja durch die Büstenform in seiner Darstellungsmöglichkeit sehr begrenzt ist, kann naturgemäß – infolge Fehlens der Hände und dadurch jeglicher Gestik – keine Bewegung dargestellt werden. Durch OKs ungewöhnliche Malweise, den malerischen Farbauftrag, die psychologische Gestaltung des Gesichtsausdruckes, der die jeweilige Empfindung seines Modells zeigt, wird Spannung erreicht. Ein Höhepunkt dieser Darstellungsart wird im Bildnis *Ludwig Ritter von Janikowski* bereits 1909 erreicht.

6.2.2 Das Halbfiguren-Porträt

Das „Halbfiguren-Porträt“ ist in dem behandelten Zeitabschnitt der von OK am meisten verwendete Porträttypus. Hingegen ist die „Stehende ganzfigurige Porträtform“ in dieser Zeit nicht vorhanden. Das „Sitzende ganzfigurige Porträt“ wird nur dreimal dargestellt (1912, Abb. 108, 1920, Abb. 133 und 1924, Abb. 141). Das „Büsten-Porträt“ finden wir von 1906-1914 vierzehnmal und das sogenannte „Kniestück“ ist im Zeitraum von 1907-1919 nicht mehr als zwölfmal vorhanden.⁹

Die Variante des „Halbfiguren-Porträts“ beginnt bereits 1906 mit dem ersten Porträt *Anna Donner* (Abb. 48) und endet mit dem letzten Porträt dieser Zeitspanne, *Karl Kraus* (Abb. 142). Wenn sich dieser Porträttypus in solch großer Zahl von 1906-1925 im Schaffen von OK findet, so kann man daraus ersehen, dass diese Porträtform seinen künstlerischen Intentionen besonders entgegenkommt. Im Halbfigurenbild sind die Hände miteinbezogen, d.h. neben dem Ausdruck des Gesichtes wird auch die Gestik der

⁸ Abb. 91, 96, 97, 101, 104, 106, 109, 119 und 121, d.h. in der Zeitspanne von 1906-1914 wurden insgesamt 14 Büsten-Porträts von OK geschaffen.

⁹ (Abb. 54, 76, 103, 107, 111, 113, 118, 127, 129, 131, 132 und 138).

Somit ergibt die Analyse, dass von den *fünfundneunzig* abgebildeten Porträtierten mehr als zwei Drittel, d.s. *fünfundsechzig* Bildnisse, in Form des *Halbfiguren-Porträts*, bzw. des *verlängerten Halbfiguren-Porträts*, dargestellt sind.

Hände, und damit verbunden die Körperbewegung, für die psychologische Durchdringung ein wichtiges Element. Dadurch ist es für den Künstler möglich, sein Modell besser zu charakterisieren, wie er es subjektiv sieht bzw. erfühlt.

Wie seine Bildnisse zeigen, konnte sich OK „identifizieren“. Einer seiner Wiener Kritiker, Josef Strzygowski, prägte anlässlich der „Hagenbund-Ausstellung 1911“ in Wien das Wort „Koko-Strahlen“ und er meinte damit, OK durchleuchte damit die Personen, die das Unglück haben, unter seinen Pinsel zu geraten. Dass der Künstler mit seinem Röntgenblick die Oberfläche durchdringen und tiefer blicken kann, um dem wahren Wesen des Menschen näher zu kommen, das zeigen uns besonders die Porträts seiner Frühzeit. Durch seine seherischen Fähigkeiten, ein Erbstück seiner Großmutter, bzw. auch seiner Mutter, oftmals in der gängigen Literatur erwähnt, ist er anscheinend zur psychologischen Durchdringung seines Gegenübers fähig und es gelingt ihm, „[...] eine oft in der Konvention verschlossene Persönlichkeit wie mit einem Büchsenöffner ans Licht zu bringen [...]“¹⁰. Das photographische Abbild eines Menschen zu schaffen, interessiert ihn nicht. „[...] Die bloße Aufzählung von Fakten in einem menschlichen Gesicht, zwei Augen, zwei Ohren, eine Nase und ein Mund genügt Leuten, die nicht weiter sehen wollten [...]“¹¹, OK genügt sie nicht, er wollte weiter sehen.

6.2.3 Darstellung der Hände

Die Darstellung der Hände, und somit auch die Darstellung der Gestik, ist OK ein besonderes Anliegen. Durch die Art der Darstellung ist das Modell zu identifizieren, bzw. zu charakterisieren. OK wendet im behandelten Zeitraum eine Vielzahl von Handformen und Gesten an, wofür der französische Bildhauer Rodin große Vorbildwirkung hatte. Manche der Formen und Gesten sind nur einmal, andere wieder werden in abgewandelter Form, mehrmals über den behandelten Zeitraum verstreut, wiederholt angewendet, wie nachfolgend angeführte Beispiele zeigen.

Ein Novum in der Darstellung ist in dem neuen, erstmals in dieser Arbeit präsentierten Porträt *Ludwig Q.* (Abb. 52) aus dem Jahre 1906 zu finden. Dargestellt ist eine auf einem Tisch ruhende Hand, die eine Brille hält (Abb. 153 /Detail). Erst 1914 und dann 1919 finden wir eine ähnliche Darstellung des Motivs Tisch und Hand im Frauenporträt *Dame mit Stuartkragen* (Abb. 114) und den beiden Männer-Porträts der Freunde *Heinz Madersteig* (Abb. 131) und *Carl Georg Heise* (Abb. 132), wobei darauf hinzuweisen ist, dass keines der angeführten Beispiele die Detailgenauigkeit der frühen Porträt-Zeit von OK aufweist.

Interessant ist der Detail-Vergleich dieser Handdarstellung bei *Ludwig Q.* (Abb. 153) aus dem Jahre 1906 mit dem Hand-Detail vom *Trancespieler* (Abb. 154) aus 1909 und einem erst 1954, fast 45 Jahre später, entstandenen Porträt des Musikers *Pablo Casals* (Abb. 154 /1). Auffallend ist bei allen drei Werken die etwas fleischige Darstellung der Hand, wobei die Malweise im Porträt von *Ludwig Q.* (Abb. 153) deutlich realistischer ist. Mit zeichnerischer Genauigkeit ist der Ehering und vor allem die Brille festgehalten, wo unter dem Brillenglas der Daumen durchschimmert. Drei Jahre später, beim *Trancespieler* (Abb. 184), ist bereits eine andere Malweise vorherrschend, die Pinselführung

¹⁰ Kokoschka, 1971, S. 73.

¹¹ ebenda, S. 309.

ist malerischer, die Hand wirkt verschwommener und ist der Handdarstellung von *Pablo Casals* (Abb. 154/1), obwohl fast 45 Jahre später, in der Malstruktur ähnlicher. Eine Stiländerung innerhalb von drei Jahren in der Anfangszeit, sowohl in der Form, als auch besonders in der Darstellung des Inkarnats, ist deutlich feststellbar, während der Unterschied zur späteren Darstellung aus dem Jahre 1954 nicht so gravierend erscheint. Gemeinsam ist allen drei Beispielen, dass die zeichnerische Linie erhalten bleibt, manchmal stärker und manchmal schwächer ausgeprägt.

Die Darstellung der Hände in OKs Frauenbildnissen ist – im Unterschied zur Darstellung in seinen Männer-Porträts – naturgemäß eine andere. Die Frauenhände werden in einigen Porträts besonders zart, schmal und feingliedrig, manchmal fast zerbrechlich wirkend, dargestellt, wie aus Detailbeispielen ersichtlich ist.

Als ein Musterbeispiel für eine der schönsten und ausdrucksstärksten Handdarstellungen OKs sei die *Heilige Veronika mit dem Schweißstuch* (1909, Abb. 155) hier angeführt, obwohl dieses Werk ein sakrales Thema behandelt und daher nicht zu den Porträt-Darstellungen gehört.

Wenn OKs Darstellungen der Hände in seinen Porträt-Anfangsjahren noch etwas plump im Porträt *Anna Donner* (1906, Abb. 48) und noch etwas ungelentk geformt bei *Barbara Siegl* (1906, Abb. 53) und bei *Natalie Baczewski* (1907, Abb.54) wirken, so sind die Hände bereits zwei Jahre später, im Bildnis *Martha Hirsch* (1909, Abb.66), gekonnter und zerbrechlich wirkend dargestellt, wie aus dem Detailbild (Abb.157) deutlich zu erkennen ist. Im Porträt *Bessie Bruce* (1910, Abb. 78) erinnern die Hände an die Darstellung im Bild der *Heiligen Veronika mit dem Schweißstuch* (1909, Abb. 155), sie sind ebenfalls in schlanker Form und ausdrucksvoll wiedergegeben, nunmehr jedoch bereits zeichnerisch genauer akzentuiert (Abb. 156).

Besondere Aufmerksamkeit ist dem Bildnis *Victoire de Montesquiou-Fezensac* (1910, Abb.82 bzw. 174) zuzuwenden . In der manieristisch anmutenden und extravaganten Handhaltung dieser zierlichen Erscheinung ist der Einfluss aus dem Ausdruckstanz spürbar, der zu dieser Zeit in Wien modern war. OK hat in diesem Zusammenhang Studien betrieben, die ihre deutlich erkennbaren Spuren bereits in seinem Jugendwerk *Die träumenden Knaben* (1907/08, Abb. 27, 28) hinterlassen haben.

Im Plakat für die Kunstschau Wien 1908 (Abb. 22) finden wir eine ähnliche Handhaltung in der Darstellung des linken Armes und auch in einem Männerporträt von Tintoretto, *Bildnis eines vornehmen Mannes* (um 1550 , Abb. 175)¹².

Diesen merkwürdig manieristischen Gestus der linken Hand aus dem Bild der *Herzogin*

¹² Goldscheider, 1975, S. 16, S. 8. OK hat nach seinen eigenen Worten Tintoretto sehr verehrt. Ob OK vor seiner Italienreise mit Alma Mahler im Jahre 1912 bereits Bilder des italienischen Meisters in Wien gesehen hat, ist fraglich. Das Bild der *Herzogin* (Abb. 82 und 174) wurde bereits 1910 gemalt. Nach seiner Italienreise hat er in einem Interview mit Ludwig Goldscheider folgende Äußerung gemacht: „[...] Reise nach Neapel und Venedig. Ein wunderbares Erlebnis! Ja, die Bilder der venezianischen Maler – die haben mir die Augen aufgerissen. Veronese, Tizian – diese Farben, dies Freiheit! Und dann erst Tintoretto! Das war aufregend, da hab ich gesehen, wie man malen sollte! [...]. Und er fährt weiter fort (S. 8): „[...] Wie lange hat es gedauert, bis ich nur die Technik der alten Meister erlernt habe! Ohne Technik kann man nichts [...] vor allem, nicht malen. Und die Technik des Sehens muß noch vor der Technik des Malens erlernt werden“.

finden wir noch einmal im *Mädchen mit Puppe* (1921/22, Abb. 138), nur sind diese Hände nicht mehr zart und zeichnerisch definiert, sondern zeigen in der expressionistischen Malweise der Dresdner-Zeit eine gewisse Formauflösung. Sie sind außerdem in ihren Proportionen für Kinderhände viel zu groß angelegt.

Eine gut geformte Hand mit zarten, langen Fingern finden wir in der einzigen Rückenakt-Darstellung von OK, *Helene Kann* (1909, Abb. 75). Zeichnerisch genau akzentuiert sind Fingernägel und ein großer Ring am kleinen Finger. Zarte Hände, diesmal in gekreuzter Form, sind auch in den Bildern *Frau Karpeles* (1911, Abb. 98) und – zehn Jahre später – *Gitta Wallerstein* (1921, Abb. 134) dargestellt.

Erstaunlich verkrampft wirkt im Bildnis der *Lotte Franzos* (1909, Abb. 76) die in ihrem Schoß dargestellte eine Hand, über dem Geschlecht liegend.

Eine Ausnahmedarstellung finden wir im Bildnis *Else Kupfer* (1911, Abb. 94). Im Detailbild (Abb. 176) sind auf ihrem Arm Hundepfoten sichtbar. Eine Darstellung, die wir im zu behandelnden Zeitraum nicht mehr finden

Den Gestus der im Schoß ruhenden, verschränkten Hände, der sonst nur in OKs Männerbildnissen dargestellt ist, finden wir im Bildnis von OKs Mutter *Romana Kokoschka* (1917, Abb. 129). Erstaunlich ist die Ruhe ausstrahlende Wirkung der Dargestellten – trotz der unruhigen Pinselschrift.

Im Bildnis einer alten Dame, *Frau Reuther* (1921/22, Abb. 137) finden wir – dem Alter entsprechend – knochig dargestellte Hände vor, über dem Schoß gekreuzt liegend. Besonders ihre rechte Hand wirkt gichtig und altersmäßig deformiert.

Die Haltung der „Denkerpose“ wird im behandelten Zeitraum von OK nur in zwei Porträts dargestellt, u.zw. im Bildnis *Fürstin Mechtilde Lichnowsky* (1916, Abb. 127) und in seinem vorletzten Porträt dieses Zeitraumes, *Nancy Cunard* (1924, Abb. 141). Zur Pose passend, ist ein sinnender, in sich gekehrter Gesichtsausdruck festgehalten.

Eine außergewöhnliche Darstellung von Händen ist im Porträt *Kind mit den Händen der Eltern* (1909, Abb. 67) zu finden. Die Gegenüberstellung der zeichnerisch genau definierten Hände der Eltern im Vergleich zu den kleinen, nicht sehr ausführlich dargestellten, kindlich-runden Händen des nur einige Monate alten Kindes ist von großer Aussagekraft und einmalig im Oeuvre von OK.

In den Männerbildnissen finden wir die Hände größer, kräftiger und gestenreicher dargestellt und es fällt auf, dass sie fallweise eine ungemein plastisch durchmodellerte Form aufweisen.

Das Porträt *Vater Hirsch* (1909, Abb. 58) aus OKs Frühzeit zeigt deutlich den Einfluss van Goghs, von dem er die Handhaltung aus seinem Bildnis *Postbeamter Joseph Roulin* (1888, Abb. 58/1) übernimmt. OKs genaue Schweise kommt besonders in der rechten Hand des alten Mannes zum Ausdruck, wo er – im Unterschied zu van Gogh – deutlich eine blau-schwarz-geäderte Altershand strukturiert. Zeichnerisch genau sind auch die verdickten Gelenke der Finger der linken Hand des Beamten zu sehen. Bemerkenswert ist diese Hand auch durch die Spreizbewegung, dargestellt zwischen Zeige- und Mittelfinger. Diese Spreizform, allerdings auch einige Male gezeigt zwischen Daumen und Zeigefinger, können wir in einigen Handdarstellungen OKs finden, deformierter dargestellt und dadurch fast wie eine Kralle wirkend z.B. *Dame mit Federhut* (1909, Abb. 77). Die Spreizform wird vom Künstler nicht geschlechtsspezifisch angewandt, sondern

sie ist sowohl in Frauen wie auch in Männer-Bildnissen dargestellt¹³

Zum Porträt *Karl Kraus* (1909, Abb. 68) ist noch zu bemerken, dass seine rechte Hand eine schlanke und schmale Form aufweist (Abb. 160, Detail), die Form eines geistig arbeitenden Menschen, in seiner nervösen Gestik besonders gekennzeichnet in einer Zeichnung von starker Ausdruckskraft (*Karl Kraus I*, 1909, Abb. 162). Ein Photo von Karl Kraus (Abb. 161) bestätigt uns die schlanke Handform. Im zweiten in diesem Zeitraum gestalteten Bildnis von Karl Kraus (1925, Abb. 142) ist der Schriftsteller durch eine lebhafteste Gestik (Abb. 163, Detail) charakterisiert. Karl Kraus pflegte seine Worte durch lebhafteste Gesten zu unterstreichen. Kennzeichnend für OK ist, dass er dieses Charakteristikum in der Bilddarstellung aufgreift. Der Gestus aus dem Porträt *Karl Kraus* ist im behandelten Zeitraum nur dieses eine Mal dargestellt.

Eine häufigere Darstellungsvariante im Oeuvre von OK sind die kräftigen verschränkten Hände, die wir im besprochenen Zeitraum einige Male finden können, wie z.B.: das erste Mal im Porträt von *Adolf Loos* (1909, Abb. 71). Die kräftigen und plastisch modellierten Hände zeigen zeichnerisch genau Fingernägel und knöcherne Struktur der Hände, gut erkennbar in der Detaildarstellung (Abb. 164)¹⁴.

Hervorzuheben ist auch eine Abwehrbewegung, dargestellt im Porträt *Peter Altenberg* (1909, Abb. 72), die zugleich als Geste der Hilflosigkeit und des Zornes gedeutet werden kann. OK hat den Kaffeehausliteraten in einem Moment des Zornausbruches festgehalten. In der Detaildarstellung (Abb. 165) ist die abwehrende Haltung der Hände gut erkennbar.

Der Gestus der aufeinanderliegenden Hände, wie pulsmessend wirkend, ist im Bildnis *Richard Stein* (1909, Abb. 60) zu finden. Aus dem Detail (Abb. 166) ist zu ersehen, dass auch hier eine zeichnerische Genauigkeit die Finger kennzeichnet. Eine ähnliche Darstellung, nur seitenverkehrt, zeigt das Porträt *Wilhelm Hirsch* (1909, Abb. 65).

Ein besonders ausdrucksstarker und einmalig dargestellter Gestus ist im Porträt *Auguste Forel* (1910, Abb. 80) zu finden. In der Detail-Darstellung (Abb. 167) ist die zeichnerische Hervorhebung der teilweise kräftig geformten Hände im Vergleich zur übrigen malerischen Gestaltung des Körpers deutlich zu erkennen. Seherisch wird hier bereits die später durch einen Schlaganfall geschwächte und etwas verformte rechte Hand dargestellt.

Eine auffallende Handhaltung im Bildnis *Karl Etlinger* (1910, Abb. 100) zeigt einen Gestus, der als Energie übertragend gedeutet werden kann. Das Detailbild (Abb. 168) zeigt die genaue Darstellung einer geschlossenen und einer geöffneten Hand mit den Berührungspunkten der Hände.

Neben den bisher angeführten Gesten der Hände finden wir fünf ungewöhnliche Formen, die den bisher dargestellten statischen Formenkanon OKs unterbrechen. Mit dem Gestus ist zugleich die Bewegung des Körpers gezeigt¹⁵. Auffallend in den Bildnissen ist die besonders große Darstellung der Hände als Ausdrucksträger. Sie sind, wie schon

¹³ *Ernest Ebenstein* (1909, Abb. 59), *Karl Kraus* (1909, Abb. 68), *Hans Reichel* (1910, Abb. 84), *Emma Veronika Sanders* (1910, Abb. 86), *William Wauer* (1910, Abb. 188), *Frau Karpeles* (1911, Abb. 98).

¹⁴ Weitere Darstellungen dieser Handform finden wir z.B. in folgenden Abbildungen: *Albrecht Harta* (1909, Abb. 73), *Carl Moll* (1913, Abb. 111), *Emil Löwenbach* (1914, Abb. 118) sowie auch in einem Frauenporträt, dem Bildnis der Mutter OKs, *Romana Kokoschka* (1917, Abb. 129).

¹⁵ in den Porträts *Constantin Christomanos* (1909, Abb. 169), *Felix Albrecht Harta* (1909, Abb. 170), *Rudolf Blümner* (1910, Abb. 173), *Albert Ehrenstein* (1914, Abb. 171), und *Der Gefangene* (1914, Abb. 172).

zuvor z.B. bei *Adolf Loos* (1909, Abb. 164, Detail) und *Carl Moll* (1913, Abb. 111), plastisch modelliert und strukturiert, was besonders bei den Fingerknöcheln zeichnerisch genau erkennbar gestaltet ist. Eine Ausnahme bildet die Handdarstellung im Bild *Constantin Christomanos* (1909, Abb. 169). Die vor dem Körper gekreuzt dargestellten Hände sind als helle Flecken, flächig verschwommen und unstrukturiert, wahrnehmbar. Diese formale Gestaltung der fünf Porträts, dargestellt zwischen 1909 und 1914, findet sich nicht mehr bei OK in der behandelten Zeitspanne 1906 bis 1925.

Hervorzuheben ist noch das Porträt *Hugo Caro* (1910, Abb. 93), mit der Darstellung von vier Händen, wie aus dem Detail (Abb. 177) ersichtlich ist. Es ist nicht ganz klar, wem die Hände (eine Hand scheint eingehüllt zu sein), die sich in der Farbe deutlich von der dunkel gehaltenen Kleidung abheben, zuzuschreiben sind. Diese ungewöhnliche Darstellungsvariante ist bis 1925 ebenfalls nicht mehr auffindbar.

Das in der Farbe kontrastreich in Rot-Schwarz gehaltene Porträt *Peter Baum* (1910, Abb. 179) zeigt uns einen „Schmerzgestus“, der von der „Denker-Pose“ deutlich zu unterscheiden ist. Wiederum zeigt uns OK ein Charakteristikum seiner dargestellten Person., denn das Modell litt ständig unter Zahnschmerzen und trug daher häufig ein Tuch um sein krankes Gesicht¹⁶.

Eine völlig ungewöhnliche Darstellung finden wir im Bildnis des Cello-spielenden *Arnold Schönberg* (1924, Abb. 140). Er ist musizierend in der Haltung eines spielenden Cellisten dargestellt, hält das Instrument nur fiktiv in den Händen, dieses ist seitlich hinter seinem rechten Arm abgestellt.

Anzuführen ist noch die gekreuzte Handhaltung, wie z.B. im Bildnis *Gustav Meyrink* (1909, Abb. 64) sichtbar, oder der „Weise-Gestus“ bei *Conte Verona* (1910, Abb. 81) und *Paul Scheerbart* (1910, Abb. 90).

Auffallend ist, dass die aussagekräftigsten Gesten am häufigsten im Jahr 1910 zu finden sind. Beendet werden die Beispiele der Handdarstellungen mit dem Bildnis *Egon Wellesz.* (1911, Abb. 99), das eine ungemein plastisch modellierte Form der Hände aufweist.

Die in obigen Beispielen sichtbar werdende Vielfalt der diversen Hand-Darstellungen und Gesten lässt uns klar erkennen, wie variantenreich OK diese Formen abwandelt. Eine punktgenaue Nachahmung zählt nicht zur Art seiner Porträt-Darstellung, die immer nur auf die innere Erfassung in der äußeren Darstellung des betreffenden Modells ausgerichtet war.

In der Darstellung der äußeren Merkmale fällt auf, dass OK in all seinen Porträts die beiden Gesichtshälften auffallend asymmetrisch gestaltet. In einem Interview mit Ludwig Goldscheider 1962 in Villeneuve, macht er über die „asymmetrischen Gesichter“ in seinen Porträts eine erklärende Aussage¹⁷. In einigen Beispielen wird die asymmetrische

¹⁶ Außer den gezeigten Beispielen gibt es noch einige Darstellungsvarianten der Hände, z.B. einen *Gegegenstand in der Hand* haltend: *Franz Anton Leopold Alfred von Sommaruga* mit Pfeife (1912, Abb. 105), *Nell Walden* mit Nelke (1910, Abb. 128); *Baron Viktor von Dirszty* (1911; Abb. 102), mit besonders eleganter Geste, eine Zigarre in der Luft haltend, *Ludwig Adler* ein Buch haltend (1913, Abb. 112), *Franz Hauer* (1913, Abb. 113) in einem Buch blätternd, und verschiedene andere Buch-Varianten.

¹⁷ Goldscheider, 1975, S. 16. „Ja, aber das hab ich von Skopas. Das ist der interessanteste von den späteren griechischen Bildhauern, so um 370 bis 340 hat er gearbeitet, [...] der ist mir immer schon aufgefallen. [...] Der Skopas war ein Naturalist, er hat seine Köpfe als ‚Porträts‘ gemacht, und ein Porträt muß immer zwei verschiedene Gesichtshälften haben. So muß man porträtieren, hab ich mir

Gestaltung der Gesichtshälften dargelegt¹⁸.

Besonders erwähnenswert und hervorzuheben ist das Porträt *Peter Baum* (1910, Abb. 179), das eine „simultane“ Gestaltung zeigt. OK hat sich in dieser Zeit mit diesem Thema auseinandergesetzt, wie im „Sturm“-Plakat von 1910 (Abb. 178) festzustellen ist.

Das äußere Abbilden oder Beschreiben allein genügt nicht den Anforderungen OKs, sondern er setzt seine Intuition und schöpferische Phantasie ein, um die äußere Wirklichkeit mit seiner inneren Vorstellungswelt zu verbinden. Diese künstlerische Einstellung sehen die Kritiker der damaligen Zeit völlig negativ; sie befanden besonders seine Porträts und werfen ihm vor, die dargestellten Personen seien nicht erkennbar, sie seien Karikaturen ihrer eigenen Person. Dass die äußere Wirklichkeit, gemeint ist in diesem Fall die Ähnlichkeit, bzw. die Erkennbarkeit der Dargestellten, gegeben ist, trotz der künstlerischen Freiheit in der Gestaltung, beweisen Photos. Sie sind in dieser Arbeit fallweise dem gemalten Bildnis gegenübergestellt, wie die angeführten Beispiele zeigen¹⁹. Abgesehen von den gut erkennbaren Gesichtszügen der Dargestellten, hat OK die Kopfform und vor allem den jeweils markanten Haaransatz herausgearbeitet, ebenso die Nasen- bzw. Mundpartie, sowie besonders auffallende Zeichen, wie z.B. den Schnurrbart von Peter Altenberg. Bei *Nancy Cunard* ist die Vielzahl ihrer Armreifen als ihr persönliches Merkmal ebenfalls angedeutet. Bei *Gitta Wallerstein* ist zur Abrundung des Erscheinungsbildes des kindlichen Mädchens die markante Haarschleife festgehalten.

6.3 Bildanalysen

„Willst Du das Unsichtbare fassen, dringe so tief du kannst ein in das Sichtbare“ - dieser Ausspruch von *Max Beckmann*²⁰ sei diesem Kapitel vorangestellt.

An einigen Vergleichsbeispielen wird versucht, OKs Stilmerkmale, die im untersuchten Zeitraum vorherrschen, herauszuarbeiten, u.zw. in chronologischer Abfolge, beginnend mit 1906.

1906

OKs scharfe und intuitive Beobachtung der menschlichen Befindlichkeit, bzw. sichere Erfassung der Psyche und des momentanen Ausdrucks, zeigt sich bereits in seinen ersten zeichnerischen Porträtversuchen aus dem Jahre 1906 (Abb. 38 - 41). Die Betonung der aussagemäßig am bedeutendsten Merkmale – wie Kopf und Hände – ist bereits hier zu finden und bleibt in all seinen Porträts im besprochenen Zeitraum vorherrschend.

gesagt, aber man muß die zwei Ansichten ‚vernähen‘, damit man den Übergang nicht merkt. Das habe ich dem Skopas zu verdanken, von dem hab ich Schauen gelernt.“

¹⁸ *Der Trancespieler* (1909, Abb. 56) und *Martha Hirsch* (1909, Abb. 66), findet sich eine Steigerung im Porträt *Hans Reichel* (1910, Abb. 84) und *Frau Reuther* (1921/22, Abb. 137). Eine Steigerung bis fast zur Karikatur ist festzustellen bei *Ludwig Ritter von Janikowski* (1909, Abb. 70), *Conte Verona* (1910, Abb. 81), *Rudolf Blümner* (1910, Abb. 89) und *Paul Scheerbart* (1910, Abb. 90).

¹⁹ *Der Trancespieler* (1909, Abb. 56), *Karl Kraus* (1909, Abb. 68), *Adolf Loos* (1909, Abb. 71), *Peter Altenberg* (1909, Abb. 73), *Bessie Bruce* (1910, Abb. 78), *Herwarth Walden* (1910, Abb. 87), *Rudolf Blümner* 1910, (Abb. 89), *Alma Mahler* (1912, Abb. 109), *Carl Moll* (1913, Abb. 111), *Nell Walden* (1916, Abb. 128), *Gitta Wallerstein* (1921, Abb. 134), *Hermann Schwarzwald III* (1924, Abb. 139), *Nancy Cunard* (1924, Abb. 141).

²⁰ Lackner, Stefan, *Max Beckmann als Landschaftsmaler*, in: Christl. Kunstblätter 4/1967, S.103.

In einem Innenraum sitzend, ist *Anna Donner* (1906, Abb. 48), Cousine von OK, halbfigurig dargestellt. Die Figur ist nicht um eine zentrale Bildachse komponiert, sondern der Schwerpunkt ist durch den diagonalen Aufbau in die linke Bildhälfte verlagert. Die Verbindung nach außen ist durch einen kleinen Fensterausschnitt mit Blick in die Landschaft gegeben. Der breit hingestrichene, helle Fensterrahmen trennt die Welten in außen und innen, in Natur und Kunst; gemeint ist hier die kleine Statue, welche Anna vor dem Fensterausschnitt in den Händen hält, die noch plump und wenig geformt erscheinen. Im farblich stark rot-grün akzentuierten Vorhang, der den Kopf hinterfängt, ist noch der secessionistische Einfluss sichtbar. In der malerisch gestalteten Bluse wechseln breite, kurze und langgezogene Pinselstriche miteinander ab; verschiedene Farben greifen ineinander, überlagern sich, scheinen durch oder verfließen, ohne etwas von der exakten Struktur zu verlieren. Alle Farbnuancen finden wir in der Darstellung des Inkarnats wieder, eine Forderung des Barocks seit Rubens ist hier erfüllt. Die Betonung der Farbe Rot im Bild ist auffallend; besonders das rote Muster des Vorhangs folgt der Konturlinie des Kopfes, vor allem auf der linken Gesichtshälfte der Dargestellten. Die Andeutung einer Aura, die wir in späteren Bildnissen von OK finden werden, ist hier erstmals zu erkennen. Zeichnerisch genau ist der Haaransatz, die Augen-, Nasen- und Mundpartie wiedergegeben. Das Sinnende, Insichgekehrte seiner Cousine Anna wird von dem erst 20-jährigen Künstler voll erfasst.

Auf der Rückseite des Bildes ist *Anna Donner* nochmals dargestellt. Es ist diesmal ein Büstenporträt, die Dargestellte blickt frontal zum Betrachter und zeigt einen fröhlich lächelnden Gesichtsausdruck. Interessant ist hier die verschiedene Auffassung ein und derselben Person; OK wendet zwei Modi der Charakteristika hier an - ernst und heiter. In der Folge wird OK verschiedene Ausdrucksstudien darstellen, z.B. im Graphikzyklus *Konzert, Variationen über ein Thema*, wofür die Gattin des Kunsthistorikers Dvorak als Modell fungierte. Kompositionell finden wir im Porträt der *Anna Donner*/Rückseite die Forderung der Renaissance nach einer zentralen Bildachse erfüllt. Die Dargestellte ist in der Bildmitte angeordnet. Das Augenmerk des Betrachters kann sich voll auf das Zentrum richten. Erst die Manieristen brachen mit dem symmetrisch-frontalen Prinzip. Außerdem finden wir in diesem Bildnis erstmals bei OK den nur durch Farbe strukturierten und durch kein Ambiente gekennzeichneten Hintergrund, von dem sich die Dargestellte, trotz der gezeigten Tonigkeit, gut abhebt. OK hebt auch hier mit dem Pinsel die wichtigsten Teile des Kopfes hervor, wie Augenbrauen, Augen, Nase, Mund, setzt mit heller Farbe Lichter auf, hebt den dunklen Haaransatz deutlich vom Gesicht ab und umfängt den Kopf mit heller Farbe wie durch einen Heiligenschein, der auch als Ansatz einer Aura gedeutet werden kann.

Der 14-jährige Bruder von OK, *Bohuslav Kokoschka* (1906, Abb.51), wurde wahrscheinlich für den 23. Sept. 1906 als Geburtstagsgeschenk für seine Mutter gemalt. Aus der dunklen Farbpalette des Büstenporträts - Figur und Hintergrund scheinen miteinander zu verschwimmen - hebt sich besonders der helle Lichtschein am linken oberen Bildrand ab, sowie das helle Inkarnat des Gesichtes und der weiß-grau-braune Kragen des Kleidungsstückes. Auch hier können wir wieder das zeichnerisch genaue Festhalten der Merkmale des Gesichtes feststellen. Der Körper jedoch scheint sich durch die malerische Art der Darstellung mit dem Umraum zu verbinden. Das noch kindlich wirkende Gesicht des jüngeren Bruders wird mit einem in sich gekehrten Ausdruck dargestellt, der Blick aus dem links-gewendeten Kopf geht ins Leere. Als Bildkomposition wählt

OK die klassische Dreiecksform. Diese ist von der fast in der Bildmitte angedeuteten Horizontalen über der Schulterpartie des Porträtierten, sowohl nach oben wie nach unten erkennbar. Kopf und Kragenpartie sind in die Form eines auf der Spitze stehenden Rhombus eingeschrieben, welche in der Folge noch einige Male in seinen Bildern zu finden sein wird.

In diesem Porträt ist nun eine Änderung in der Darstellung des Hintergrundes feststellbar. Erstmals ist ein Raum durch Gegenstände definiert und als Innenraum erkennbar, der aber keinen Bezug zur Außenwelt zeigt. Man erkennt in der diffusen Palette einen Kastenumriss und ein gerahmtes Bild, das durch die Betonung eines hellen Passepartouts auffällt.

Eine Analyse zeigt folgendes Ergebnis: Aus den angeführten Einzelporträts seiner Frühzeit ist zu entnehmen, dass OK bereits in seinen frühen Bildnissen jene Grundlagen anlegt, die er bei all seinen Porträts in Zukunft anwenden wird, u.zw. Darstellung der psychischen Befindlichkeit, Hintergrundgestaltung, Einsatz der zeichnerischen und malerischen Mittel, Darstellung des Körpers im Raum sowie Format und Porträttypus. Lediglich durch eine Änderung der malerischen Mittel wird er in Zukunft eine weit intensivere Aussagekraft erreichen. Die neue Einstellung und die neuen malerischen Mittel, die OK anwendet, kann man in den Porträts ab 1909 feststellen.

1909

Im Bildnis *Der Trancespieler* (1909, Abb. 56)²¹ ist OKs Jugendfreund, der Schauspieler Ernst Reinhold, dargestellt. OK malte ihn vermutlich im April oder Mai 1909. Es war das erste Ölgemälde, bzw. Porträt, das OK im Rahmen der „Wiener Kunstschau 1909“ als *Porträt Reinhold* der Öffentlichkeit vorstellte. Sein Lehrer Löffler vermerkte am Ende des Schuljahre 1908/09, und damit am Ende von OKs Studienzeit an der Kunstgewerbeschule, im Katalog seiner Klasse: „Seine Arbeiten waren zum Teil in der Kunstschau 1909 ausgestellt und erregten ihrer Eigenart wegen Aufsehen.“²²

Ahnte OK damals, als er seinen Jugendfreund mit dem leicht abwesenden und wie in Trance wirkenden Blick charakterisierte, dass er sich einmal intensiv dem Buddhismus zuwenden würde ?

Das frontal dargestellte Büstenporträt seines Jugendfreundes ist etwas aus der Bildmitte nach rechts gerückt, wobei Nase, Krawatte, und Ärmelabschluss eine Achse bilden. Die asymmetrische in die Bildfläche gesetzte Figur ist in der vorderen Bildebene angeordnet und mit ihrem abgewinkelten linken Arm entlang der unteren Bildkante kompositionell fest verankert. Der dunkle Farbauftrag des Körpers und die helle rosa-blau schimmernde Hintergrundgestaltung erzeugen Spannung. Ebenso der Wechsel zwischen der teilweise pastos aufgetragenen Farbe im Körper und den offenen Stellen. Der Körperkontur folgend, zeigt sich der Ansatz einer Aura, die wir im späteren Bildnis *Lotte Franzos* (1909, Abb. 76) deutlicher dargestellt sehen werden.

Die in die äußere Erscheinung eingebettete psychische Natur des Schauspielers, Individualität und Rolle – ein (Text)-Buch unter seinen rechten Arm geklemmt, das er mit den Fingern seiner linken Hand leicht berührt, weist darauf hin – oft gleichzeitig verkörpernd, zeigt uns OK im sensiblen Spannungsverhältnis des Gesichtes mit dem trance-

²¹ Kokoschka, 1971, S. 69. OK bezeichnete dieses Porträt später „[...] *Der Trancespieler*, [...] weil ich mir manches über ihn dachte, was ich in Worten nicht ausdrücken kann.“

²² Schweiger, 1983, S. 106.

haften Blick und der das Buch vor der Brust haltenden auffallend hellen Hand. Paul Westheim meint 1918 „[...] *das Antlitz eines Menschen, der auch außerhalb der Bühne in einem fortwährenden Zustand der Entrückung erschien* [...]“²³. Auffallend sind auch die verschieden dargestellten beiden Gesichtshälften, die, wie in den bereits besprochenen Bildnissen festgestellt, wieder zeichnerisch genau ausgeführt werden.

Die Nichtdarstellung des kleinen Fingers der linken Hand des Porträtierten, könnte auch damit erklärt werden, dass dieser Finger eingebogen gewesen ist, was der Handhaltung entsprechen würde, aber eigenartigerweise noch nirgends erwähnt wurde²⁴. Wichtiger als diese Detaildarstellungen war OK die Aufhellung des neutralen, nur durch Farbe strukturierten Hintergrundes, was den Kopf betont und der Figur eine auratische Würde verleiht. Zur Betonung einzelner Partien, wie z.B. Augen und Ohren, setzt er seine Lieblingsfarbe Rot ein.

Eine der positiven Kritiken und einer der wenigen Kritiker, welcher die Tendenz des Künstlers erkannte, hinter „die große Seele“ der Erscheinung zu kommen, war Erik Tesar²⁵.

Wichtig ist, hier anzumerken, dass wir den nur durch die Farbe strukturierten Hintergrund nunmehr durchgehend bis zum Bildnis *Alma Mahler* (1912, Abb.109) vorfinden werden, immerhin in einer großer Anzahl von 52 Bildnissen.

Im Porträt *Vater Hirsch* (1909, Abb. 58), auch *Alter Mann* oder *Brutaler Egoist* betitelt, ist der Vater des Schauspielers Ernst Reinhold (*Der Trancespieler*, 1909, Abb.56) und auch des Malers *Felix Albrecht Harta* (1909, Abb. 73) dargestellt. In diesem Porträt zeigt sich besonders in der karikaturhaften Wirkung des Dargestellten der Einfluss van Goghs, den OK bereits 1906 und auf der Kunstschau 1909 in Wien sah.

Für OK war die Kunstschau 1909, wie er in seinen Lebenserinnerungen anführt, ein wichtiger Einschnitt in seinem Leben: „*In dieser Kunstschau sah ich zum erstenmal, dass es moderne Malerei gab, aber für mich war die Schau der Beginn einer Laufbahn, die ich gar nicht voraussehen konnte.*“²⁶

Vater Hirsch erinnert in der Darstellung an van Goghs Bildnis *Postbeamter Joseph Roulin* (1888, Abb. 58/1), u.zw. in der Ähnlichkeit der teilweise stark pastosen Malweise, die besonders am Kopf, an den Haaren, im Hintergrund, vor allem neben der linken Kopfseite, und am Schnurrbart sichtbar wird. Gemeinsam ist diesen Bildnissen auch die blaue Farbgebung des Hintergrundes sowie die Komposition des leicht aus der Bildmitte verschobenen Körpers, mit der etwas verdrehten Körperhaltung und der welligen Konturlinie der Schulterpartien. Die besondere Haltung der aufgestützten Arme und die starke Betonung der Hände mit dem Spreizgestus der Finger sind ebenfalls auf den Einfluss van Goghs zurückzuführen. Die rhomboide Kompositionsform, welche von den Schulterpartien über die Arme zu den Händen führt, ist im Bildnis *Vater Hirsch* klarer ausgedrückt. In dem in dunklen Farben gehaltenen Büstenporträt in frontaler Ansicht

²³ Westheim, Paul, *Oskar Kokoschka*, Berlin 1918.

²⁴ Kokoschka, 1971, S. 73. „[...] *In der Eile habe ich einer Hand, die er im Bilde an die Brust legt, nur vier Finger gemalt. Ob ich den fünften einfach vergessen habe ? Ich selber vermisse ihn nicht, weil die Aufhellung der Psyche des Modells mir wichtiger war als die Aufzählung von Details* [...]“²⁴.

²⁵ Tesar, 1909, S. 90, 91. Erik Tesar schrieb in Österreichs Illustrierte Zeitung im Juni 1909: „*Seltsam dass dieses Bildnis vielen keine Anteilnahme abzugewinnen wusste* [...]. *Rührend, wie es in so scheuer Weise kundgibt, die Art seines Künstlers, hinter die große Seele der Erscheinung zu kommen.* [...] *Die Farbe gebiert Licht, Schatten und Form aus sich* [...] *ich muß es einen großen Anfang nennen.*“

²⁶ Kokoschka, 1971, S. 73.

sind die psychisch aussagekräftigsten Teile des Körpers, wie Gesicht und Hände, durch eine farblich helle Betonung besonders hervorgehoben. OK selbst hat den Einfluss des holländischen Malers in seinen frühen Jahren bestritten, hat diese Meinung aber später revidiert.

Bei allen in der Folge angeführten Bildnissen werden wir die Charakterisierung des Dargestellten durch Mimik und Gestik ebenfalls vorfinden. Der über der rechten Schulter von *Vater Hirsch* angedeutete helle, der Kontur folgende wellige Pinselstrich, der sich über seiner linken Schulter nur mehr andeutungsweise zeigt, weist auf die in nachfolgenden Bildnissen noch verstärkt auftretende Form der Aura hin.

OK meint über den Dargestellten: „[...] *Den Vater habe ich als einen starrköpfigen alten Mann gesehen, der, in Wut geraten, was leicht geschah, die großen falschen Zähne bleckte* [...]“, ²⁷. Mit diesen bleckenden falschen Zähnen hat ihn OK auch dargestellt. Das zeitgenössische Publikum reagierte auf diese so realistische Darstellung geschockt und bezeichnete ihn als Karikaturen-Maler. Sogar Paul Westheim, der 1917 die erste Kokoschka-Monografie herausgab, sprach von einem „grauenhaften Kopf des syphilitischen Greises“²⁸, obwohl gerade dieses Bild verkauft wurde²⁹.

Der im Bildnis von OK dargestellte *Ludwig Ritter von Janikowski* (1909, Abb.70), entstammte einer verarmten polnisch-galizischen Adelsfamilie. Er war eng mit Karl Kraus, dem Herausgeber der „Fackel“ in Wien, befreundet. Mit ihm verband ihn sein hochentwickeltes Sprachempfinden, der scharfe Intellekt und die außerordentlich künstlerische Sensibilität. Über Empfehlung von Architekt Loos, der ebenfalls mit Janikowski befreundet war, malte OK den 39-jährigen Mann am 14. Oktober 1909 in der Wiener Nervenheilanstalt Steinhof, was auf der Rückseite des Bildes auch vermerkt ist.

Dieses Porträt ist eines der berührendsten Bilder eines schwerkranken Mannes, dem die Krankheit langsam sein Gehirn zerstörte. Obwohl der Mann ein Hüne gewesen sein soll, gibt OK kaum mehr als den Kopf wieder. Dieser ist in der Bildmitte angeordnet und leuchtet förmlich durch seine helle Farbgebung aus dem Bild heraus. Ein von oben angedeuteter Lichtschein, der die Stirn erhellt, verstärkt diesen Eindruck noch zusätzlich. Der Körperansatz und der Hintergrund sind in dunklen rot-violetten Tönen, wie auch schwarz-blau-grün-Tönen wiedergegeben. Durch die unmittelbare Ansprache des frontal gestalteten Porträts und seiner gegensätzlichen Farbgebung, wirkt der starr auf den Betrachter gerichtete Blick suggestiv und schaut zugleich durch ihn hindurch. Aus ihm spricht die ganze physische und psychische Not des schwerkranken Mannes. Detailgenau hält OK alles fest: das schmale eingefallene Gesicht, die großen roten Ohren, die dunkel umrandeten Augen, die buschigen Augenbrauen, wobei er zeichnerisch genau mit dem Pinselende oder der Nadel die charakteristischen Merkmale des Gesichtes in die glatte Malstruktur einkratzt, wie auch Kratzspuren in den Farbnebeln des Hintergrundes erkennbar sind.

Die ganze innere Unruhe und damit die psychische Befindlichkeit dieses Mannes ist hier in der flirrenden Farbgebung sowohl des Gesichtes, in dem die Farben beige-rot

²⁷ ebenda, S. 73.

²⁸ Westheim, Paul, *Oskar Kokoschka*, in: *Das Kunstblatt*, Weimar, Jg.1 (1917), H.10, S. 289-304. Am Ende des fast zur Gänze Oskar Kokoschka gewidmeten Heftes (S.319-320) befindet sich ein erstes, von Paul Westheim zusammengestelltes Werkverzeichnis.

²⁹ *Vater Hirsch* war eines der wenigen Porträts von OK, das vom Dargestellten käuflich erworben wurde. 1938 wurde es in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in Deutschland gezeigt.

vorherrschen, wie auch des Hintergrundes festgehalten und wird uns durch diese so expressive Bildaussage vermittelt. Die Farbe *Rot* - OKs Lieblingsfarbe - ist partiell im ganzen Bild verteilt. Wir werden sie in weiteren Bildnissen immer wieder finden an Stellen, wo der Aussagewert hervorgehoben oder unterstützt werden soll.

Typisch für OKs Porträt-Auffassung der Jahre 1909/10 ist, dass er, bei gleichzeitiger Vernachlässigung der körperlichen Präsenz, auf eine Darstellung des geistig Transitorischen zielt. „[...] *das Drama des Seins, Werdens und Vergehens erlebend, [...] handeln, aktiv mit dem Leben einig zu werden, das heißt in meinem Fall, künstlerischen Ausdruck für meine Existenz zu suchen.*“³⁰

Der bekannte Wiener Architekt *Adolf Loos* (1909, Abb. 71) war der wichtigste Förderer des jungen OK und mit ihm lebenslang in Freundschaft verbunden. Der Porträtierte ist im querrechteckigen Format in der Bildmitte sitzend dargestellt, fast frontal, leicht linksgewendet. Mit dem Querformat realisiert OK die auf einem Achsensystem aufbauende Verstrebung der Figur. Der Oberkörper ist in die leicht zwischen Hände und Kopf verschobene Längsachse eingespannt, die mit der vom linken zum rechten Ellenbogen fallenden Querachse korrespondiert. Damit erhält die Figur einen rhombenartigen Umriss.³¹

Die psychologisch aussagekräftigsten Körperteile, wie Gesicht und Hände, bestimmen das Bild. Loos hebt sich in seiner Körperlichkeit gut vom dunklen Hintergrund ab, besonders das Scharfkantige des Profils tritt klar aus der Malfläche hervor. Die Gestaltung des Hintergrundes ist different, zwar nicht in der Farbe, aber in der Malweise. Links sind lang-fließende Pinselstriche zu erkennen, während wir in der rechten Seite wolkige runde Formen sehen, die sich nach unten, der Körperkontur folgend, im breiten Pinselstrich auflösen. Die Farbe wird teilweise dünn und zart verarbeitet, - lasierend - , aber auch pastos aufgetragen und mit den Fingern verwischt. Pastoser Farbauftrag ist vor allem bei den Haaren und im Schnurbart zu erkennen, wobei durch die Kratzspuren die feinen weißen Haare betont werden. Auch die physiognomischen Details werden mit dem Pinsel in die Farbe gekratzt, wie z.B. die Augenpartien, Stirnfalten und Ohren).

Loos ist in leichter Aufsicht gezeigt, wobei die helle Betonung des Kopfes und der überproportional großen Hände wie durch eine imaginäre Beleuchtung von unten besonders hervorsteht. Diese Hände, erstmals von OK mit ineinander verschränkten Fingern dargestellt, zeigen, im Gegensatz zu den schlanken, nervigen Händen im Bildnis Karl Kraus (1909, Abb. 68), nun die zupackenden, kräftigen Hände des Maurers und Baumeisters. OK charakterisiert durch die Hände die dargestellten Personen. In der Art, wie die Hände aus den Ärmeln herauskommen und sich zu einem Halbrund formen und verschränken, wird meisterhaft Raum dargestellt.

Durch die verschieden in sich gestuften blau-schwarzen Farbtöne wirkt der dunkle Bildhintergrund stark bewegt. Es entsteht dadurch eine Spannung zu dem ruhig sitzenden Mann mit den müde wirkenden Gesichtszügen. Die Präsentation des Gesichtes, und hier vor allem der Augenpartien, ist betont asymmetrisch. In der asymmetrischen Verzerrung des Gesichtes durch Übersteigerung – wir werden es noch bei späteren Bildnissen sehen – ist auch hier der Einfluss van Goghs zu erkennen.

³⁰ Kokoschka, 1971, S. 119.

³¹ Rhombenartige Konstruktion sind bereits in Abb. 51 und 58 erkennbar.

Ebenfalls in einem Porträt festgehalten hat OK *Felix Albrecht Harta* (1909, Abb. 73), den Bruder von Ernst Reinhold, dem *Trancespieler*. Den Vater der beiden Brüder hat OK als *Vater Hirsch* porträtiert. Harta war Maler, kannte die zeitgenössische französische Kunst durch seine Reise nach Paris und gründete nach seiner Rückkehr 1909 mit Egon Schiele, Anton Faistauer, Anton Kolig u.a. die „Neukunstgruppe“.

Auffallend an diesem Bild ist die Körperhaltung des Dargestellten. Sie ist nicht mehr steif und in sich ruhend, sondern wirkt durch den händeringenden Gestus sehr bewegt, was durch die zackig ausstrahlenden Kontur seiner rechten Schulter noch verstärkt wird. Der ungewöhnliche Gestus scheint den Dargestellten mitten in einer Erzählung zu unterstreichen

Die angedeutete Halbfigur füllt den linken Bildraum aus, der Körper wirkt durch die starke Armdrehung nach rechts, der Kopf ist frontal zum Betrachter gerichtet, die Blickrichtung der Augen ist nach unten gesenkt, wobei sein rechtes Auge erkennbar ist, das linke jedoch nur durch einen Strich angedeutet wird. Wieder ist die asymmetrische Gesichtsdarstellung und die damit verbundene Verzerrung erkennbar. Kompositioneller Schwerpunkt in der auf die Spitze gestellten rhomboiden Form der Halbfigur sind das Gesicht und der Gestus der leicht ineinander verschränkten Hände. Diese gelblich-rot wirkenden Hände und Finger weisen eine grün-blaue Konturierung auf, die Fingerknöchel sind verdickt dargestellt, fast wie Ringe wirkend. Ein zartes Blau-Schwarz umfängt die Kopf- und Körperform wie eine etwas breitere Aura. Die Farbe Rot wird zur Hervorhebung einzelner Partien, hier besonders im Gesicht, an den Ohren und am Kinnbart, sowie auch an den Händen, eingesetzt und unterstreicht dadurch deren Bedeutung. Sie ist für die lebendigen Gestaltung des Bilduntergrundes ein wichtiger Faktor, da sie Spannung erzeugt. Die Buntfarbigkeit im Bildnis, besonders im Gesicht, erinnert an das Porträt Janikowski, nur ist im Porträt Harta der Farbauftrag weit pastoser. Alle im Bild dargestellten Farben spiegeln sich im Inkarnat des Gesichtes wieder. OK zeigt auch den ungewöhnlichen Kinnbart, den Harta damals trug, mit großer malerischer Freiheit und erinnert damit in der Strichlierung an van Gogh.

Im Zusammenhang mit OKs Interesse an van Gogh hat er in seiner Malweise einen vollen satten Pinselstrich angenommen, der ihm nun die Form, die er definieren wollte, verstopft. Daher muss er präzisierend nachkratzen, um die Form aus dem Farbbrei wieder herauszuholen

Der Dichter und Schriftsteller *Peter Altenberg* (1909, Abb. 72) gehörte zum engeren Kreis um Karl Kraus und Adolf Loos. Sein Porträt mit der klassischen Dreieckskomposition ist ein Beispiel, wie durch – oder gerade wegen – widriger Umstände ein unglaublich aussagestarkes Porträt entstehen konnte, denn OK malte den Dichter „unter dem Tisch“, wie er in seinen „Erinnerungen“ anführt: „[...] *Loos hatte meine Malsachen zum Abendtisch ins Kaffeehaus mitgebracht, wo man des Dichters am besten habhaft werden konnte [...] ich musste Peter Altenberg malen [...] als ihn der Wiener am Stammtisch zu hänseln begann*“³². OK meint in seiner Schilderung der Situation, dass er – nach den Hänseleien der Stammtischrunde – den verzweiferten Ausdruck im Gesicht von Altenberg nicht mehr aushalten konnte. OK malte den Dichter mit diesem verzweifelt-zornigen Gesichtsausdruck, die Hände in Abwehrstellung nach außen, vor allem die seiner rechten Hand. Mit dieser Hand ist der farbige Abdruck der Hand OKs

³² ebenda, S. 82/83.

wiedergegeben. Die zornige Situation des Dargestellten ist auch durch die rote Farbgebung seiner linken Halsseite und seines linken Ohres angedeutet – „die Zornesröte steigt auf“ –, so könnte man es interpretieren. Die Farbe Rot finden wir, wie schon wiederholt in den Porträts, an verschiedenen Stellen des Bildes, z.B. besonders an den Fingerkuppen der rechten Hand oder als Verstärkung der Konturlinie der linken Hand, wobei besonders auf die ausstrahlende Wirkung dieser linken Hand zu achten ist, vor allem des kleinen Fingers. Das Phänomen der Ausstrahlung wird mit dem Bildnis *Lotte Franzos* noch besprochen werden.

Wenn Altenberg die Kürze seiner Texte, um die er sich immer bemühte, den „Telegrammstil der Seele“ nannte, so kann man in dem von OK gemalten Bildnis des Dichters diesen Ausdruck „Telegrammstil“ hier ebenfalls anwenden. In der relativ kurzen Zeit, die OK zum Malen bleibt, erfasst OK voll die Situation des von seinen Freunden in Zorn gebrachten Dichters und hält sie fest, sozusagen im Telegrammstil: Gesichtsausdruck, Zornesröte und Abwehrhaltung der Hände. Wenn OK meinte, Altenberg hat wie ein Seehund ausgesehen, so finden wir diese Aussage durch die Form des nach beiden Seiten des Gesichtes herabhängenden Schnurrbartes und den symbolisch angeführten Oktopus neben seiner linken Schulter angedeutet.

Das Halbfigurenporträt mit seiner leicht nach links gewendeten Körper- und Kopfhaltung, seinen gedrehten Handbewegungen, zeigt das sichere Gefühl des Künstlers für die Darstellung der Figur im Raum.

Der markante Kopf des Dichters hebt sich mit seinem hellen Inkarnat gut von der weit ausstrahlenden dunkelblauen Aura ab. Die gesamte Hintergrundgestaltung ist im Malauftrag und in der Pinselführung different. Finden wir im linken Bildteil eine glatte Malweise, so verdichtet sich diese im rechten unteren Teil zu kleinen Farbstrichen, welche die Zeigebewegung der linken Hand des Dargestellten nach links unterstreichen soll.

Zu den ersten Förderern des jungen OK gehörte *Lotte Franzos* (1909, Abb. 76), die Frau eines Wiener Rechtsanwaltes. In ihrem Haus trafen sich Persönlichkeiten aus Kunst, Literatur und Politik. OK hat – nach seinen eigenen Aussagen – ein halbes Jahr an dem Porträt gearbeitet und es Ende 1909 fertiggestellt. In einem Interview mit *Ludwig Goldscheider* bezeichnet er es als „[...] das früheste von allen meinen Bildnissen, in dem alles drin ist, was ich damals machen wollte und machen konnte [...] Die Frau ist mir sehr nahegegangen, ich hab sie so gern gehabt und deshalb hab ich plötzlich gewusst, wie ich sie malen soll. Ich hab sie so gemalt wie eine Kerzenflamme: innen Gelb und durchsichtiges Hellblau und außen, ringsherum, eine Aura aus starkem Dunkelblau [...] Sie war die große Sanfte, Gütige, Verständnisvolle [...] Ich war ins Malen verliebt und in die Frau, das ist der Grund, warum das Bild mit so einer Zärtlichkeit gemalt ist.[...] Mit dieser Landschaft (gemeint ist *Dent du Midi*) und mit diesem Frauenporträt hab ich mir die Malerei erobert. Mir ist ein Licht aufgegangen.“³³ OK spricht von einem „geistigen Licht“.

Das Porträtmalen ist bei OK immer die Suche nach dem wahren inneren Abbild des Menschen. Er malt die Menschen nicht, wie sie sich geben, sondern wie er ihr Inneres visionär empfindet. Daher ist er auch von der Reaktion *Lotte Franzos* betroffen, die den Mangel an Ähnlichkeit in ihrem Porträt beklagt und er schreibt leicht verärgert an sie:

³³ Goldscheider, 1975, S.14/15.

„Glauben Sie, dass der Mensch, so wie er mich beeinflusst, beim Hals aufhört ? Haare, Hände, Kleid, Bewegungen sind mir mindestens so wichtig.[...] Ich male keine anatomischen Präparate, oder ich nehme es zurück und verbrenne es“³⁴.

Lotte Franzos zählt zu den großformatigen Bildnissen von OK, es ist mit seinen Maßen 118 x 79,5 cm das bis dahin größte gezeigte Porträt. Sie ist im verlängerten Halbfiguren-Porträt, d.h. als sogenanntes „Kniestück“, sitzend dargestellt, Oberkörper und Kopf fast frontal, Unterkörper nach links gewendet, ihr Blick geht leicht nach unten links aus dem Bild, es gibt keinen Blickkontakt. Ihr Körper ist fast formatfüllend, wobei Kopf und Oberkörper nahezu zwei Drittel des Bildraumes ausfüllen, während das untere Bilddrittel vom nach links gedrehten Unterkörper beherrscht und vom Bildrand überschritten wird. Die ganze Erscheinung der Frau wirkt zart und verinnerlicht, verstärkt durch den ernsten, sinnenden Gesichtsausdruck.

Der dichte, körperliche Farbauftrag seiner früheren Bilder (bis ca.1908) wird nun durch eine dünne, durchlässige Malweise ersetzt, die mehr an eine Färbung der Leinwand erinnert als an eine geschlossene Farbdecke. Die Struktur des Bildträgers schimmert entweder durch oder liegt an manchen Stellen offen da.

OK betont auch in diesem Bildnis wieder besonders die Stellen, die ihm für die Erfassung des „inneren Gesichtes, des Geistigen“ wichtig erscheinen, und das sind vor allem Gesicht und Hände, wobei er an den Händen manche Stellen besonders eindringlich behandelt. Die charakteristischen Merkmale des Gesichtes, wie Augenbrauen, Augen, Nase und Mund sind mit zeichnerischer Genauigkeit festgehalten. Ebenso das stark wellige Haar mit den zur Charakterisierung der Struktur der Haare eingesetzten Kratzspuren. Zu den Kratzspuren ist festzuhalten, dass OK nicht nur mit dem Pinsel malte, sondern auch mit den Fingerkuppen und Fingerspitzen und oft mit den Fingernägeln phantasievolle Linien in den Malgrund kratzte. Diese kratzenden Eingriffe waren für die damalige Avantgarde (z.B. auch Schiele) ein neuentdecktes Kunstmittel. Sie bereichern die Farbmaterie und vermitteln zusätzlich Dynamik.

Als besonderen Kontrast zum ernsten, liebevollen Gesichtsausdruck von *Lotte Franzos* ist die Darstellung der gekreuzten Hände zu betrachten. Ihre rechte abgewinkelte Hand weist nach links aus dem Bild, während ihre linke Hand seltsam verkrallt im Schoß über dem Geschlecht dargestellt ist.

Auffallend ist der breite dunkelblaue und gelbe Pinselstrich, der die Körperform wie eine Aura umgibt. Ebenso der schwarzblaue, der die Kopfform einhüllt, bzw. braunviolett hinterfängt. Kontur und Flächenfärbung gehen teilweise ineinander über. Die Betonung von Gesicht und Händen als Ausdrucksträger, und besonders die auffallend akzentuierte Darstellung der Aura, weisen hier – lt. *Max Dvorak* - auf das „Transitorische im geistigen Geschehen“ hin. Dies gilt ebenso für das Porträt *Ludwig Ritter von Janikowski* (1909, Abb. 70), wie auch für *Conte Verona* (1910, Abb.81). Die im Bildnis *Lotte Franzos* besonders auffallend dargestellte Strahlung des Körpers in Form der Aura, weist bei OK auf Kenntnisse der Strömungen hin, die sich Anfang des 20.Jhds. in Wien mit übernatürlichen Phänomenen beschäftigten, welche teilweise von den Naturwissenschaftlern, wie Franz Anton Mesmer und Karl Freiherr von Reichenbach, im 18. bzw. 19.Jahrhundert beobachtet und erforscht wurden.³⁵ Reichenbachs Forschung baut auf dem „Mesmerismus“, oder „animalischen Magnetismus“, auf. Der Arzt und Wissen-

³⁴ Kokoschka Briefe I 1984, S. 11.

³⁵ Kury, Astrid, *Okkultismus, das moderne Weltbild und die Kunst der Wiener Moderne*, Dissertation, Graz 1998, S. 181 ff.

schafter Dr. Mesmer kam zu der Erkenntnis, dass die Natur von einer unsichtbaren Kraft, einem „Fluidum“, erfüllt sein müsse, das sowohl Ursache wie auch Heilquelle psychisch Kranker (Epileptiker, Hysteriker oder hypersensitiver Personen) sein müsse. Dieses Fluidum betrachtete er in Anlehnung an Newtons Gravitationslehre als „gravitas universalis“, welche die Himmelskörper, die gesamte Natur und auch das Nervensystem der Menschen durchfließe. Krankheiten entstünden daher durch eine ungleiche Verteilung des „Fluidums“ im Organismus. Die Bezeichnung „animalischer Magnetismus“ bezieht sich demnach auf die wechselseitige Beeinflussung von Natur und Mensch hinsichtlich der Lebenskraft (anima). Reichenbach, Entdecker des Paraffins und des Benzins, setzt Mesmers Forschungen fort und betrieb in Wien, unter reger Anteilnahme der Bevölkerung, „odische Studien“. Seine Lehre kann unter „alles strahlt“ zusammengefasst werden. Dieses Leuchten, das Sensitive, d.h. medial begabte Menschen, in völliger Dunkelheit wahrnehmen können, bezeichnet er als „Od“ (abgeleitet vom Sanskrit-Ausdruck „Va“ wehen, das sich im Namen der germanischen Gottheit „Wodan“ oder „Odin“ wiederfindet. „Odin“ personifiziert die alles durchdringende Lebenskraft, die Reichenbach in den Leuchterscheinungen zu erkennen glaubte, und so wählte er „Od“ als Bezeichnung für das alles „in der gesamten Natur mit unaufhaltsamer Kraft rasch durchdringende(s) und durchströmende(s) Dynamid.“ Er kam zu dem Schluss, dass das Od-Licht durch Sonne und Mond ausgestrahlt in Form eines „kosmischen Dynamids“ die gesamte Erde durchdringe. Nicht nur Planeten, Kristalle und Magneten leuchteten, sondern auch Mensch, Tier und Pflanze schimmerten „in feiner Glut“, die je nach Lebenskraft intensiver oder schwächer sei: „Alles also leuchtet, alles, alles! Wir sind in einer Welt voll leuchtender Materie.“ Von der Wissenschaft wurde Reichenbachs Od-Lehre äußerst kritisch aufgenommen.

Im Zusammenhang mit den Lehren über die menschliche Aura ist in erster Linie die Leuchtkraft des Menschen von Interesse. Beim Menschen sollen sich vor allem die Hände, die „in Beziehung auf unsere odische Natur von erster Wichtigkeit“ seien, durch eine intensive Strahlung auszeichnen, die im „letzten Fingerglied“ kulminiere:

*„Infolgedessen schleppen wir an unsern Fingern, Zehen und Gliedern unermessliche Schweife von uns unsichtbaren Ausstrahlungen beständig mit uns herum und sind außerdem [...] mit einer leuchtenden Atmosphäre umgeben, die mit uns umherwandelt.“*³⁶

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 odipolaren Gegensatz“ von Mann und Frau hinweisend.

Französische Okkultisten (Albert Rochas d'Aiglun und Eliphas Lévi) interpretierten Reichenbachs Lehre als Beweis okkulturer Kräfte, als „Astrallicht“, das als formschaffende Kraft auch den „Astralkörper“ bilde. Diese okkulten Lehren waren durch die „Vergeistigung der Materie“ für die Entstehung und Begründung der „abstrakten Kunst“ und des „Futurismus“ von herausragender Bedeutung.

Okkulte Schriftsteller behaupteten auch, dass die „Aura“ der eigentliche Mensch sei, da beinahe alles, was den einzelnen Menschen ausmache, in seiner Aura zu erkennen sei. Sie sei in „wellenförmigen Schichten“ um den Körper angeordnet. Diese wellenförmigen Schichten um den Körper finden wir im Bildnis Lotte Franzos.

³⁶ ebenda, S. 187.

Die Forschungen und Erkenntnisse über die „menschliche Aura“ gingen auch in die Theosophische Lehre vom spirituellen Aufbau der Welt ein. Der theosophischen Farbbedeutung entspricht auch die Farbgebung der Aura, die *Lotte Franzos* symbolisch umfängt und die Beziehung OKs ausdrückt: die Rottöne, die den Kopf umfassen, stehen für liebevolle Zuneigung; das Blau der Körperkontur steht für reinen Glauben.

Besonders betont wird die Körperstrahlung hier noch durch die Kratzspuren, die in ihrem linken Schulter- und Oberarmbereich in der dunkelblauen Aureschale verstärkt zu beobachten sind, ebenso in der Herzgegend, bei den Ohren und den Augen. Die Strahlen, welche von den Fingern ihrer rechten Hand ausgehen, sind ebenfalls in Form von Kratzspuren zu sehen. Das „Od-Licht“, das – lt. Mesmer – sich besonders im kleinen Finger der jeweiligen Hand kulminiert und ausstrahlt, ist auf diesem Bild an den Fingern beider Hände angedeutet.

Von besonderem Interesse, weil heute völlig unverständlich, ist die Kritik an diesem Bildnis: „[...] *Da ist dieser Oskar Kokoschka [...] an seiner Erziehung scheinen alle bösen Geister mittätig gewesen zu sein [...] Mit diesen Koko-Strahlen seiner Psyche durchleuchtet er auch die Personen, die das Unglück haben, unter seinen Pinsel zu geraten. Welcher faule Geruch geht von dem Bilde der Frau Dr.L.F. aus ! [...] Abgründe geheimer Laster, die Kokoschka [...] visionär zu öffnen versteht [...]*“³⁷.

1910

Mitte Januar 1910 malte OK auf Empfehlung von Adolf Loos den berühmten Schweizer Naturforscher, Psychiater und Sozialreformer *Auguste Forel* (1910, Abb.80). Wie OK in seinen „Erinnerungen“ erwähnt, hatte Loos dem Naturwissenschaftler schon vorher geschrieben und OK wie folgt vorgestellt: „*Ich habe ein junges Genie, sie müssen sich von Kokoschka malen lassen.*“³⁸ Nur Loos zuliebe, stimmte der Naturwissenschaftler diesem Ansinnen zu, fand aber weder Gefallen an dem Bild, noch erwarb er es käuflich.³⁹

Die wichtigen Stellen, die OK zur Darstellung der Persönlichkeit dienen, sind wieder, wie bereits bei Bildnissen beschrieben, mit zeichnerischer Genauigkeit dargestellt. In der asymmetrischen Gestaltung des Gesichtes in Dreiviertelansicht, links gewendet, sind die Augenpartien, Augenbrauen, Stirnfalten und sein linkes Ohr besonders hervorgehoben. Ebenso die knöchigen Hände, mit den verdickt dargestellten Finger-Knöcheln und in ihrer merkwürdigen Haltung. Einer Haltung, vor allem seiner rechten gelähmten Hand, die sich nach seinem Schlaganfall bei ihm so gezeigt hat und die OK mit seiner visionären Begabung sozusagen „vorausgemalt“ hat; der Daumen seiner rechten, merkwürdig abgewinkelten Hand steckt in der Manschette seines linken Ärmels. Loos bringt die hellseherische Begabung OKs mit den alles durchdringenden „Röntgenstrahlen“ in Verbindung. Gleichzeitig ist es als Hinweis auf OKs besondere Sensitivität und visionäre Begabung zu sehen, durch die er befähigt war, den inneren Zustand, das spirituelle

³⁷ Schweiger, 1983, S. 165, 185. Die Kritik von Josef Strzygowski entstand im Zusammenhang mit der Hagenbund-Ausstellung im Feber 1911. Strzygowski, Josef, *Junge Künstler im Hagenbund*, in: Die Zeit, Jg.10, Nr. 3010 v. 9. Feber 1911.

³⁸ Kokoschka, 1971, S. 97/98.

³⁹ ebenda, S. 97, 98. „*Forel und seine Frau haben das Bild abgelehnt [...] Forel meinte, es sähe aus, als ob er schon einen Schlag erlitten hätte. Tatsächlich erlitt er zwei Jahre später beim Mikroskopieren einen Schlaganfall. Damals hat Loos gesagt, ich sähe mit Röntgenaugen.*“

Wesen des Porträtierten, zu erkennen, bzw. vorausschauend manches zu erahnen und ins Bild zu bringen.

In diesem Bildnis *Auguste Forel* verbindet sich besonders die zeichnerische mit der malerischen Darstellung. Zeichnerisch klar sind in diesem Halbfigurenporträt einzelne Partien des Gesichtes und der Hände, malerisch wirkt die Gestaltung des Körpers und des Hintergrundes, besonders auch durch die im ganzen Bild vorhandene einheitliche Tonigkeit. Der Körper ist nur mehr andeutungsweise konturiert und vermischt sich mit dem Hintergrund, der durch die verschieden in sich abgestuften Farbtöne zusätzlich eine starke Bewegung suggeriert. Der Auftrag der Farben ist durchscheinend und offen, weitgehend mit den Händen in dünnlasierten Farbschichten angelegt, in die OK mit den Fingernägeln die Strukturen einkratzt. Die Farbpigmente entfalten ein Eigenleben, womit sie zum immateriellen Träger des geistigen Bildgehaltes mutieren.

Das Bildnis *Auguste Forel* ist ein Musterbeispiel dafür, wie sich der zeichnerische und malerische Expressionismus in einem Bildnis bei OK vereinigen.

Das Bildnis des tuberkulösen italienischen Aristokraten *Conte Verona* (1910, Abb. 81) entstand Ende Januar/Anfang Feber 1910 im Lungensanatorium Mont Blanc/Leysin in der Schweiz. OK erzählt in seinen Erinnerungen: „*Einige der Patienten ließen sich malen [...] Sie waren wie welke Pflanzen, denen auch die Höhensonne nicht mehr viel half [...] So habe ich den Conte Verona gemalt, [...] mit einem eingefallenen Gesicht, das ganz spitz am Kinn verlief [...]*“⁴⁰. Dieses eingefallene Gesicht mit dem spitz zulauenden Kinn wirkt in dem Büstenporträt durch seine fast frontale Gestaltung, Körper und übergroßer Kopf sind nur leicht nach rechts gewendet, sehr direkt und unmittelbar auf den Betrachter. Der zwingenden Blick der großen Augen, die in einer direkten Zwiesprache mit dem Betrachter zu sein scheinen, unterstreicht noch zusätzlich diesen Eindruck.

Das schmale, von der Krankheit gezeichnete Gesicht, wirkt in seiner radikalen Demaskierung und der damit dargestellten Hässlichkeit wie eine Karikatur. Unterstrichen von einer immateriellen, gespenstisch wirkenden Aura als Zeichen von Krankheit und nahendem Tod. Der gespenstische Eindruck wird noch durch den Abdruck einer roten Hand oberhalb der rechten Schulter des Dargestellten verstärkt. Der Eindruck eines fiebrigen Gesichtes wird durch die dunkelroten Akzente um Augen und Mund hervorgehoben.

Maltechnisch ist eine Beruhigung insofern eingetreten, dass die heftigen Kratzspuren in der Farbmasse nicht mehr so ausgeprägt sind. Sie sind nur mehr am Scheitel, in den Haaren und vereinzelt im Gesicht zu erkennen. Eine dunkle Konturlinie umgibt teilweise den Körper, dessen Heranführung an den unteren Bildrand sich erahnen lässt. Der Bildhintergrund ist mittels Farbe strukturiert, unterbrochen von merkwürdig anmutenden dunklen Farbzeichen. Eine beige-braun-schwarze Tonigkeit erfasst das ganze Bild, durch spontan angesetzte rote Farbflecken unterbrochen. Ein heller Pinselstrich folgt der Konturierung des Oberkopfes, gleich einer vibrierenden Aura, die sich seitlich rechts hinter dem Kopf des Dargestellten verstärkt und eine immaterielle Atmosphäre bildet. Sie wird von rötlich gelben, wolkigen Formen begrenzt. Wie schon in den Bildnissen vorher gezeigt, lösen sich auch hier lineare und malerische Gestaltungsmittel ab. Während das rechte Anzug-Revers des Dargestellten durch Parallelschraffuren wie eine

⁴⁰ ebenda, S. 96.

Zeichnung behandelt wird, mischt sich seine linke Rockseite in einen dunklen Farbnebel. Durch die Darstellung der Hände wird Raum angedeutet, vor allem durch seine linke Hand, wie sie aus dem hellen Ärmel-Ende und dem dunklen Schatten hervorgeleitet und nach unten abknickt. Seine rechte Hand weist im Zeigegestus nach links aus dem Bild. Diese rot-gezeichneten Hände wirken seltsam verkrampft und unterstreichen den Eindruck des hilflos Leidenden.

Die Kunstzeitschrift „Cicerone“⁴¹ bezeichnet dieses Porträt als „[...] die aus Blut und Eiter herausquellende Fratze des Verona [...]“, meint aber außerdem, dass dieses Bildnis – zugleich mit *Adolf Loos* und *Janikowski* – zum Bedeutsamsten gehört, was OK hervorgebracht hat und fährt weiter fort: „Schöpfung einer im ersten Wahrheitsdrang die Dinge ihrer äußeren Hülle entblößenden, auch vor dem Hässlichen nicht zurückschreckenden Kunst, die ein Spiegel einer dekadenten Kultur, nur aus dieser heraus verstanden werden kann [...]“.

Das Bildnis *Victoire de Montesquiou-Fezensac*, kurz ‚Herzogin‘ genannt (1910, Abb. 82), malte OK im Januar oder Feber 1910 am Genfer See. Das Ehepaar Montesquiou-Fezensac gehörte zu den vornehmen Patienten des Lungensanatoriums Mont Blanc in Leysin. OK bezeichnete das Gemälde in einem Brief an Herwarth Walden vom 6.5.1910⁴² als sein „wertvollstes Bild“. Er selbst hält in seinen Erinnerungen fest. „Ich fand sie rührend schön, sie erinnerte mich an die aristokratischen Damen, die in der Religion Trost suchten“⁴³.

In der Wahl seines Formates zeigt OK, wie er das kapriziöse Wesen dieser zierlichen Frau gestalten will. Durch das schmale Hochformat streckt er die Figur der erst 22-jährigen Marquise, zieht sie manieristisch in die Länge. Die kapriziöse, manieristische Handhaltung ihres linken Armes, der in einem kleinen Muff steckt und der auf der Hüfte aufliegt, mit seinen ringgeschmückten Fingern, weist auf Tintoretos Einfluss hin, der zu den von OK verehrten „alten Meistern“ zählt und den er im KHM in Wien studieren konnte.

Die Figur wirkt, in dem für OK ungewöhnlichen Körperausschnitt als Hüftstück, durch die kontrastreiche Armhaltung und die Bildrandüberschneidungen wie in das Bild eingespannt. Wieder sind Gesicht und Hände als Ausdrucksträger sowohl farblich, wie auch in ihrer Gestik besonders hervorgehoben. Das helle Inkarnat von Gesicht und Dekolletee, sowie die etwas dunkler gestaltete Stoffumrahmung des Kleides, kontrastiert malerisch zum dunkel-gestalteten Hintergrund.

Besonders erwähnenswert ist die Gestik ihrer rechten Hand mit den so seltsam gespreizten, ringgeschmückten Fingern, die sich im Stoff eines Tüchleins verfangen. OK scheint hier mit dem leicht blutbefleckten Stoff den schwerkranken Zustand dieser Frau symbolisch anzudeuten und zugleich Bewegung zu suggerieren. Ihre linke Handhaltung ist grazil, wirkt unnatürlich und ist anatomisch nicht nachvollziehbar. Das kapriziöse Wesen zeigt sich auch in der vornehmen Kleidung der Herzogin, die, obwohl bereits dem Tode geweiht, ihr Äußeres noch in der alten Eleganz zur Schau stellt. OK zollt dem Rechnung in der dezenten oliv-grün-beigen Tonigkeit des Bildes, in dem keine Farben grell aufleuchten. Das zeichnerisch genau durchgestaltete Gesicht mit dem bekümmerten Ausdruck kontrastiert stark mit der teilweise malerischen Gestaltung der Haare, die

⁴¹ Kunstzeitschrift *Cicerone*, *Wiener Ausstellungen 13.-15. Oktober 1924*, Heft 21, S. 1031.

⁴² Kokoschka Briefe I, S. 12.

⁴³ Kokoschka, 1971, S. 96/97.

sich in der Hintergrund-Farbe aufzulösen scheinen. Die zeichnerisch ebenfalls genau ausgeführte Schmuckkette um den Hals, ist, den Ausschnitt heruntergleitend, allerdings nur mehr angedeutet.

Die *Herzogin* war das erste Bild von OK, das von einem Museum angekauft wurde, u.zw. bereits 1910, also noch im Entstehungsjahr, vom Osthaus-Museum-Folkwang, Hagen/Westfalen. OK fühlte sich durch diesen Museums-Ankauf erstmals als Künstler bestätigt⁴⁴.

Das Porträt des Berliner Galeristen *Herwarth Walden* (1910, Abb. 87), zu dem OK auf Empfehlung seines Gönners Loos schon 1910 nach Berlin kam, könnte Ende Juni 1910 entstanden sein. Es ist eines der wenigen Bildnisse, welches die dargestellte Person im „Profil“ zeigt, zumindest fast im Profil, denn der Körper ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben und von seiner rechten Gesichtshälfte ist außer dem Monokel nichts sichtbar. Hier verwendet OK den Typus der „verlängerten Halbfigur“, nach links gewendet und formatfüllend.

Herwarth Walden war Herausgeber der Kulturzeitschrift „Der Sturm“, welche von Karl Kraus gefördert wurde. OK war, von der Gründung der Zeitschrift an, einer der wichtigsten Mitarbeiter von Walden und darüber hinaus jahrelang mit ihm befreundet. Der Förderer des Expressionismus und Vorkämpfer der Moderne in Deutschland war lt. OK eine „dynamische Persönlichkeit“ und wird hier von OK in seiner Vitalität gezeigt, was besonders im „Bewegungsmotiv“ zum Ausdruck kommt. Man spürt förmlich, wie er aus dem Bild seitlich hinausschreitet, was auch durch die leicht nach vorne geneigte Haltung zum Ausdruck kommt. Das Bewegungsmotiv, mit dem Zug nach links, ist in der parallelen Strichführung der verschwommenen hellgrauen Farbgebung anstelle seines rechten Armes erkennbar und auch in der bewegten strichartigen Pinselführung der Kleidung. Ebenso ist die Bewegung in Form des Schreitens bei seinem rechten ange deuteten Oberschenkel feststellbar. Ein Einfluss der italienischen „Futuristen“, die in diversen Ausstellungen in Deutschland vertreten waren, macht sich auf diese Art bei OK bemerkbar⁴⁵.

Ein besonders farblicher Kontrast ist gegeben durch die hellgrau-weiße Farbgebung des Körpers, mit der durchschimmernden Leinwand, und dem dunkel ausgeführten, flächigen Hintergrund, strukturiert durch schwarze Pinselstriche, in Abständen parallel geführt zur Konturlinie bzw. zur Aura. Die energiegeladene Persönlichkeit Waldens kommt auch in der unruhigen Gestaltung der Aura zum Ausdruck. Sie folgt der Körperkontur in schwarzen kurzen Pinselstrichen, bzw. in einer rotzackigen Linie. Als Farbakzent in den grau-weiß-schwarzen Farbtönen ist auch der kräftige Gelbton der Haare Waldens zu sehen.

Die Farbe Rot – wie schon angemerkt, OKs Lieblingsfarbe, - vermittelt Aggressivität durch ihren grell-leuchtenden Einsatz um Auge, Nase sowie Hand und soll die Vitalität und Angriffslust des Porträtierten vermitteln.

Waldens zweite Frau Nell meinte, dass ihr Mann, obwohl zwar schwächling von Gestalt, kurzsichtig, mit dicken Brillen behaftet und an sich nicht schön war, doch eine ungeheu-

⁴⁴ Leider wurde es in der Folge auch in der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in Deutschland gezeigt, wo diese Kunst u.a. mit folgenden Prädikaten bezeichnet wurde: „*Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtkönnertums und Entartung.*“ Das Bild kam über die Schweiz, wo Bilder der *Entarteten* gesammelt und zu äußerst günstigen Preisen verkauft wurden, in die USA.

⁴⁵ wie z.B. Umberto Boccioni, Carlo Calla, Giacomo Balla.

re Vitalität und Intensität ausströmte. Diese so charakterisierte Persönlichkeit tritt uns in diesem Bildnis entgegen, denn OK hat ihn ähnlich charakterisiert, wie Nell Walden: „[...] scharfäugig durch dicke Brillengläser umherspähend, mit spitzem Vogelkopf, großer Hakennase und gelbem, langem Haar, in einem verschlissenen Gehrock [...]“⁴⁶.

OK malte den Schauspieler und Rezitator *Rudolf Blümner* (1910, Abb. 89) vermutlich im Dezember 1910. In diesem Porträt beherrschen Mimik und Gestik das Bild.

Blümner war seit 1910 Geschäftsführer der Zeitschrift „Der Sturm“ und blieb bis in die 20er Jahre engster Mitarbeiter von Walden und auch unermüdlicher Mitstreiter für die moderne Kunst. In OKs Anfangszeit in Berlin bewohnte er gemeinsam mit ihm ein Mansardenzimmer in Waldens Haus. Er bestritt viele „Sturm“-Abende mit Vorlesungen moderner Dichter und referierte auch über den gerade in Mode kommenden Kubismus. OK zeigt den Rezitator expressionistischer Dichtung beim Deklamieren; er schreibt in seinen „Erinnerungen“, dass sie beide nächtelang im eiskalten, ungeheizten Zimmer sich nur durch stundenlanges Debattieren wach- und warmgehalten hatten.

Der Oberkörper des Schauspielers ist im „Halbfigurenporträt“ formatfüllend in der linken Bildhälfte dargestellt, wobei als kompositioneller Schwerpunkte der Kopf, links oben, und die sprechenden Hände, rechts unten, anzusehen sind. Der zwingende Blick in dem fast frontal dargestellten Gesicht mit seinen eng beieinander stehenden Augen wird von der Gestik seiner rechten Hand noch unterstützt bzw. betont. Diese Gestik scheint seine Aussage zu unterstreichen, bzw. den Inhalt des Gesagten noch zu verstärken. OK selbst sagt: „[...] ich habe ihn in seiner Gestik so gemalt [...]“⁴⁷.

Das Inkarnat des Gesichtes und der Hände weist dieselben Farbstrukturen auf, sie sind als Bedeutungsträger gekennzeichnet. Die Farbe Rot wird wieder zur Unterstreichung einzelner Charakteristika, wie Stirnfalten, Ohren, Finger, eingesetzt. OK verwendet in diesem Bildnis intensivere und kontrastreichere Farbtöne in dichterem Auftrag. Die Bedeutung des sichtbaren Pinselstriches als Träger des Ausdrucks nimmt zu. Durch den Gestus und die damit suggerierte Bewegung wird Raum angedeutet. OK selbst sagt, „[...] ich habe immer im Raum gelebt [...] ich habe immer räumlich gedacht“⁴⁸.

Die Ausstrahlung, welche am rechten Daumen des Dargestellten sichtbar ist, erinnert an Reichenbachs „Strahlentheorie“⁴⁹. Während wir im linken unteren Teil des Bildes, im Ärmel, wieder Kratzspuren erkennen, also graphische Merkmale, ist der rechte obere Bildteil durch lang-fließende, fast aquarellartige Pinselstriche gekennzeichnet, was eine atmosphärische Stimmung vermittelt und zur konzentrierten Schwere und Verdichtung der Materie im linken Teil gut kontrastiert.

Blümner war zur Entstehungszeit des Porträts erst 37 Jahre alt, trotzdem ist er mit Händen eines alten Mannes dargestellt; wo man durch die durchsichtige Haut Sehnen und Adern erkennen kann. Detailgenau hält OK auch den Zigarren-Stummel zwischen Zeige- und Mittelfinger seiner rechten gestikulierenden Hand fest. In der Komposition und im Bildaufbau bleibt OK der klassischen Dreiecksform treu, wobei er den rechten Arm des Porträtierten parallel zum unteren Bildrand darstellt und die Figur durch Überschneidungen im unteren und oberen Bildrand fest im Bild verankert.

⁴⁶ Kokoschka, 1971, S. 110.

⁴⁷ ebenda, S. 112.

⁴⁸ ebenda, S. 33.

⁴⁹ Besprochen beim Bildnis *Lotte Francos* (1909, Abb. 76).

OK lernte den Dichter exotischer Liebesgedichte *Peter Baum* (1910, Abb. 92) ebenfalls im Sturm-Umkreis kennen. Das Porträt entstand in der zweiten Jahreshälfte 1910 in Berlin.⁵⁰ OK beschreibt den Porträtierten in seinen „Erinnerungen“ wie folgt: „*Er litt immer an Zahnschmerzen und trug ums Gesicht ein großes Taschentuch, dessen Zipfel hoch über seinen Kopf ragten, deshalb sah ich ihn immer als ein Kaninchen, so habe ich ihn auch gemalt.*“⁵¹ Dieser „leidende Mensch“ wird von OK in seiner Qual dargestellt, wobei das Karikaturhafte der zwei verschobenen Gesichtshälften noch die Aussage des Schmerzes betont, unterstützt von der Hand, die ein Tuch an seiner schmerzenden rechten Wange hält. Der psychische Zustand des Leidenden ist auch in seiner auf der rechten Körperhälfte stark ausstrahlenden Aura angedeutet.

Im Bild sind die Farben Schwarz und Rot dominierend. Die Farbe wird in diesem Büstenporträt, Kopf in Dreiviertelansicht, nach links gewendet, dünn aufgetragen und lässt dadurch die Leinwand als Bildträger durchschimmern.

Mit detaillierter Genauigkeit hält OK auch in diesem Porträt wieder die einzelnen Partien des Gesichtes fest. Augen-, Nasen- und Mundpartie sind zeichnerisch klar ausgeführt, wobei besonders die fein gestrichelten Linien der Barthaare auffallen. Der Kontrast, der durch die zarten dünnen Linien im Gesicht und Bart sowie durch die malerischen Pinselstrichen vor allem im rot gestalteten Hintergrund entsteht, gibt dem Bild diese besondere Intensität. Der Blick des Betrachters wird von dem in der Bildmitte dargestellten, zerquälten Gesicht suggestiv angezogen.

Dieses Porträt ist in seiner Gestaltungsart einmalig, da OK in einem gemalten Einzelbildnis erstmals in diesem Zeitraum – und zugleich das letzte Mal – eine „Simultan-Ansicht“ anwendet.

1911

Den Komponisten *Egon Wellesz* (1911, Abb. 99), der zum Kreis um Schönberg gehört, lernt OK im Haus des Ehepaars Schwarzwald in Wien kennen und malte ihn in der ersten Jahreshälfte 1911.

Das Bildnis ist für die um 1911 einsetzende Phase der „prismenartig strukturierten opaken Porträts“ charakteristisch. Farbige Linien und dunkle Konturen legen ein prismenartiges Netz über die Darstellung. Schmalenbach verglich dies mit der Sicht durch einen Kristall, für den OK damals eine besondere Vorliebe gehabt haben soll, möglicherweise angeregt durch den „Sturm-Kreis“. Der Kristall und das bunte Glas spielten in dieser Zeit bei Künstlern und Architekten eine große Rolle. *Paul Scheerbart*, den OK ebenfalls malte (1910, Abb.90) und den er durch Walden kennen lernte, veröffentlichte damals im „Sturm“-Verlag sein Werk „Glasarchitektur“.⁵² Leuchtende Farben in transparenten Flächengefügen galten als Metaphern des Geistigen, als Überwindung des Materialismus durch geistige Werte. OK stand seit 1911 in loser Verbindung mit Kandinsky und Marc, sie betrachteten ihn als geistig verwandten Mitstreiter auf ihrem Weg der Erneue-

⁵⁰ Das Porträt war lange Zeit verschollen, tauchte 1924 in Paris in einer Galerie auf, mit dem Hinweis auf der Rückseite, dass es sich um Lenin handle. Paul Westheim deckte erst 1930 den Irrtum auf.

⁵¹ Kokoschka, 1971, S. 113.

⁵² Eine Welt aus farbigen Gläsern könnte durch das Farblicht die Menschen glücklicher machen, in romantischer Anspielung auf die Gotischen Kathedralen mit ihren bunten Glasfenstern. Die Begeisterung für das mystisch leuchtende Farb-Glas und seine Transparenz lag in der Luft und sowohl Pechstein wie auch Heckel und Kirchner entwarfen Buntglasfenster.

zung der Kunst⁵³. OK unterscheidet sich jedoch von der symbolischen bzw. abstrakten Bildsprache der beiden, da er immer wirklichkeitsnah blieb und die abstrakte Bildsprache ablehnte. Bei OK sind die prismenartigen, wie von innen leuchtenden Farbliniengefüge zum erstenmal nach seiner Rückkehr aus Berlin in den religiösen Gemälden zu beobachten und wenig später finden wir ähnlich opak schimmernde Strukturen auch bei seinen Porträts. Im Bildnis *Egon Wellesz* sind Hintergrund und Kleidung überzogen von einem sanft schimmernden kristallinen Strukturnetz. Dieses bewegte Farb-Liniengefüge soll die geistige Dynamik des Dargestellten vermitteln, durchdringt die Figur und bindet sie in die Malfläche ein. Wie in kristallinen Brechungen spielt das Licht. Dieses Stilmittel weist u.a. auch auf die Kenntnis „kubistischer Formzerlegung“ hin. Aber was in Frankreich im Kubismus ein Problem von Räumlichkeit der Materie ist, wird bei OK als Ausdruck von Geistigkeit formuliert⁵⁴.

Auffallend sind wieder die sorgfältig durchgearbeiteten Gesichts- und Handpartien. Die Farbigkeit der am unteren Bildrand dargestellten, überschrittenen Künstlerhände ist jedoch durch ihre stärkere Rot-Schwarz- Betonung intensiver als im Inkarnat des Gesichtes. Die statisch dargestellte Künstlerpersönlichkeit erhält durch das prismenartige Netz, welches das ganze Bild überzieht, seine „geistige Lebendigkeit“.

Wir können heute die schockartige Wirkung, welche die Porträtgestaltung von OK auf seine Zeitgenossen ausübte, kaum mehr nachvollziehen. Unsere Sehgewohnheiten sind andere und der Expressionismus ist uns längst vertraut. Aber selbst Egon Wellesz war 1910 verunsichert, da ihm die Porträtsitzung seltsam erschien⁵⁵.

1912

Im Mittelpunkt der künstlerisch und musikalisch gebildeten Wiener Gesellschaft stand *Alma Mahler* (1912, Abb. 109), die Witwe von Gustav Mahler. OK lernte sie Mitte April 1912 im Hause ihres Stiefvaters, des Malers *Carl Moll*, kennen. Das Gemälde wurde auf einer gemeinsamen Reise nach Italien im August 1912 in Mürren/Berner Oberland begonnen und wurde Anfang Dezember 1912, nach ca.8 Monaten, vollendet. Verliebt, wie er war, schreibt OK an Alma: „*Dein Porträt ist heute fertig (ach) und ist meine schönste Arbeit*“⁵⁶.

Mit diesem Gemälde beginnt eine andere Hintergrundgestaltung in den Porträts von OK, obwohl er zwischendurch immer wieder auf die „Farbfolie“ der früheren Bildnisse zurückgreift. Alma ist in Form einer Porträtbüste, in Dreiviertelansicht, links gewendet,

⁵³ OK war für sie neben Kubin und Schönberg der wichtigste Vertreter der „Moderne“ in Wien.

⁵⁴ OK besuchte mit Walden im Sommer 1910 eine Ausstellung in Düsseldorf und konnte durch die Bilder der Kubisten dazu angeregt worden sein.

⁵⁵ Katalog *Kokoschka und Dresden*, 1996, S. 90. Wellesz schreibt 1981: „*Kokoschka begann seine Arbeit, während ich Klavier spielte, an meinem Schreibtisch arbeitete oder im Zimmer auf und ab ging ... Am ersten Tag fragte ich ihn, ob ich mich während des Malens bewegen könnte. ‚Halten Sie mich für einen so schlechten Maler‘, sagte er, ‚dass Sie ruhig sitzen müssen, während ich Sie male ? Sie können tun, was Sie wollen.‘ Er hatte den Rahmen mit Leinwand, die schon untermalt war, auf einen Sessel gestellt und begann zuerst, mein Gesicht und die Bewegung meiner Hände zu studieren. Dann begann er, ohne Pinsel, mit dem Zeigefinger der rechten Hand zu malen, während er in der linken Hand die Palette hatte und zugleich den Rahmen des Bildes festhielt. [...] Ich war damals 26 Jahre alt. Es war am zweiten oder dritten Tag, als Kokoschka fragte: ‚Darf ich Sie sehr jung malen?‘ Ich war damit einverstanden, und heute wirkt das Porträt als das Bild eines jungen Mannes. Als es aber 1911 fertig war, war diese Malweise so ungewohnt, dass einer meiner Freunde sagte: ‚E.W., die Briefe zu seinem 70.Geburtstag lesend.‘“⁵⁵*

⁵⁶ Kokoschka Briefe I, 1984, S. 66.

vor einer fiktiven Fensteröffnung dargestellt. Das in der linken oberen Ecke angedeutete und nach unten fließend dargestellte Vorhangmotiv⁵⁷ unterstützt die Innenraum-Ansicht und zeigt eine Tendenz zur Romantisierung. Rechts im Hintergrund hinter Alma ist eine Brücke mit Häusern erkennbar. Es ist OKs erstes Porträt mit Vorhangmotiv und Landschaftsszenerie, welche in malerischer Auflösung dargestellt ist. In der Phantasielandschaft glaubt man die Seufzerbrücke von Venedig, verbunden mit den Bergen vom Berner Oberland, zu erkennen.

Durch den Porträttypus der klassischen Komposition Figur vor der Landschaft, Vorhangmotiv, Dreieckskomposition, Darstellung der Figur im Raum, den rätselhaften Ausdruck, wird eine Verbindung zu Leonardos Mona Lisa suggeriert⁵⁸.

Im Vergleich zu den bisher gezeigten Bildern fällt die helle Farbpalette auf. Das Bildnis weist zarte rosa-blau-violette und braun-gelbe Pastellfarben auf. Die Linie der welligen rotblonden Haare, in kräftiger Zick-Zack-Form dargestellt, setzt sich über Almas linker Schulter und im Kleid fort, während die Haare auf ihrer rechten Seite in das Vorhangmotiv münden und in ihm verfließen. Durch diesen fiktiven Schleier wirkt das Bildnis fast madonnenhaft. Für Alma hatte es nicht diese Wirkung, denn sie meinte, wie der Schriftsteller Elias Canetti ausführt, OK habe sie „[...] als *Lucrezia Borgia* [...]“ gemalt und „[...] die Leute fürchten sich direkt vor dem Bild [...]“⁵⁹.

Wenn man die beiden Frauen-Porträts – *Lotte-Franzos* und *Alma Mahler* – beide haben OK etwas bedeutet, betrachtet, so kann man das unbestechliche Auge des Malers erkennen, denn obwohl er Alma in großer Leidenschaft verbunden war, zeigt er den kühl-berechnenden Charakter dieser Frau⁶⁰. Zum Unterschied dazu erkennen wir bei *Lotte Franzos* die Weichheit, Zartheit und Wärme dieses Frauencharakters.

1913

Durch die „Hagenbund-Ausstellung“ im Feber 1911 war *Carl Moll* (1913, Abb. 111) von den dort ausgestellten 18 Porträts von OK so beeindruckt, dass er sich von ihm porträtieren lassen wollte. Der Stiefvater Alma Mahlers, Schüler ihres Vaters Emil Schindler, war selbst ein gefragter Landschaftsmaler seiner Zeit⁶¹.

Moll wurde im Atelier von OK im Oktober/November 1913 porträtiert. Als der mit OK befreundete Maler Harta 1913 zu seiner zweiten Studienreise nach Paris aufbrach, übernahm OK kurzfristig sein Atelier am vornehmen Stubenring, das er schwarz ausmalte. Diese höhlenartig dunkle Umgebung ist im Porträt sichtbar⁶².

Wäre die am linken Bildrand nur angedeutete Staffelei entsprechend deutlich ausgeführt, könnte man annehmen, dass OK mit diesem Bildnis das erste Mal in seinen Porträts den Menschen durch einen bestimmten Gegenstand deutet. Der Privatmann Carl Moll, der Freund und Förderer, ist hier im dunklen konservativen Anzug, der an seine

⁵⁷ Venedig, frühes 16. Jahrhundert.

⁵⁸ Das Bild war damals gerade aus dem Louvre entwendet worden und OK wurde vielleicht dadurch angeregt, eine neue *Gioconda* zu schaffen. Sigmund Freud sah im rätselhaften Lächeln der *Mona Lisa* ein Zeichen verdrängter Wünsche und unbewussten Trieblebens.

⁵⁹ Katalog Kokoschka *Das moderne Bildnis*, 2002, S. 162.

⁶⁰ Kokoschka, 1971, S. 130. OK selbst fand sie „zu kaltblütig“.

⁶¹ Er war Mitbegründer der Secession und enger Berater Klimts. Sein Organisationstalent und sein sicherer Blick für Qualität und Gehalt eines Werkes machten ihn zu einem beliebten und begehrten Organisator von Ausstellungen. Im Jahre 1904 übernahm er die künstlerische Leitung der Galerie Miethke, die unter seiner Führung innerhalb kurzer Zeit zur bedeutendsten modernen Kunsthandlung in Wien wurde.

⁶² Vom Format her gesehen, ist das Bildnis *Carl Moll* mit seinen Maßen 128 x 95 cm das größte Porträt von OK im genannten Zeitraum.

Traditionsverbundenheit erinnern soll, dargestellt. Die am linken Bildrand andeutungsweise gezeigte Staffelei, lässt seine Künstlerpersönlichkeit nur erahnen⁶³. OK zeigt sein Modell nicht in seinem kostbaren Ambiente, sondern nur in seiner schlichten Menschlichkeit. Er verehrte und mochte diesen Mann, an dem er seinen integeren Charakter bewunderte. „[...] *ich habe ihn in Liebe und Dankbarkeit gemalt*“⁶⁴, hält OK in seinen Erinnerungen fest.

Als Porträttypus wird von OK das „Kniestück“ gewählt, um damit die Bedeutung des Dargestellten zu erhöhen. In selbstbewusster und gelassener Haltung sitzt *Carl Moll* mit übereinander-geschlagenen Beinen und aufgestützten Armen in einem Sessel. Der Körper ist fast frontal mit leichter Rechts-Drehung dargestellt, der Kopf rechts gewendet, der Blick geht seitlich aus dem Bild. Sowohl die Beine des Dargestellten, wie auch der Armstuhl und die von rückwärts gesehene Staffelei werden vom unteren Bildrand überschritten. Der Dargestellte wird dadurch in den Vordergrund gerückt. Er ist in leichter Aufsicht wiedergegeben. Die Handhaltung mit den ineinander verschränkten Händen und die rhombusartige Komposition der Körperhaltung erinnern an das Bildnis *Adolf Loos* (1909, Abb. 71). Eine dunkle Farbpalette, mit Weißaufhellungen, und ein etwas bewegter Pinselstrich beginnt sich abzuzeichnen. Dunkle Konturen stehen neben hellen Farblinien, die Licht zu reflektieren scheinen. Die farbliche Wirkung ist auf einen Gesamtton abgestimmt, so dass die dadurch entstehende dynamische Bewegung innerhalb der Figur auszustrahlen scheint. Die geistige Wachheit und Beweglichkeit dieses Mannes wird auf diese Weise angedeutet.

Die Farbe wird nun flüssiger und in kurzen und langen Pinselschwüngen aufgetragen und erinnert in ihrer Strahlkraft an Tintoretto, den OK im Frühjahr 1913 in Venedig genauer studieren konnte und für sich entdeckte⁶⁵.

Der Porträtierte, *Franz Hauer* (1913, Abb.113), Inhaber des bekannten Reichenberger Griechenbeisels am Fleischmarkt in Wien, besaß eine bedeutende Sammlung moderner österreichischer Kunst.⁶⁶

Aus Briefen OKs geht hervor, dass der Anstoß zum Porträtieren von OK aus ging: „*Ich möchte sehr gerne ein Porträt von Ihnen machen, für mich oder Sie, wie Sie wollen. [...] Ich möchte Sie deshalb malen, weil Ihr Gesicht mich sehr interessiert und ich mir schon lange gewünscht habe, Sie zu malen*“⁶⁷. Das Porträt entstand ein halbes Jahr vor dem Tod des Sammlers Hauer, d.h. er war zu diesem Zeitpunkt im 47. Lebensjahr, was hier nicht so zum Ausdruck kommt, sondern er wirkt älter.

Wie bei Moll, das Bildnis ist fastgleichzeitig gemalt, so finden wir auch hier ein besonders großes Bildformat, nämlich 120 x 106 cm, und ebenso die Porträtform des „Kniestückes“.

⁶³ OK kannte das von Hofmann gebaute Jugendstilhaus der Molls im noblen Wiener Bezirk, mit seiner kostbaren Einrichtung, seinen Skulpturen und Gemälden, u.a. von Minne und van Gogh, seinen Vasen und silbernen Tischdekorationen.

⁶⁴ Kokoschka, 1971, S. 129.

⁶⁵ In der Kunstzeitschrift *Cicerone*, Jg.1924, Heft 20, finden wir unter dem Titel *Wiener Ausstellungen 13.-25.Oktob. 1924* folgendes vermerkt: „*Von Kokoschka das packende Bildnis des Malers Moll. Grau in Grau mit aufgesetzten weißen Lichtern, in Form und Farbe ein mit Kokoschkas Augen gesehener Greco*“.

⁶⁶ Er förderte u.a. Egger-Lienz, Schiele, Faistauer und OK, von dem er bis zu seinem Tode im Juni 1914 bereits 7 Gemälde besaß.

⁶⁷ Winkler/Erling, S. 58.

Erstmals seit 1906 wird ein Fenster mit Blick auf den Himmel und ins Freie als Hintergrundmotiv gezeigt. Während OK bisher seine Bildnisse räumlich nicht definierte, finden wir nunmehr eine genau definierte Innenraumangabe mit einem fast die volle Breite des Bildes ausfüllenden Fenster im oberen Bild Drittel wobei der Kopf des Dargestellten vom Rahmen des mittleren Fensters umfassen wird. Ein durchsichtiges Vorhangmotiv lässt sich erahnen. Der Dargestellte ist, fast in der Bildmitte, mit dem Rücken zum Fenster in einem Sessel sitzend, dargestellt. Die Figur ist in die Diagonale gedreht; Körper und Kopf sind dadurch leicht nach rechts gewendet. Auf seinen Knien hält der Porträtierte ein großes, aufgeschlagenes Buch, in dem er vor allem mit seiner linken Hand zu blättern scheint. Sein Blick ist nicht auf das Buch gerichtet. Die ruhige Körperhaltung kontrastiert zur bewegten Sprache der Hände mit dem Buch. Hier ist, durch die rote Farbe besonders betont, das farbig helle und dynamische Zentrum des Bildes dargestellt. Auffallend sind die ungleichen Größenverhältnisse der übergroßen, ausdrucksvollen Hände und des massigen Unterkörpers im Vergleich zur schwächtigen Schulterpartie und dem zarten Gesicht in dem kleinen Kopf.

Die dunkle Farbpalette der beiden letzten angeführten Porträts deutet auf die 1914 entstehenden Bilder hin, worin sich die dunkle Gemütsverfassung des Künstlers wieder spiegelt, da die Beziehung zu Alma zusehends in die Krise geriet.

1914

Mit dem Porträt des Dichters und Schriftstellers *Albert Ehrenstein* (1914, Abb. 116) begann OK Ende März, bereits Mitte Mai 1914 war das Bildnis fertig. Ehrenstein gehörte zu den wichtigsten Vertretern des literarischen Expressionismus in Österreich. Zeitlebens war er in enger Freundschaft mit OK verbunden, der die tragikomische Erzählung Ehrensteins, „*Tubutsch*“, u.a. illustrierte⁶⁸. Er hat wenig eigene Werke hinterlassen, unablässig jungen Talenten geholfen und Kafka entdeckt. OK über ihn: „*Er ließ sich absichtslos vom Leben treiben, immer bedacht, dass lange Baumwollpfropfen, die ihm aus den Ohren wie Korkzieher wuchsen, nicht herausfielen, weniger in der Absicht, sich damit von den Arrivierten zu unterscheiden, die nicht wert waren, ihm die Schuhriemen zu lösen, sondern um sich vor Kälte zu schützen. [...] Ehrenstein war herzensgut*“⁶⁹.

Dieses „absichtslos vom Leben Treiben“, dieses Unbekümmertsein, hat OK hier in der Haltung seines Freundes dargestellt. Das verlängerte *Halbfiguren-Porträt* ragt in einer Sitz-Liegeposition diagonal in den Raum hinein und füllt zwei Drittel des hochgestellten Bildformates aus. Seine hochgestreckten Arme sind mit den Händen hinter dem Kopf verschränkt. Der Blick geht nach oben aus dem Bild heraus, es besteht kein Blickkontakt. Die „legere Haltung“, die OK hier zeigt, ist erst seit den „Impressionisten“ eine Gestaltungsform in der Bildgattung Porträt. Die kritisch psychologisierende Distanz ist der Darstellung der Nähe gewichen. Der Freund ist in entspannter Haltung gezeigt, fast träumerisch. Das Bildnis zeigt einen breiten, großflächigen Farbauftrag in monochromer Tendenz, der im Bereich des Gewandes durch ein bewegteres Linienspiel und Farbaufhellungen unterbrochen wird. Die Wahl der dunklen, braun-blau-grauen Farbpalette spiegelt den Gemütszustand des Künstlers wider.

⁶⁸ Er schrieb ein Gedicht auf OK: „*Du bist einer von den Lichten Schaffen nur gibt Dir die Schöpfung, schwebend in den Lichten starken Stürmen rein im Atem den Äther schirmen!*“

⁶⁹ Kokoschka, 1971, S. 122..

Das Bildnis *Der Gefangene* (1914, Abb. 117), ursprünglich auch *Männerporträt mit Landschaft* genannt, ist bereits Anfang 1914 entstanden, von Westheim jedoch erstmals 1917 in seinem Verzeichnis als *Der Gefangene* erwähnt. Westheim bezieht sich auf das gleichnamige Gedicht von *Albert Ehrenstein* (1914, Abb.116), mit dessen Gemälde es wiederholt verwechselt wurde.

„Die Erde bereu ich, ich bereu den Mond! Generalgewaltiger, Weltwebel im Geldall,
Befrei mich aus leeren Sphären...Meine Hände greifen in die Luft, Einsam zischt die Seele ihren Weg.....“

Dieses Bildnis ist eine Ausnahme im Porträtschaffen von OK, da es nach einem Gedicht gestaltet wurde und keine bestimmte Person darstellt. Der „Einsame“ ist in einem völlig dunklen Raum dargestellt, Helligkeit ist nur in der Landschaft erkennbar, die man durch das halb-geöffnete Fenster wahrnehmen kann. Das weiß-blaue, unwirklich wirkende Mondlicht scheint auch auf seine Stirn, Hemdkragen und Handansatz zu fallen, wo es weiße Spuren hinterlässt. Ebenso ist es in der kalt-blau angedeuteten Fensterumrahmung angedeutet.

Der in Halbfigur dargestellte, nach rechts gewendete Mann schaut mit starrem Blick geradeaus. Seine krampfhaft vor dem Körper verschränkten Arme deuten das Eingeschlossensein seiner Seele an. Alles wirkt ausweglos und starr. Mimik und Gestik sind hier wieder Ausdrucksträger. Sie weisen auf die psychische Verfassung des in sich selbst Gefangenen hin. Zu beachten sind seine besonders großen, im Bildvordergrund dargestellten, gekreuzten Hände. Besonders die Proportion der rechten Hand steht in keinem Verhältnis zur Darstellung des übrigen Körpers. Der schmal wiedergegeben wird.

1917

Die bewegte, unruhige Pinselschrift aus dem Porträt *Heinrich Neumann* (1916, Abb. 123) erreicht im Porträt der Mutter von OK, *Romana Kokoschka* (1917, Abb.129), ihren Höhepunkt. Im schmalen Hochformat ist die Mutter des Künstlers, im Porträttypus des „Kniestückes“, leicht rechts gedreht, formatfüllend sitzend dargestellt.

Die Phantasie-Landschaft, vermutlich ein Landschaftsparavant aus dem Photo der Mutter, die im Fensterausschnitt hinter dem Kopf und Rücken der Mutter sichtbar wird, weist die Blau-Grün-Tönung der Kleidung und des Innenraumes auf, während der Himmel leicht mit den Tönen im Inkarnat korrespondiert. Die Sitzposition, welche die diagonale Achse betont, dynamisiert das Hochformat und wirkt raumschaffend. Der Hintergrund wird durch Blau-Grün-Töne gegliedert, welche die Kontur der Figur teilweise mehrfach aufgreifen. Helle und dunkle Farbreflexe beleben auch das Inkarnat, die Haare und den dargestellten Himmel.

Auf eine modellierende Beleuchtung wird verzichtet, das Gesicht ist eingebettet in ein dichtes Gewoge von welligen Formen, ohne Beziehung zu einem realen Licht. Alles ist in einer bewegten, welligen Pinselführung dargestellt, die an van Gogh erinnern lässt.

Die kühlen Farben, der schwere Körper der Mutter, die im Schoß gefalteten, ruhenden Hände, der ruhige, konzentrierte, fast starre Gesichtsausdruck innerhalb der so bewegten Pinselschrift, führen zu einem eindringlichen Porträt, das die in sich ruhende Persönlichkeit der Mutter voll zum Ausdruck bringt. Diese in sich gefestigte Persönlichkeit, die stets zu ihrem, nicht immer leicht zu verstehenden Künstler-Sohn stand.

Zur Entstehung des Bildes ist es interessant, zu wissen, dass OK seiner Mutter, nach

einem Besuch bei ihm in Dresden eine Skizze (Abb.129/1) schickte, die das Gemälde, das er in Dresden während ihres Besuches im Juni 1917 bereits zu malen begonnen hatte, in wesentlichen Zügen zeigt, und folgendes dazu am 19.Juli 1917 schrieb:

„Liebe Mutter bitte lasse Dich so bald als möglich genau in der Stellung, (Hände, Kopfhaltung, gewöhnlicher Sessel, Frisur, Kleid) photographieren, weil ich Dein Bild jetzt wieder weitermalen möchte. Der Photograph (ein möglichst guter) soll ausdrücklich nicht s r e t o u c h i e r e n , als Hintergrund entweder eine gemalte Landschaftsparavant [...] oder einen Gardinenvorhang, weiß vor einem Fenster benützen! Die Photographie soll sich d u r c h a u s mit der hier gezeigten decken, und möglichst scharf, eventuell ü b e r f e i n e r t werden, damit ich auch Kleinigkeiten wie einzelne Haare, Fältchen, leise Schatten daraus entnehmen kann ! Ich glaube das Bild wird sehr gut werden.“⁷⁰ Dieser Brief ist ein Hinweis darauf, dass OK ein bereits begonnenes Porträt nach einer Photographie vollendet hat.

1920

Im Porträt *Kind mit Blumen und Katze* (1920, Abb. 133), auch *Mädchen mit Vogelbauer*, *Mädchen mit Blumenstrauß* oder *Kinderbildnis mit Katze* genannt, ist vermutlich eine Nichte des Wiener Kunsthändlers Richard Lanyi dargestellt. Das Bildnis zeigt den bei OK sehr selten vorkommenden „ganzfigurigen Porträttypus“, u.zw. ganzfigurig sitzend. Die Komposition ist in diesem großen, hochrechteckigen, schmalen Format in zwei Diagonalen angelegt, wobei das Bildzentrum die rechte Hand des Mädchens bildet. Nach all den dunklen und düsteren Bildern, mit einer gewissen Verschmutzung der Farbe, finden wir nun ab dem Gemälde *Macht der Musik* (1920, Abb. 42) eine andere, buntere Farbpalette. Das heitere, ja fast lustig und idyllisch anmutende Porträt des Kindes zeigt mit seinem buntfarbigen Charakter den anderen Stil des Malers. Der Farbauftrag ist nun in horizontal und vertikal ausgerichteten Farbflächen sichtbar. Sind es anfangs nur Farbflecken unterschiedlicher Größe, wie in den Bildnissen *Fürstin Mechtilde Lichnowsky* (1916, Abb. 127) und *Nell Walden* (1916, Abb. 128) erkennbar, so werden sie nun zu farblich homogenen Flächen mit beinahe haptischem Charakter. Schattenflächen stoßen auf beleuchtete Partien, es entstehen räumliche Gebilde.

Das Porträt ist kompositorisch durch den rechten Arm des Mädchens und der nicht genau definierten Sitzgelegenheit in eine obere und untere Bildhälfte unterteilt, in welcher der in der linken Hand des Mädchens dargestellte bunte Blumenstrauß sein Gegenstück im kleinen braunfleckigen Hund in der linken unteren Bildhälfte findet.

1921

Das Porträt *Gitta Wallerstein* (1921, Abb.134) zeigt die Tochter des Kunsthändlers Victor Wallerstein, den OK 1918 als Mitarbeiter der Galerie Paul Cassirer in Berlin kennen lernte. Das Bildnis zählt zu den bekanntesten Gemälden der Dresdner Zeit. Nach Aussage Gitta Wallersteins, geb.8.6.1910, wurde das Bildnis im März 1921 in Dresden gemalt, also im Alter des Mädchens von 11 Jahren. In ihren Erinnerungen schildert sich die Dargestellte als ein riesig schüchternes Kind, das von seinem Vater in Todesängsten im Atelier von OK zurückgelassen wurde. Sie ist in „Halbfigur“, Körper frontal, Kopf in Dreiviertelansicht leicht rechts gewendet, sitzend dargestellt. Die Angst und das Erschrecken des Kindes in der ihm fremden Umgebung scheinen sich im Gesicht widerzu

⁷⁰ Winkler/Erling, 1995, S. 77.

spiegeln; vor allem in den großen, melancholisch blickenden Augen und in dem etwas verzerrt wirkenden Mund. Ihre räumliche Position ist nicht klar erkennbar; sie scheint sich oberhalb des Wassers zu befinden, worauf der dunkle Pinselstrich um ihren Körper hinweisen könnte. Im Hintergrund ist hinter ihrem Kopf eine Uferlandschaft erkennbar. Wir finden in diesem Bildnis wieder den für die Dresdner Zeit ab 1920 typischen flächigen, bzw. fleckigen Farbauftrag, der bis in die Jahre 1924 in den Gemälden von OK bestimmend bleiben wird. Die Gestaltung des Bildnisses zeigt den Stil des „malerischen Expressionismus“, den OK in seiner Dresdner Zeit erreicht hat, u.zw. in Auseinandersetzung mit den Werken der „Deutschen Expressionisten“, und hier vor allem mit Emil Nolde. Aus den in blau-grün-gehaltenen Farbtönen der Landschaft, und auch der Figur des Mädchens, leuchtet nur das helle Inkarnat des Gesichtes und der in der rechten unteren Bildecke gekreuzten Hände hervor. Die Farbe wird als Ausdruckswert eingesetzt. Eine kühle blau-grüne Tonigkeit ist bildbestimmend, fallweise durch Rottöne akzentuiert.

Mit den beiden Mädchenbildnissen *Gitta Wallerstein* (1921, Abb. 134) und *Mädchen mit Puppe* (1921/22, Abb. 138) erreicht OK einen Höhepunkt in seiner malerischen Entwicklung der Dresdner Zeit. Die Farbe ist Ausdrucksträger des Bildes, das zeichnerische Element ist zurückgedrängt. Die Bildnisse der nachfolgenden Zeit zeigen das nicht mehr, die zeichnerische Variante tritt als Gestaltungselement wieder mehr hervor.

1924

OK malte den Komponisten *Arnold Schönberg* (1924, Abb. 140) in seiner Mödlinger Wohnung, während dieser mit seinen Schülern musizierte. Während OK in seinen frühen Bildnis-Zeichnungen der Musiker aus Lassing (1906, Abb. 38-41) das Instrument in der Hand der Musizierenden darstellt, wird das Cellospiel in diesem Porträt nur symbolisch durch die Handhaltung Schönbergs angedeutet. Das Instrument, welches im Bildnis des Musikers nur fiktiv in den Händen dargestellt ist, befindet sich seitlich hinter seinem rechten Arm. Räumlichkeit wird angedeutet. Deutlich ist im Blick des Musikers die volle Konzentration festgehalten, die beim Notenlesen erforderlich ist.

Wie immer bei OK, sind die Hände als Ausdrucksträger eingesetzt. In dieser neuen Darstellungsvariante, in ihrer ungewöhnlichen Haltung, unterstreichen sie die durch die Konzentration auf das Musizieren im Körper ausgelöste Spannung. Durch die Darstellung der gestreckten und gebogenen Finger ist die Zupfbewegung der rechten Hand am Saiteninstrument meisterhaft festgehalten. In der späteren Darstellung eines Musikers, *Pablo Casals* (1954, Abb. 140/2), ist diese Aussage nicht so exakt wiedergegeben.

Der Farbauftrag in diesem „Halbfigurenporträt“ ist nun nicht mehr auf die kleinen Farbflecken begrenzt, sondern die Farbe ist in längeren Pinselstrichen aufgetragen., weist aber noch eine gewisse Buntfarbigkeit auf. Die Farbflecken, die in den Bildnissen um 1916 beginnen, sich 1920/21 steigern, sind nicht mehr Gestaltungselement.

Die Dargestellte, *Nancy Cunard* (1924, Abb. 141), stammt aus einer millionenreichen englische Reederfamilie, die OK in Paris über einen Freund von Loos kennen lernte und im November 1924 porträtierte. Sie war in der Pariser Bohème der Zwanziger-Jahre eine extravagante und schillernde Persönlichkeit und trat auch mit *Gedichten und Biographien an die Öffentlichkeit*. *OK schreibt in seinen Erinnerungen: „ [...] sie hatte einen eigenwilligen Charakter und war mit ihrer Familie entzweit. [...] Nancy Cunard*

lebte mit einem kohlschwarzen Neger, der sie nachts oft blau prügelte, so dass ich, wenn sie morgens zum Malen kam, ihre blauen Flecken nicht zählen konnte.,⁷¹.

In der ganzfigurigen Sitzfigur hat OK das eigenwillige Wesen dieser jungen Frau in den different gestalteten zwei Gesichtshälften charakterisiert und die nächtlichen Prügel Szenen mit dem blauviolettten Fleck unter ihrem linken Auge angedeutet. Der Oberkörper ist frontal dargestellt, ab der Hüfte abwärts wird durch die nach rechts abgewinkelten Beine eine Körperdrehung dargestellt. Nancy Cunard ist in einer für OK bisher ungewöhnlichen Haltung gezeigt, ihr linker erhobener Arm stützt den Kopf. Das Porträt zeigt die Dargestellte in einer typischen Denkerpose. Sie war eine der Vorkämpferinnen für die Menschenrechte der Farbigen, und das bereits 1924.

In diesem Porträt finden wir ebenfalls die langgezogenen farbigen Pinselstriche der späteren Dresdner Zeit, also ab 1924. Die Farbe wird dünner aufgetragen und teilweise wird der Bildträger in die Gestaltung miteinbezogen. Die kleinen nebeneinander gesetzten Farbflächen sind in diesem Bildnis ebenfalls nicht mehr zu finden.

Die Extravaganz der Erscheinung von *Nancy Cunard* zeigt uns auch ein Photo von Cecil Beaton (Abb. 141/1), worauf sie mit den vielen Armreifen, die sie trägt, zu sehen ist. OK hat sie in seinem Porträt durch diese vielen Armreifen ebenfalls charakterisiert

1925

Das Porträt *Karl Kraus II* (1925, Abb.142), das letzte Porträt des untersuchten Zeitraumes, ist das zweite Porträt von Karl Kraus und entstand 17 Jahre nach seinem ersten Porträt (1909, Abb. 68)⁷², also Anfang Feber1925 in Wien, im Hause der Mutter von OK, in der Liebhartstalstraße 29. Die Sitzungen dauerten etwa 1 Woche.

Im extremen Querformat dieses Porträts ist Karl Kraus mit einem Buch an einem Tisch sitzend in der rechten Bildhälfte - vom Betrachter aus gesehen - dargestellt. Auffallend sind die gestikulierenden Hände in der linken Bildhälfte, welche den kompositionellen Gegensatz zum Körper rechts bilden. Mit einer heftigen Gestik scheint er seine Argumentation zu unterstreichen. Loos, der bei den Sitzungen ebenfalls täglich anwesend war, und Kraus sollen so heftig diskutiert haben, dass am letzten Tag der Stuhl unter Kraus zusammenbrach. Anscheinend war dies der Grund für die Bemerkung auf der Rückseite des Porträts. Das Abgleiten nach unten scheint im Bildnis festgehalten zu sein, man spürt förmlich, wie der Körper wegrutscht. Hat OK dieses Ereignis vorausgesehen, als er das Gemälde entwarf? Der große Satiriker *Karl Kraus* hat bekanntlich nachts gearbeitet und bei Tag geschlafen. „Deshalb hab ich bei seinem Porträt in den Hintergrund eine elektrische Birne und einen Nachschmetterling hineingemalt“ meint OK in einem Interview mit Goldscheider 1963⁷³. Das Licht der nackten Birne scheint das Gesicht und teilweise die Hände von Karl Kraus zu erhellen⁷⁴.

In diesem Porträt von *Karl Kraus* kann man die Unterschiede zu frühen Porträts erkennen. Das Zeichnerische verbindet sich in der Bildstruktur nun mit der Farbe, Tonigkeit und einer offeneren Pinselführung, die teilweise die Leinwand durchschimmern lässt.

⁷¹ Kokoschka, 1971, S.

⁷² Winkler/Erling, 1995, S. 109. Auf der Rückseite beschriftet: „pro domo et mundo. Der Sessel auf dem Karl Kraus für dieses Bild gesessen, ist nach der letzten Sitzung auseinandergefallen. Am 7.Feb.25 mußte der Tischler gerufen werden. Aus dem Schiffbruch der Welt jener, die mit Brettern oder Balken vor der Stirn geboren sind, hast Du eine Planke zu einem Schreibtisch geborgen. OK.“

⁷³ Goldscheider, Ludwig, Kokoschka. In *Zusammenarbeit mit dem Künstler*, Köln 1963, S. 77.

⁷⁴ Die Darstellung einer nackten Glühbirne ist bereits im Bildnis *Heinrich Neumann* (1916, Abb. 123) zu sehen.

Dresden ist in OKs Entwicklung als Gelenkstelle zu betrachten. Hier entwickelt er die für die Reisezeit charakteristische Bildauffassung, die, vor allem in seinen Landschafts- und Städtebildern, zur Linearität und zur Durchlässigkeit der Farbe seiner frühen Bilder zurückkehrt und sie mit der in Dresden gewonnenen Macht des Raumes zu einer Synthese eint.

Zusammenfassung

In der durchgeführten Bildanalyse werden Bildnisse untersucht, in denen charakteristische Merkmale vorkommen. In seinen ersten Malversuchen von 1906 sind bereits all jene Grundlagen angelegt, die wir auch in Zukunft bei all seinen Porträts finden werden, ebenso bleibt die Charakterisierung der Dargestellten durch Mimik und Gestik durchgehend erhalten.

Mit dem Porträt seines Jugendfreundes Reinhold, *Der Trancespieler* (1909, Abb. 56), beginnt die Reihe seiner psychologisch aussagestärksten Bilder. In diesem Bildnis wird auch der nur durch die Farbe strukturierte Hintergrund festgelegt, der bis zum Bildnis *Alma Mahler* (1912, Abb. 109) für 52 Bilder bestimmend bleibt.

In seiner Porträtgestaltung nie auf glatte Schönheit bedacht, finden nun, durch den Einfluss van Goghs, die Ausdrucksmittel OKs eine karikaturhafte Steigerung. Die Tendenz zur Verhässlichung, sichtbar im Porträt *Vater Hirsch* (1909, Abb. 58), steigert sich in den Porträts *Ludwig Ritter von Janikowski* (1909, Abb. 70) und *Conte Verona* (1910, Abb. 81) bis zur karikaturhaften Verzerrung. OK meinte dazu zeit seines Lebens, er wollte die Menschen nur in ihrer psychischen Befindlichkeit zeigen, sie aber nie entwertend darstellen. Diese Steigerung der Aussagekraft wird auch durch den verstärkten Einsatz der Farbe herbeigeführt. Der dünne, lasierende Farbauftrag wird pastoser, mit dem Pinselende, mit Fingern oder Nägeln wird in den Farbbrei hineingekratzt. Die kratzenden Eingriffe waren für die damalige Avantgarde ein neuentdecktes Kunstmittel. Die ersten Kratzspuren sind bereits im Bildnis *Ernest Ebenstein* (1909, Abb. 59) erkennbar und steigern sich in den nachfolgenden Bildern.

Der kompositionelle Bildaufbau folgt meist der klassischen Dreiecksform, unterbrochen wird dieser Kanon jedoch z.B. bei *Adolf Loos* (1909, Abb. 71), dessen Bildgestaltung eine rhomboide Form aufweist, wie z.B. auch die Abbildungen 51 und 111 zeigen. Die Personen in den Bildnissen OKs sind meist bewegungslos sitzend dargestellt. Durchbrochen wird dieser Formenkatalog nunmehr bei *Felix Harta* (1909, Abb. 73), dessen Körperhaltung durch den händeringenden Gestus sehr bewegt wirkt. Jedoch nur mehr in vier weiteren Porträts innerhalb der Zeit von 1911-1914 wird die statisch wirkende Körperform durch einen ausdrucksstarken Gestus ersetzt.

Für ein aussagestarkes Porträt, entstanden unter widrigen Umständen, ist als Beispiel *Peter Altenberg* (1909, Abb. 72) anzuführen. Sein abwehrender Gestus unterstreicht noch deutlich die Aussagewirkung. Die ausstrahlende Wirkung seiner linken Hand weist auf Kenntnis der damaligen okkulten Literatur hin.

Das Bildnis *Lotte Franzos* (1909, Abb. 76) zählt zu OKs großformatigen Bildern. Nach seinen eigenen Aussagen ist es das früheste von all seinen Bildnissen, „in dem alles drin ist, was er damals machen wollte und machen konnte“. Es ist ihm „ein Licht“ aufgegangen, gemeint ist das „geistige Licht“. Es kann als Musterbeispiel für den Einfluss der okkulten Strömungen der damaligen Zeit, wie sie in der Malerei Eingang fanden, herangezogen werden. Es fällt die malerisch besonders hervortretende Darstellung der Aura

auf, die deutlich nicht nur am Kopf, sondern auch entlang der Konturlinie des Körpers zu sehen ist. Die Darstellung der Aura finden wir auch noch in verschiedenen Bildnissen OKs, ebenso Kratzspuren, welche im Porträt *Lotte Franzos* in großer Deutlichkeit vorhanden sind.

Auguste Forel (1910, Abb. 80) gilt als Musterbeispiel für die Anwendung der malerischen Mittel in OKs Schaffen dieser frühen Zeit. In der dünn aufgetragenen Farbschicht, verwischt noch mit den Händen oder einem Tuch, scheinen der Körper mit dem Hintergrund zu verschmelzen. Nur die Ausdrucksträger, Kopf und Hände, sind deutlich hervorgehoben. Die seherischen Fähigkeiten OKs zeigen zu diesem Zeitpunkt diese Hände bereits so, wie sie später nach einem Schlaganfall verändert sein werden. Die „Koko-Strahlen“ haben die Materie durchdrungen.

Der statische Formenkatalog OKs wird durch die ungewöhnlich manieristische Darstellungsform im Bildnis *Victoire de Montesquiou-Fezensac* (1910, Abb. 82) und im Bildnis *Hans Reichel* (1910, Abb. 84) unterbrochen. Hier scheint sowohl der Einfluss Tintoretts, wie auch der Ausdruckstanz der Schwestern Wiesenthal einen Einfluss zu haben. OK hat gerade in dieser Zeit Tanzstudien betrieben, wie aus seinen graphischen Arbeiten hervorgeht.

Der Einfluss der Futuristen wird im Bildnis *Herwarth Walden* (1910, Abb. 87) sichtbar, wo ein Bewegungsmotiv im angedeuteten Vorwärtsschreiten deutlich erkennbar ist. OK kam in Berliner-Ausstellungen mit Bildern der Futuristen in Kontakt. Auch die opake Phase beginnt sich hier bereits in der Hintergrundgestaltung abzuzeichnen. Im Bildnis *Egon Wellesz* (1911, Abb. 99), ist dieses „Raumgitter“ voll ausgeprägt. Die prismenartig strukturierten, opaken Formen in den Porträts sind, nach Schmallenbach, mit der Sicht durch einen Kristall vergleichbar.

Die simultane Gestaltungsform scheint im Bildnis *Peter Baum* (1910, Abb. 92) ihre Spuren hinterlassen zu haben. Diese Darstellungsvariante finden wir sonst nicht in den Bildnissen dieses Zeitraumes.

Eine radikale Änderung der Hintergrundgestaltung beginnt mit dem Bildnis *Alma Mahler* (1912, Abb. 109). Nicht nur ein Vorhangmotiv ist dargestellt, sondern auch eine Landschaftsszenerie zeichnet sich ab. In der Folge wird der Hintergrund vielfältiger gestaltet. Im *Mädchenbildnis* (1912, Abb. 110) finden wir z.B. erstmals eine Figur vor der Landschaft sitzend dargestellt. In der malerischen Gestaltung sind die Kratzspuren verschwunden. Ebenso im Porträt *Carl Moll* (1913, Abb. 111). Ein weicher fließender Pinselauftrag ist die Folge.

Die Verbindung Innenraum – Außenraum durch Fensterdurchblicke beginnt als neues Gestaltungsmotiv bei *Franz Hauer* (1913, Abb. 113) und setzt sich im Bildnis *Der Gefangene* (1914, Abb. 117) fort.

Die Zeit der farbig dunklen Porträts, um 1914 beginnend und damit OKs düstere Stimmung nach dem Beziehungsende mit Alma Mahler ausdrückend, ist um 1916 vorüber. Trotz des psychisch und physisch schlechten Zustandes des Malers nach seiner Kriegsverletzung, beginnt sich seine Farbpalette in der Dresdner Zeit zu verändern, wird heller und zeichnet sich durch einen bewegteren Pinselstrich aus. Im Bildnis *Heinrich Neumann* (1916, Abb. 123) wird dies sichtbar und steigert sich im Porträt seiner Mutter *Romana Kokoschka* (1917, Abb. 129).

Der große Umbruch in der Farbgestaltung, der 1916 mit dem Bildnis *Mechtilde Lichnowsky* (1916, Abb. 127) und *Nell Walden* (1916, Abb. 128) einsetzt, erreicht seinen

Höhepunkt im Bildnis *Macht der Musik* (1920, Abb. 42). In der Folge zeichnet sich eine Malstruktur von farbigen bunten Flecken aus. Die Farbe wird zum Ausdrucksträger, das graphische Element tritt zurück. Die in dieser Zeit vorherrschenden Blau-Grün-Töne steigern sich im Bildnis *Mädchen mit Puppe* (1921/22, Abb. 138) zur leuchtenden Buntheit.

Eine weitere Änderung der Farbstruktur beginnt bei *Arnold Schönberg* (1924, Abb. 140). Die Farbe wird in längeren Pinselstrichen aufgetragen und ist nicht mehr auf die kleinen Farbflächen beschränkt.

Im letzten Porträt des behandelten Zeitraumes, *Karl Kraus II* (1925, Abb. 142), wird diese neugefundene Pinselschrift ebenfalls sichtbar.

Die Dresdner-Phase klingt damit aus, die in dieser Zeit gefundene Pinselschrift wird jedoch für die kommende Reisezeit OKs weiter bestimmend bleiben.

7. OKs Frühwerk im Urteil der Kritik

Diesem Kapitel sei vorangestellt, dass aus heutiger Sicht, mit einem zeitlichen Abstand von 80 bis fast 100 Jahren, die seinerzeit fast ausnahmslos negativen Kritiken über die ausgestellten Kunstwerke von OK schwer nachvollziehbar sind. Urteile der Kritik über OKs Frühwerk gab es vorwiegend anlässlich von Ausstellungen, auf denen seine Werke gezeigt wurden. Quellen der Rezensionen über OK werden in der einschlägigen Literatur angeführt und teilweise auch bearbeitet¹. Um die große Irritation und Kränkung des Künstlers über die teilweise vernichtende Kritik richtig erkennen und begreifen zu können, werden die Äußerungen der Kunstkritiker zu seinen ersten bzw. frühen Ausstellungen behandelt.

„ [...] *Der Weg von der Tradition zur Intuition ist weit und beschwerlich*“. Dieser Ausspruch aus Walter Serners Aufsatz über „Das Schöne und die Malerei“² ist auf die Entwicklung OKs und vor allem auf die so negative Beurteilung seiner Frühwerke durch die Zeitgenossen und die Ignoranz der Kritik anwendbar. Die Zeit nach der Jahrhundertwende war für das richtige Erkennen, Begreifen und Verstehen einer „reinen Seelenmalerei“ noch nicht reif. Zu sehr war man noch vom Schönheitsideal der Secessionisten beeinflusst. Wenn Hermann Bahr 1898 an seine Freunde in der *Secession* u.a. schreibt „*Hüllt unser Volk in eine österreichische Schönheit ein [...]*“³, so kann man verstehen, dass dieser Schönheitsbegriff der Secessionisten, besonders bezogen z.B. auf Gustav Klimt, nicht auf die Arbeiten und vor allem auf die Porträts von OK, mit ihrer direkten und unverblühten psychischen Aussage, anzuwenden war. Aus dieser Sicht ist auch die negative Kritik an OK bei seiner ersten öffentlichen Ausstellung in der „Kunstschau Wien 1908“ verständlicher.

7.1 Kunstschau Wien 1908

Diese Ausstellung konnte in einem 1907 errichteten und zeitlich begrenzten Ausstellungsbau auf dem Baugrund des projektierten Konzerthauses durchgeführt werden, deren unbestrittener Mittelpunkt der von Kolo Moser gestaltete Klimt-Saal war. Klimt wurde außerdem von Joseph August Lux als „künstlerischer Gipfelpunkt“⁴ dieser Kunstschau beschrieben. Es spricht für das außergewöhnliche Talent des jungen OK, wenn er neben diesem so hochgelobten Klimt und unter 179 ausstellenden Künstlern der Kunstschau, darunter Künstler der Klimt-Gruppe und der Wiener Werkstätte, überhaupt als einziger junger Nachwuchskünstler von der Presse erwähnt wurde, obwohl viele junge Künstler mit über tausend Kunstwerken vertreten waren.

Von OK waren die Gobelin-Entwürfe *Die Traumtragenden* ausgestellt sowie einige Plakatentwürfe und eine Plastik aus Lehm, aber noch kein einziges Porträt. Wenn die meisten Kritiken in den Tageszeitungen auch negativ waren, so erkannte die in der Minderheit sich befindende aufgeschlossene und fortschrittliche Kritik doch sein Talent, während die reaktionäre und konservative Kritik ihn mit Unverständnis, Hohn und

¹ Winkler/Erling, 1995, S. 151ff.
Schweiger, 1983.

² Serner, Walter, *Das Schöne und die Malerei*, in: Karlsbader Zeitung, Jg. 25, 1911, Nr. 29 v.16. Juli, S. 3 (Schweiger, S. 199).

³ Bahr, Hermann, *Brief An die Secession*, in: Ver Sacrum, Wien 1898, Jg. 1, H. 5/6 v. Mai/Juni, S. 5 (Schweiger, S. 64).

⁴ Schweiger, 1983, S. 65.

Verunglimpfung bedachte. So bezeichnet z.B. der Kunstkritiker des „Neuen Wiener Tagblatts“, Eduard Pötzl, *Die Traumtragenden* von OK schlicht als „[...] Häuslmalereien“ [...], bzw. „[...] rätselhaftes Gemenge von stümperhaft gezeichneten Scheußlichkeiten“⁵. Das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ vermerkte: „Was aber der Herr Kokoschka mit seinen ‚Fresken‘ will, das weiß Niemand. Suche es auch Niemand zu ergründen. Das geht wirklich schon über den Spaß. Gauguin und Van Gogh scheinen ihm zu Kopfe gestiegen zu sein. Schaudervoll, höchst schaudervoll [...]“⁶. Aber wie man feststellen kann, hatten außer der konservativen Presse auch die fortschrittlicheren Kräfte ihre Probleme mit OK. So bemerkte Paul Stefan: „In dieser Kunstschau sah man zum ersten Mal Arbeiten von Oskar Kokoschka, einem ganz jungen Menschen. Er war uns anfangs eine rechte Verlegenheit. Klimt sagte, dass er begabt sei. Man wollte es aber erst gar nicht glauben, und meinte, ein Wilder habe das gemalt“⁷.

Berta Zuckerkandl, die sich anlässlich der Kunstschau 1908 nicht zu OK geäußert hatte, schreibt anlässlich der „Hagenbund-Ausstellung 1911“ über Kontroversen, die sich innerhalb der Organisation der Kunstschau ergaben: „Gar mancher Kunstschau-Abend ist mir in Erinnerung, an dem im engsten Künstlerkreis der ‚Fall Kokoschka‘ zu stürmischen Kontroversen führte. [...] Wir alle spüren an diesem Jungen eine außergewöhnliche Begabung, wir kennen seine meisterhafte Art zu zeichnen. [...] Die Tür zum Leben haben wir ihm öffnen müssen. Für alles weitere ist er selbst, sind die Mitlebenden verantwortlich“⁸. Berta Zuckerkandl berichtet außerdem, dass innerhalb der Klimt-Gruppe warnende Stimmen kamen, die Kritik und das Publikum nicht durch derlei Wildheiten zu reizen, worauf jedoch Klimt antwortete: „Wir sind dazu verpflichtet, einem großen Talent die Möglichkeit der Aussprache zu geben. Oskar Kokoschka ist das größte Talent der jungen Generation. Und selbst wenn wir Gefahr liefen, dass unsere Kunstschau demoliert würde, nun, dann geht man eben zugrunde. Aber man hat seine Pflicht getan“⁹.

Wenn auch die Kritiken über OK in der Kunstschau 1908 stark negativ waren, so erkannte man doch sein großes Talent. Nicht nur Gustav Klimt äußerte sich diesbezüglich klar, sondern auch Hermann Bahr und Karl M.Kuzmany anerkannten in ihren Besprechungen das aufkeimende Talent.

Ein weiterer Rezensent, W.Fred (sein bürgerlicher Name war Alfred Wechsler), bemühte sich zwar sehr ausführlich um ein Verständnis für OK, gelangte aber trotzdem zu einem negativen Ergebnis. Er suchte auf dieser Kunstschau nach den neuen, starken Talenten und fand sie nicht, wozu er bemerkte: „[...] Oder sollte wirklich Oskar Kokoschka, dessen Entwürfe für Gobelins, ‚Die Traumtragenden‘ betitelt, in sich ein heftiges, nur noch nicht zu reifem Ausdruck gelangtes, aber ungemein persönliches Talent zum Hervorbringen schöner Gesichte tragen? Ich kann es [...] nicht glauben [...] Vor diesen [...] sinnlosen Tafeln stockt mein Verständnis“¹⁰.

⁵ Pötzl, Eduard, *Kunstschau. Eindrücke eines Laien*, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 42, 1908, Nr. 157 v.7.Juni, S. 2-3 (Schweiger, S. 67).

⁶ Klimt und seine Leute „Kunstschau 1908“, in: Illustriertes Wiener Extrablatt. Jg. 37, 1908, Nr.152 v.2.Juni, S. 6 (Schweiger, S. 68).

⁷ Stefan, Paul, *Das Grab in Wien. Eine Chronik 1903-1911*, Berlin 1913, S. 108 (Schweiger, S. 68).

⁸ Zuckerkandl, Berta, *Junge Künstler*, in: Wiener Allgemeine Zeitung. Jg.33, 1911, Nr.9859 v.11.Februar, S. 4 (Schweiger, S. 72).

⁹ Zuckerkandl, Berta, *Als die Klimt-Gruppe sich selbständig machte*. Erinnerungen anlässlich der Kunstschau 1927, in: Neues Wiener Journal, Jg. 35, 1927, Nr. 11991 v.10.April, S. 8 (Schweiger, S. 72).

¹⁰ W.Fred, *Kunstschau 1908*, in: Österreichische Rundschau, Wien 1908, Band 15, S. 451-453.

Nur negativ äußerte sich anlässlich der Eröffnung der Kunstschau 1908 ebenfalls die Kunstkritik im „Neuen Wiener Tagblatt“ und in der Tageszeitung „Die Zeit“. Während Friedrich Stern im „Neuen Wiener Tagblatt“ wie folgt ätze: „*Hier, im Raum 14, der erste ausgesprochene Greuel: Kokoschkas ‚Die Traumtragenden‘ [...]*“¹¹, schrieb Richard Muther, der Kunstkritiker der Tageszeitung „Die Zeit“, der sonst eher gemäßigt für die Moderne eintrat, zwar negativ über das ausgestellte Werk von OK, aber positiv über den Künstler OK (Anhang 1).

Fritz Waerndorfer, finanzieller Leiter der Wiener Werkstätte, berichtet nach Hamburg einige Tage nach der Ausstellungseröffnung in einem Brief an Carl Otto Czeschka, seinem ehemaligen Mitarbeiter und engen Freund, sowie seinerzeitigem Lehrer OKs an der Kunstgewerbeschule: „*[...] Alsdann Freund, die Schinderei vor der Eröffnung war groß [...] Klimt hat eine Menge neuer Sachen. [...] Ansunsten ist Kokoschka der Krach der Kunstschau*“¹².

Ludwig Hevesis Kunstkritik der Kunstschau 1908 ist mit seinem Zitat „Oberwildling“ in die OK-Literatur eingegangen: „*Auch an einem wilden Kabinett fehlt es nicht. Der Oberwildling heißt Kokoschka und man verspricht sich viel von ihm in der Wiener Werkstätte [...]*“¹³.

Trotz der materiellen Anerkennung durch den Verkauf seiner Bilder war OK noch Jahre nach seiner ersten Ausstellung mehr als betroffen, wenn er in seinen Lebenserinnerungen schreibt: „*Mein Raum wurde das ‚Schreckenskabinett‘ für das Wiener Publikum, mein Werk zum Gespött der Leute*“¹⁴. Aber ebenso führt er an, dass es seine ersten öffentlichen Ankäufe waren und er stolz darauf war, „*[...] dass einige meiner Zeichnungen aus meinen Schnellkursen von Künstlern mit Namen gekauft worden sind, unter anderem von Orlik und Koloman Moser*“¹⁵.

Abgesehen davon, dass OK auf der Kunstschau 1908 durch die Vermittlung Gustav Klimts juryfrei ausstellen konnte und erstmals öffentlich verkaufte, war eine Begegnung auf der Kunstschau für seine weitere Entwicklung bestimmend, u.zw. die Begegnung mit Adolf Loos, dem Architekten und ebenfalls einem der ersten Käufer von OKs Werken“¹⁶.

Der bekannte Kritiker der „Neuen Freien Presse“, Adalbert Franz Seligmann, warnte sein Publikum ausdrücklich vor den ausgestellten Kunstwerken mit folgenden Worten:

(Schweiger, S. 73).

¹¹ Stern, Friedrich, *Wiener Kunstschau 1908. (Eröffnung)*, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 42, 1908, Nr. 152. v.2.Juni, S. 15, (Schweiger, S. 74).

¹² Schweiger, 1983, S. 76. *Mir gefallen die drei Bilder in der Ausstellung noch viel besser, und haben wir sie ihm um bare 200 Kronen abgekauft, mit der Garantie, dass wir sie wenn wir zu Geld kommen in Gobelins verwandeln. Seine Zeichnungen kauften sich Orlik, Kolo (Moser) und Metzner, kannst Dir den Effect vorstellen, wie am Eröffnungstag unter allen seinen Werken die Zettel ‚verkauft‘ prangten.*

¹³ Hevesi, Ludwig, *Altkunst-Neukunst*, Wien 1909, S. 313 (Schweiger, S. 63).

¹⁴ Kokoschka, 1971, S. 55.

¹⁵ ebenda, S. 55.

¹⁶ ebenda, S. 55. Er erwarb eine auf der Kunstschau ausgestellte Plastik, von der OK in seinen Erinnerungen sagt: „*Ich hatte außer dem Gobelinentwurf auch eine Büste aus bemaltem Lehm auf einem Sockel stehen, die ich den ‚Krieger‘ nannte. Eigentlich war es ein Selbstporträt mit aufgerissenem Mund, dem Ausdruck eines heftigen Schreies [...] In dem aufgerissenen Mund meiner Büste fanden sich täglich Stückchen Schokolade oder sonst etwas, womit wahrscheinlich Mädchen ihren zusätzlichen Spott über den ‚Oberwildling‘ äußerten, als den mich der Kritiker Ludwig Hevesy bezeichnete [...] Meine vielumstrittene Plastik erwarb Adolf Loos, den ich damals kennengelernt habe und der sie bis zu seinem Tode behalten hat*“.

„Ein Nebenraum mit angeblich ‚dekorativen‘ Malereien von Kokoschka ist mit Vorsicht zu betreten. Menschen von Geschmack sind hier einem Nervenchock ausgesetzt“¹⁷.

Die Kritiken über OK in der Kunstschau 1908 waren überwiegend negativ, aber zugleich hat man sein großes Talent anerkannt.

7.2 Internationale Kunstschau Wien 1909

Die ursprünglich nur für einmal geplante Kunstschau konnte, da sich der Baubeginn des Konzerthauses verzögerte¹⁸, 1909 nochmals durchgeführt werden, u.zw. unter dem Titel „Internationale Kunstschau 1909“. Wenn die Kunstschau 1908 nach den Worten von Gustav Klimt eine „Kräfterevue österreichischen Kunststrebens“¹⁹ war, so wurden nun auch ausländische Künstler eingeladen, um die Aufgeschlossenheit der alten Secessionisten und der neuen Klimt-Gruppe für Kunstbestrebungen jenseits der Grenzen zu demonstrieren. Aus Deutschland kamen Lovis Corinth und Max Slevogt, Edvard Munch aus Norwegen und aus Belgien George Minne. Die bereits verstorbenen Künstler Paul Gauguin und Vincent van Gogh waren ebenfalls vertreten; erstmals stellten von den jungen Österreichern Paris Gütersloh und Egon Schiele aus; dabei war auch Max Oppenheimer, der bereits bei der Kunstschau 1908 ausgestellt hatte. Von den insgesamt 166 ausstellenden Künstlern waren viele schon 1908 vertreten. Für Publikum und Presse gab es keine provozierenden Kunstwerke, wie es seinerzeit 1908 *Die Traumtragenden* von OK gewesen waren. Allerdings fanden OKs Werke nach wie vor kein Verständnis, jedoch wurde sein Talent, wie bereits schon 1908, wieder positiv erwähnt.

Berta Zuckerkandl, die 1908 keine Kritik über OK schrieb, äußerte sich 1909: „Weniger einverstanden (als mit den Zeichnungen Egon Schieles) kann man sich mit dem gewiß stärksten Talent der Kunstschau-Jugend mit Kokoschka erklären [...] Es wäre schade, diese Veranlagung durch falsch angewendete Förderung verkümmern zu lassen“²⁰.

Ähnlich äußerte sich Karl M.Kuzmany über OKs Talent, auch mit der Einschränkung, dass sich dieses Talent in falsche Bahnen bewege: „Oskar Kokoschka, dessen unleugbare Begabung, mit gewolltem oder unbewussten Atavismus, sich in Irrgängen bewegt [...]“²¹.

Wenn sich die Tagespresse einerseits in ihrer Kritik genauso negativ zu OK äußerte, wie dies anlässlich der Kunstschau 1908 erfolgte, so muss andererseits darauf hingewiesen werden, dass sich erstmals ein Artikel umfangreicher und grundlegend mit OKs Kunst auseinandersetzte. Ludwig Erik Tesar schrieb ab Herbst 1908 gesellschaftspolitische und kunstkritische Essays für die „Kunst-Revue“, eine monatlich erscheinende Beilage in Österreichs „Illustrierte Zeitung“, und in dieser Zeitung erschien sein Aufsatz mit dem

¹⁷ Seligmann, Adalbert Franz, *Die Kunstschau 1908*, in: Neue Freie Presse, Wien. Nr.15727 v.2.Juni 1908, S. 14.

¹⁸ Wiener Konzerthaus 1912-1913 von der Wiener Konzerthausgesellschaft nach Plänen von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer erbaut (Schweiger, S. 260).

¹⁹ Gustav Klimts Rede bei der Eröffnung der Ausstellung, in: *Katalog der Kunstschau Wien 1908*, S. 4 (Schweiger, S. 83).

²⁰ Zuckerkandl, Berta, *Die Kunstschau II*, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Jg.30, 1909, Nr.9331 v.6.Mai, S. 3. (Schweiger, S. 83).

²¹ Kuzmany, Karl Michael, *Die Kunstschau Wien 1909*, in: Die Kunst, München, Jg.21, 1909, H.1 v. Oktober, S. 21.

Titel „*Die Kunstschau. Einiges über die Probleme der Kunst von Heute*“²². Tesar versucht, objektiv an die Werke des Künstlers heranzutreten, ihn nicht subjektiv zu beurteilen oder klassifizieren zu wollen (Anhang 2).

Bis zur Hagenbund-Ausstellung im Februar 1911 gab es in Österreich keine Ausstellungen mehr von OK, aber Karl Kraus, der Herausgeber der kritischen Zeitschrift „Die Fackel“, sorgte dafür, dass der junge Künstler nicht in Vergessenheit geriet. Er druckte im März 1910 einen Artikel über OK, verfasst wieder von L.E. Tesar, unter dem Titel „*Oskar Kokoschka Ein Gespräch*“²³, in dem er in einem Gespräch mit einer fingierten Person Gedanken über OK und seine Sicht der Dinge festhält (Anhang 3).

Wenn man bedenkt, dass Tesar diesen Artikel vor nunmehr fast 100 Jahren geschrieben hat, so zeigt dieser eine erstaunliche Erfassung der künstlerischen Ausdruckskraft des jungen und von fast allen verkannten und negativ beurteilten Künstlers, ganz besonders was seine Porträts betrifft. Porträtähnlichkeit, Farbe, Bildaufbau und Raum als das Wirkungsfeld sämtlicher geistigen Kräfte werden in dem fiktiven Interview behandelt.

7.3 Zusammenarbeit mit Herwarth Walden Berlin 1910-1917

Nach all den so negativen Erfahrungen mit der Stadt seiner Jugend entschied sich OK, Österreich im Frühjahr 1910 zu verlassen und fuhr vorerst nach München, das sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem internationalen Kunstzentrum entwickelt hatte, wo man in zahlreichen Ausstellungen und Publikationen die Tendenzen der zeitgenössischen Avantgarde kennen lernen konnte. Er selbst meinte: „*Es spielte keine Rolle für mich, wo ich hinfuhr. Nur aus Wien heraus!*“²⁴. OK kam vermutlich im März 1910 das erste Mal nach Berlin. Er hielt sich den größten Teil des Jahres 1910 dort auf, wohnte über Vermittlung von Karl Kraus und Adolf Loos bei Herwarth Walden, aber trotz dessen Unterstützung sollte es ein Hungerjahr werden. Allerdings brachte es aber auch den ersehnten Neubeginn. Da Walden noch keine eigene Galerie besaß, wurde er für seinen ersten Künstler, den er betreute, in der Kunsthandlung Cassirer vorstellig. Aufgrund Waldens Aktivitäten stellte OK im Juni 1910 in Berlin im Salon Paul Cassirer, Victoriastraße 35, aus. Entgegen der bisherigen Ansicht, hat es sich nicht um die erste Einzelausstellung OKs gehandelt, „*[...] da der in Paris lebende Hans*

²² Tesar, Ludwig Erik, *Die Kunstschau. Einiges über die Probleme der Kunst von heute*, in: *Kunstrevue*, H.39 v. Juni 1909, S. 90-91 (Beilage von Österreichs Illustrierte Zeitung) (Schweiger, S. 84).

„*Wer über die Werke eines Künstlers zu diesem selbst will, darf nur zu diesem, als dem Menschen, wollen – als Menschen, den er sich aus seinen Werken und Lebenszügen konstruiert, den er im persönlichen Verkehr zu erkennen trachtet. Eine sehr schwierige Aufgabe. Nur Eines unterstreiche ich: nach der Erkenntnis des Lebendigen streben, heißt nicht, schulmeisterliche Belehrungen erteilen und Klassifikationen vornehmen.*“

²³ Tesar, Ludwig Erik., *Oskar Kokoschka. Ein Gespräch*. in: Zeitschrift *Die Fackel*, Herausgeber Karl Kraus, Nr. 298, 299, 21. März 1910, XI. Jahr, S. 34 -44.

²⁴ Kokoschka, 1971, S. 101, 104, 107. Er wollte sich von allen Abhängigkeiten, dazu gehörte auch Adolf Loos, lösen und sah keine Veranlassung mehr, sein „*Werden der Vorsehung wie einem Vormund zu überlassen. Statt nach Wien, zu Adolf Loos, der so lange für mich, was freie Willenswahl sein sollte, ersetzt hatte, ging ich zum Bahnhof und löste eine Fahrkarte nach Berlin. Einmal so beschlossen, war ich ein freier Mann. Ich hatte alles allein auf mich genommen, von welcher Hand des Schicksals es kam. Nie wieder wollte ich mich in Abhängigkeit von anderen begeben.*“. Daher empfand er seine Ankunft „in der Hauptstadt des Deutschen Reiches [...] wie an der Wasserscheide von der Vergangenheit zur Zukunft.“

Hofmann gleichzeitig mit OK ausstellte.“²⁵ Obwohl Loos in einem Brief vom Oktober 1909 an Walden enthusiastisch meinte, „*Maler Oskar Kokoschka will in Berlin eine Ausstellung veranstalten ich bürge für einen sensationellen Erfolg*“²⁶, wurde die Ausstellung, zur großen Enttäuschung von OK, kein Erfolg. Von 27 ausgestellten Ölbildern waren 24 Porträts, wovon 17 Bilder aus dem Besitz von Adolf Loos stammten, mindestens zwei aus der Sammlung Oskar Reichel in Wien und Herwarth Waldens Porträt aus dessen eigenem Besitz. Dazu kamen noch acht Illustrationen zu OKs Dichtung *Ein weisser Tiertöter* und bemalte Aktzeichnungen. Man muss den Arbeitseifer des jungen Künstlers bewundern, wenn man bedenkt, dass bei der Kunstschau 1908 in Wien noch kein einziges Porträt und bei der Kunstschau 1909 nur ein Porträt von OK ausgestellt war, *Der Trancespieler* (Abb. 56), und nun, nur ein Jahr später, die beträchtliche Anzahl von 24 Porträts zu sehen war (insgesamt 25 Porträts, da ein Porträt, *Martha Hirsch* (Abb. 66), außer Katalog gezeigt wurde) (Anhang 4).

Die erste Rezension zur Ausstellung von 1910 in Berlin im Salon Paul Cassirer schrieb Kurt Hiller im „Sturm“ „*Soll man dieses neue Temperament nun einrangieren ? Soll man den Kenner mimen, [...] es geistreich abgrenzen gegen Manet, gegen Liebermann? Soll man es mit dem eisernen Maßstab ‚van Gogh‘ messen ? Soll man äußern: ‚Kokoschka ist ein Antipode Klimts, er legt bei seinen Porträts mehr Wert auf Charakteristik als auf Innenarchitektur? All dies fruchtet gar nichts; denn man gibt kein Bild von einem Bildner, wenn man ihn vergleicht!*“²⁷. (Anhang 5).

Hiller rühmte sich allerdings zehn Jahre später: „*Ich war der erste im Staate Deutschland, der öffentlich über Maler Kokoschka schrieb; 1910; sehr enthusiastiert (ob mit Recht, bleibe dahingestellt); kein Hahn krächte damals nach ihm [...]*“²⁸.

Else Lasker-Schüler schrieb zwei Wochen später ebenfalls in Waldens „Sturm“ über OK: „*[...] Treibhauswunder sind Kokoschkas Prinzessinnen, [...] Warum denke ich plötzlich an Klimt? Er ist Botaniker, Kokoschka Pflanze. Wo Klimt pflückt, gräbt Kokoschka die Wurzel aus – wo Klimt den Menschen entfaltet, gedeiht eine Farm Geschöpfe aus Kokoschkas Farben*“²⁹.

Außer diesen beiden Besprechungen in Waldens „Sturm“ gab es kein publizistisches Echo über OKs erste Ausstellung in Deutschland. Es wurden nur negative Zitate aus Besprechungen anlässlich der Kunstschau Wien 1908 abgedruckt. Voller Zorn reagiert Herwarth Walden auf diese Negation: „*Die Berliner Presse schweigt sich aus. Keiner wagt, Leithammel zu sein, und ohne den geht's nicht. Die Kunstkritik lebt fortwährend in doppelter Furcht. Anerkennung und Ablehnung bedeutet die gleiche Gefahr.*“³⁰

Etwa dreiviertel Jahr später, nach einem Bericht über die Hagenbund-Ausstellung 1911 in Wien, erwähnt Walden nochmals das Versäumnis der Berliner Presse. Er schreibt unter dem Titel „*Von der Technik des Totschweigens*“ folgendes: „*Vielleicht wird den*

²⁵ Schweiger, 1983, S. 126.

²⁶ Loos, Adolf, Brief an Herwarth Walden Wien, 4. Oktober 1909, Sturm-Archiv, Berlin, (Schweiger, S. 125).

²⁷ Hiller, Kurt, *Zum Fall Kokoschka*, in: Der Sturm. Berlin, Jg.1, 1910/11, Nr.19 v.7.Juli 1910, S.150-151, (Schweiger, S. 126/127).

²⁸ Hiller, Kurt, *Zum Fall Kokoschka*, in: Der Gegner, Berlin. Jg.2, 1920/21, S.45 (Schweiger, S. 126).

²⁹ Lasker-Schüler, Else, *Oskar Kokoschka*, in: Der Sturm, Berlin, Jg.1, 1910/11; v.21.Juli 1910, S.166 (Schweiger, S. 127).

³⁰ Walden, Herwarth: Nachbemerkung zu Kurt Hillers Rezension.

Hiller, Kurt, *Oskar Kokoschka*, in: Der Sturm, Berlin, Jg.1, 1910/11, Nr.19 v.7.Juli 1910, S.150-151, (Schweiger, S. 129).

Berliner Kunstkritikern, die ja angeblich den ‚Kunstmarkt‘ beherrschen, das Blamable ihres Nachgehens begreiflich“³¹.

In der Berliner Zeitschrift „Kunst und Künstler“ schrieb Franz Servaes unter dem Titel „Ein Streifzug durch die Wiener Malerei“ noch eine kurze negative Kritik:³² In einer Anmerkung der Redaktion, vermutlich vom Herausgeber Karl Scheffler als Fußnote hinzugefügt, finden wir noch die Notiz: „Von diesem Künstler waren im Juni bei Paul Cassirer Bilder und Zeichnungen ausgestellt. Alles sehr stark, wie oben schon angedeutet, nach Klimt orientiert, alles mehr zeichnerisch und literarisch als malerisch. [...] Früher wurden die Ideenmaler von Goethe und Schiller beeinflusst, jetzt von Gorki – das ist der Unterschied; früher wurde ihnen die Antike zur Idee, jetzt wird es der Impressionismus“³³.

OK schreibt jedoch in seinen Erinnerungen bezüglich Impressionismus: „Die erste Ausstellung bei Paul Cassirer [...] hat in der progressiven Berliner Gesellschaft großes Aufsehen erregt, allerdings in einem besseren Sinn als in Wien. Eine neue Einstellung der Gesellschaft hat es mit sich gebracht, dass in meinen Bildern eine Abkehr vom Impressionismus gesehen wurde. Mir war dies nicht bewusst, ich habe es auch nicht mit Absicht erreichen wollen, sondern einfach gemalt, wie ich malen musste“³⁴.

Von Interesse scheint auch zu sein, wie Paul Cassirer selbst zu OKs Kunst stand. Anlässlich der Karlsbader Kokoschka-Ausstellung im Sommer 1911 wurde Cassirer von Walter Serner gebeten, seine Meinung über Kokoschka zu äußern. Der in der „Karlsbader Zeitung“ anlässlich der Ausstellungseröffnung publizierte Brief lautet: „Ich komme gerne Ihrer Aufforderung nach, meine Meinung über Herrn Kokoschka zu sagen. Ich halte Herrn Kokoschka für einen ganz außerordentlich begabten Menschen, [...] der sicherlich etwas Großes in der Kunst werden würde. Sie (gemeint ist Serner) würden für die Kunst etwas ganz außerordentlich Gutes tun, wenn Sie dafür sorgen könnten, Herrn Kokoschka Gelegenheit zu geben, vielleicht zwei Jahre lang ruhig zu arbeiten.“³⁵

In Berlin entwickelte sich zwischen Herwarth Walden und OK eine intensive Zusammenarbeit. Walden ermöglichte dem jungen Künstler, im „Sturm“ nicht nur seine literarischen Texte zu veröffentlichen, sondern er zeigte bis zum Ende des ersten Jahrganges 1910/11 bereits 28 Zeichnungen, darunter sieben Porträtzeichnungen, zusammengefasst unter dem Titel Menschenköpfe. Seine Zeichnungen irritierten viele, besonders die Illustrationen zu „Mörder, Hoffnung der Frauen“, wo animalische Wildheit und grausamer Geschlechterkampf Gestalt annehmen. Richard Schaukal, dem Künstler gegenüber zwar positiv eingestellt, schrieb: „Was ich an Zeichnungen von (Kokoschka) in verdächtiger Weise von angeblich Eingeweihten Gefeierten bisher

³¹ Walden, Herwarth, *Von der Technik des Totschweigens*, in: *Der Sturm*, Jg.1, 1910/11, Nr.52 v.25.Februar 1911, S.415 (Schweiger, S.128).

³² Servaes, Franz, *Ein Streifzug durch die Wiener Malerei*, in: *Kunst und Künstler*, Berlin, Jg.9, 1910/11, S. 595 (Schweiger, S. 128).

„Als Kuriosum endlich sei der blutjunge Oskar Kokoschka genannt, ein noch arg verwildertes Talent, das auf den Bahnen von Goghs und Gauguins sich weitertastet und von einem Extrem ins andere taumelt. Hier wird alles auf die Gewinnung von Selbstzucht ankommen. Kokoschka ist der Einzige, 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 ebenda, Redaktionelle Anmerkung zum Servaes.

³⁴ Kokoschka, 1971, S. 116.

³⁵ Cassirer, Paul, in einem Brief an Walter Serner, abgedruckt in: *Karlsbader Zeitung*, Jg.25, 1911, Nr.27 v. 2.Juli, S. 5, (Schweiger, S. 158).

*gesehen hatte, hat mich geärgert, zum Widerspruch gereizt, nachgerade empört.*³⁶. Walden riskierte mit diesen Veröffentlichungen im „Sturm“ einiges, da nach Nell Waldens Aussage „[...] die Hälfte der Abonnenten das Blatt abbestellt [...]“³⁷ hat.

Trotz dieser diversen negativen Reaktionen fanden „[...] bis zum Jahresende 1910 fast in ununterbrochener Reihe jede Woche [...]“ laufend Veröffentlichungen von OKs Arbeiten in Waldens „Sturm“ statt; OK dankte es Walden auf seine Art, wie man aus folgender Äußerung entnehmen kann: *„Man kann sagen, dass ich den ‚Sturm‘ in seinem ersten Jahrgang 1910 mit meinen graphischen Beiträgen ausschließlich und [...] wesentlich bestimmte. Ich arbeitete für den ‚Sturm‘ auch noch als Hilfsredakteur, Schriftsteller, Reporter, Austräger. Das Blatt wurde bald bekannt“*.³⁸

Wenn OK auch über die negative Haltung der Berliner Presse enttäuscht war, so brachte ihm dieser Berlin-Aufenthalt doch auch Erfolge, wie z.B. in der Folge seine ersten Verträge mit Kunsthändlern, Walden und Cassirer, wovon er bis ca.1930 ein gesichertes Einkommen erwarten konnte.

Außerdem wurde 1910 eines seiner Bilder, das Porträt der *Herzogin von Rohan* (Abb. 82), oder wie es jetzt genannt wird *Victoire de Montesquiou-Fezensac*, von Karl Ernst Osthaus, Gründer und Leiter des Folkwang-Museums in Hagen/Westfalen, für das Museum angekauft; er schwankte ursprünglich zwischen *Auguste Forel* (Abb. 80) und der *Herzogin*, beides Bilder aus dem Jahre 1910. Dieser erste Museumsankauf, worauf OK sehr stolz war, stellte ein bedeutsames Ereignis im Leben des 24-jährigen jungen Künstlers dar. Seine Werke begannen nun einen offiziell anerkannten Wert darzustellen. Er muss auch besonders mit der Entscheidung von Osthaus sehr zufrieden gewesen sein, da er damals dieses Porträt als sein *„wertvollstes Bild“*³⁹ bezeichnete. Osthaus organisierte 1910 in seinem Museum in Hagen auch die erste Personale von OK, inhaltlich vermutlich von der Cassirer-Ausstellung Juni 1910 übernommen.

In der ersten Sturm-Ausstellung am 12.März - Anfang April 1912 in der eigenen Galerie in Berlin, Tiergartenstraße 34a, wurde die Ausstellung „Der blaue Reiter“ nach der ersten Präsentation in München und Köln nun erstmals in Berlin gezeigt. Diese Ausstellung wurde ergänzt durch Kollektionen verschiedener Expressionisten und vor allem durch OK, vertreten vorwiegend mit Arbeiten seines Berlin-Aufenthaltes von 1910.⁴⁰ Über diese Ausstellung ist sonst nichts bekannt.

Die zweite Sturm-Ausstellung vom 12.April - Anfang Mai 1912 wurde inhaltlich gleich gestaltet, ergänzt jedoch noch um das Bildnis von *Hugo Caro* (Abb. 93) und einige noch nicht ausgestellte Zeichnungen sowie Illustrationen zu Albert Ehrensteins Erzählung „Tubutsch“. Auch über diese Ausstellung ist weiter nichts bekannt.

OK stellte noch einige Male in der Sturm-Galerie aus. Bei der Sturm-Ausstellung „Erster Deutscher Herbstsalon“ im September 1913, aus damaliger Sicht *„[...] eines der wichtigsten Ausstellungsereignisse in der Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts“*⁴¹,

³⁶ Schaukal, Richard, *Oskar Kokoschka*, in: Der Merker. Wien. Jg.3, 1912, Nr.21, 1.Novemberheft, S. 810-815, Zitat S. 79 (Schweiger S. 132).

³⁷ Walden, Nell, *Kokoschka und der „Sturm-Kreis“* in Hodin, Bekenntnis, S.74-85, Zitat S. 79 (Schweiger S. 132).

³⁸ Kokoschka, 1971, S. 108.

³⁹ Kokoschka, Oskar, Brief an Herwarth Walden (Wien, 6.Mai 1919) (Sturm-Archiv), (Schweiger, S. 162).

⁴⁰ Mit Ausnahme eines Stillebens waren die Porträts von *Herwarth Walden* und seiner Sturm-Mitarbeiter *Peter Baum*, *William Wauer* und *Rudolf Blümner* zu sehen. Es waren keine Arbeiten der letzten beiden Schaffensjahre ausgestellt.

⁴¹ Schweiger, 1983, S. 138.

war OK jedoch nur mit drei Aktzeichnungen und keinem einzigen Gemälde vertreten. OK sollte sich ursprünglich mit Ölbildern beteiligen, aber durch Waldens Auflage, nicht gleichzeitig in Galerien auszustellen, kam es nicht dazu, da OK sich auch bei Gurlitt in Österreich verpflichtet hatte. Walden vereinigte in dieser Ausstellung die bedeutendsten Künstler der europäischen Avantgarde, 73 Künstler zeigten ca.400 Werke⁴². Walden gab während der dreimonatigen Ausstellung ein Faltblatt mit einem „Lexikon der deutschen Kunstkritik“ heraus, zusammengestellt aus Zeitungs-Berichten über den Herbstsalon, wobei die Terminologie von „Anödung des Publikums“ über „Horde farbspritzender Brüllaffen“ bis „Wahnwitzige Gebilde der Phantasie“ und „Gemäldegalerie eines Irrenhauses“⁴³ geht. Daraus kann man ersehen, dass sich OK, was die so besonders „schönen negativen Kritiken“ betrifft, in „bester europäischer Gesellschaft“ befand. Kokoschkas letzte Beteiligung an einer Sturm-Ausstellung fand im April 1917 in der Galerie Corray in Zürich statt.

1916 trennte sich OK von Walden, der sich im Zusammenhang mit der internationalen Verbreitung von OKs Kunst besondere Verdienste erworben hat.⁴⁴

7.4 Hagenbund-Ausstellung Wien 1911

Im Jänner 1911 verlässt OK Berlin und kehrt nach Wien zurück. Im Februar 1911 wird die „Sonderausstellung Malerei und Plastik“ im Gebäude des Hagenbundes in der Zedlitzgasse Nr.6, im nachfolgenden kurz „Hagenbund-Ausstellung“ genannt, mit Werken zeitgenössischer Kunst aus Österreich, Deutschland und der Schweiz eröffnet. OKs Arbeiten, ausgestellt in zwei Sälen, waren der Schwerpunkt der Ausstellung und Mittelpunkt der Zeitungsberichte. Wie es zu dieser Ausstellung kam, ist nicht bekannt. Man weiß nur, dass der Hagenbund, „eine im Jahre 1900 gegründete, gemässigt-moderne Künstlervereinigung“⁴⁵ sein Ausstellungslokal in der Zedlitzhalle zur Verfügung stellte. Es ist anzunehmen, dass Carl Moll organisatorisch oder beratend mitgewirkt hat, da er den Stellenwert dieser Ausstellung öfter schriftlich erwähnte, wie z.B. auch in seinen unveröffentlichten Erinnerungen⁴⁶. In einem Schreiben an Anton Steinhart führt Moll weiters an: „*Sie kennen das Erlebnis 1911 im Hagenbund. Vier*

⁴² Vertreten waren u.a.: August Macke, Franz Marc, Heinrich Campendonk, Alfred Kubin, Paul Klee, Albert Bloch, Lyonel Feininger, Robert und Sonja Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger, Jacoba van Heemskerck Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Gino Severini, Marc Chagall, Alexej von Jawlenski, Wassilij Kandinsky, Michail Larinov und Marianne Werefkin.

⁴³ Faksimile, in: *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922.* (Katalog), Kölnischer Kunstverein 1980. S. 24 (Schweiger, S. 139).

⁴⁴ Oskar Kokoschka, Brief an Nell Walden, zitiert in: Hodin: Bekenntnis, S.84 (Schweiger, S. 141). Aus einem Brief OKs an Nell Walden, der Frau von Herwarth Walden, ist zu ersehen, dass sich OK dessen voll bewusst war: „*Walden war der Erste und blieb der Einzige, der rein idealistisch mich förderte und der mich entdeckt hat, als abstrakte Kunst noch ein unbekannter Begriff, ebenso wie Expressionismus und Surrealismus etc. war. Er hat gesehen, dass es keine Akademiekunst, sondern das Zeugnis einer künstlerischen Persönlichkeit war, so fremd mein Jugendwerk sich im Rahmen der damaligen Produktion auch ausnahm*“

⁴⁵ Zu Hagenbund allgemein: (Katalog) *Der Hagenbund. 40.Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 1975.* (Schweiger, S. 165).

⁴⁶ Moll, Carl, *Mein Leben.* Unveröffentlichtes Typoskript. Mai 1943, S.176 (Privatbesitz Wien) (Schweiger, 1983, S. 166)

„*Das Kunstleben in Wien, nach der Spaltung in der Secession und dem kurzen Intermezzo ‚Kunstschau‘ eingeschlafen, erwachte im ‚Hagenbund‘. Eine Collection der Jugendarbeiten von Oskar Kokoschka und ein paar eben der Akademie entlaufenen errangen teils freudiges, teils unliebsames Aufsehen*“.

*ganz starke Kerle sprangen – nicht zusammen, aber gleichzeitig aus der Schule: Kokoschka, Faistauer, Kolig, Wiegele*⁴⁷. Neben den schon erwähnten Künstlern waren auch noch Paris von Gütersloh, Robin Christian Andersen, Sebastian Isepp und Erwin Lang vertreten.

War OK in der Kunstschau Wien 1908 nur minimal vertreten, so galt er damals doch, trotz aller negativen Kritiken, bereits als großes Talent und Zeichen einer neuen Zeit. Nun, drei Jahre später, war man neugierig, wie sich das *Enfant terrible* von seinerzeit entwickelt hatte und alle Rezensenten, ob positiv oder negativ, bezogen sich ausnahmslos auf das seinerzeitige Ereignis. OK war nunmehr mit der großen Zahl von 25 Ölgemälden vertreten, wovon nur das Porträt *Ernst Reinhold (Der Trancespieler, Abb.56)* bei der Kunstschau 1909 ausgestellt war, alle übrigen 24 Bilder waren neu für Wien. Mindestens 16 kamen aus dem Besitz von Loos und zwei aus der Sammlung Reichel; eine eindrucksvolle Entwicklungslinie, bzw. ein repräsentativer Querschnitt des Mal- und Porträtstils von OK ist daraus abzulesen⁴⁸.

Nachfolgend angeführte Kritiken zeigen, wie verschieden die Kulturkritik mit der erstmaligen Präsentation einer großen Anzahl von OK-Arbeiten in Wien umging. Auch aus heutiger Sicht, wo OK schon längst zu den anerkannten Künstlern der österreichischen Moderne zählt, kann man noch nachempfinden, wie sehr vor allem diese bössartigen und vernichtenden Kritiken einen jungen und sensiblen Künstler treffen mussten.

Josef Strzygowski in „Die Zeit“ schreibt: *„Da ist dieser Oskar Kokoschka [...] an seiner Erziehung scheinen alle bösen Geister mittätig gewesen zu sein! [...] Mit diesen 'Koko-Strahlen' seiner Psyche durchleuchtet er auch die Personen, die das Unglück haben, unter seinen Pinsel zu geraten*“⁴⁹ (Anhang 6).

Wenn diese so negative Kritik auch für OK mehr als vernichtend war, so zeigen die Worte *„mit diesen Koko-Strahlen seiner Psyche durchleuchtet er auch die Personen, die das Unglück haben, unter seinen Pinsel zu geraten,*“ dass Strzygowski, ob bewusst oder unbewusst, damit doch die einmalige Begabung von OK erkannt hat, die Psyche seiner Modelle zu erkennen und den ihm im Augenblick richtig erscheinenden psychischen Zustand während des Malens festzuhalten.

Im Zusammenhang mit der Kritik von Strzygowski ist ein Artikel von L.E.Tesar in der „Fackel“ Nr.319/320 vom 1.April 1911, XII. Jg., von Interesse. Tesar, bereits mit zwei positiven Artikeln über OK erwähnt, verteidigt unter dem Titel „Der Fall Oskar Kokoschka und die Gesellschaft“ die Kunst OKs und rechnet mit dem „satten Kritiker“ Strzykowski ab. Er erklärt den „Fall Kokoschka“ als einen Schulfall für das Studium des Verhältnisses zwischen Gesellschaft und Künstler (Anhang 7).

Zur Hagenbund-Ausstellung gibt es noch eine Reihe negativer Kritiken. Einige der unqualifizierten Aussagen werden auszugsweise wiedergegeben. So schreibt Karl

⁴⁷ Moll, Carl, Brief an Anton Steinhart, Wien, 7.Jänner 1945, in: *Ringeln mit dem Engel. Künstlerbriefe 1933 bis 1955*. Alfred Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart. (Bearbeitet und hrsg.v.Hans Kutschera), Salzburg, Stuttgart 1964. S. 259-261 (Schweiger, S. 166).

⁴⁸ Porträt *Reinhold* (1908, Abb. 58) bis *Forel*-Bildnis (1910, Abb. 80), bzw. die an der Jahreswende 1909/10 in der Schweiz entstandenen Bildnissen des *Conte Verona* (Abb. 81) und des *Joseph de Montesquiou-Fezensac* (Abb. 83), u.a. waren auch die heute berühmten Porträts von *Adolf Loos* (1909, Abb. 71), *Peter Altenberg* (1909, Abb. 72) und *Lotte Franzos* (1909, Abb.76) zu sehen..

⁴⁹ Strzygowsky, Josef, *Junge Künstler im Hagenbund*, in: Die Zeit, Jg.10, 1911, Nr.3010 v.9.Februar, S.1-2 (Schweiger S.168, 185).

Schreder im „Deutschen Volksblatt“, Wien: „[...] In erster Linie sollen die Schläge auf Kokoschka niederprasseln, denn er ist der Entsetzlichste von allen. Er macht ‚Porträts‘, darunter solche stadtbekannter Persönlichkeiten [...] diese grauenvollen Bildnisse, deren Antlitze entweder die Entstellungen zerstörender Krankheiten oder eines zersetzenden Verwesungsprozesses zu tragen scheinen. Und wie grausig sind nur die durchwegs verkrüppelten Hände, teils angeschwollen, teils halb verfault, als hätte die Lepra ihre entsetzlichen Verwüstungen begonnen [...] Das Unglaublichste ist wahr; Kokoschkas Bildnisse befinden sich größtenteils in Privatbesitz. Kinder dürfen in solchen Häusern nicht sein, noch weniger Frauen, die freudigen Ereignissen entgegensehen, denn der beständige Anblick eines dieser Fratzenbilder könnte katastrophale Folgen nach sich ziehen [...]“⁵⁰. Dieses so besonders harte Urteil, vor allem der letzte Absatz, muss den Künstler tief getroffen haben, da gerade OKs humanistische Einstellung solch einen Schluss nicht zugelassen hätte.

Karl Michael Kuzmany, „Kunst und Kunsthandwerk“, Wien, folgt seinen Kollegen in der negativen Aussage. Er bezeichnet OK als einen „[...] unsaubern Schwarmgeist [...] Vor seinen Porträten muß man ihm zugestehen, dass er charakterisierende Grimassen der Farbe aus seinen Modellen hervorzuholen weiß, aber die Unzulänglichkeit, die man hinnähme, wird in widerlicher Absicht gesteigert. Was allen den Bildnissen mit wenigen Ausnahmen gemeinsam ist, sind die Züge physischer und psychischer Verseuchung [...] Die brutalen und angeblich primitiven Zeichnungen sind schlechthin geschmacklos“⁵¹.

Theodor von Frimmel in „Blätter für Gemäldekunde“, Wien, meint: „Die Ausstellung in den Räumen des Wiener Hagenbundes [...] ist nahezu symptomatisch für den Zustand der heutigen Kunst [...] (Maler), die das wüste Dreinhauen mit Pinsel und Spachtel für ein Malen halten [...] Allzuviel Raum ist jedenfalls in dieser Kunstschau der Verwesungsmalerei und Skizzenzeichnung eingeräumt, die vorläufig mit allerlei Grimassen von O.Kokoschka in missverstandener Nachempfindung eines Rodin u. G.Klimt gepflegt werden“⁵².

R.v.Enderes stellt in „Ostdeutsche Rundschau“, Wien, fest: „Kokoschka kann sich nicht über Zurücksetzung beklagen. Seine Sachen füllen allein schon zwei Säle. Die meisten davon sind Bildnisse; mit unverkennbarem Können prima vista heruntergemalte Abscheulichkeiten, Köpfe, die aussehen, als ob sie schon im Grabe gelegen hätten, formlose Körper und zermarterte Hände, von denen meist die eine nicht zur anderen zu gehören scheint [...]“⁵³.

Josef Reich schreibt in „Reichspost“, Wien, ebenfalls negativ: „Diese Ausstellung [...] wird wenigen gefallen und viele entsetzen [...] regt andere wiederum an, in diesem greulichen wirren Chaos die Werte der Begabung, den Ernst des Wollens zu erkennen und zu achten [...] Aber, da sind ja die zwei Säle Kokoschka ! Phantasien, Aktstudien in krankhafter Verzerrung der Proportionen erlebt und gesehen; Bildnisse und Stilleben [...] Seine ‚Veronika‘, (Abb.155), ein Gemälde von ungewöhnlicher koloristischer Feinheit und Tiefe, umstarrt ein Linnen mit dem Abdruck eines in Blut modellierten

⁵⁰ Schreder, Karl, *Kunstuntergang im „Hagenbund“*, in: Deutsches Volksblatt, Wien, Jg.23, 1911, Nr.7941 v.9.Februar, S.1-2 (Schweiger, S 185).

⁵¹ Kuzmany, Karl Michael, *Sonderausstellung von Malerei und Plastik*, in: Kunst und Kunsthandwerk, Wien, Jg.14, 1911, S. 129-130 (Schweiger, S. 185, 186).

⁵² Frimmel, Theodor von, *Wiener Kunstbriefe, I, Die Jungen im Hagenbund. – Der Galerieverein. – in: Blätter für Gemäldekunde*, Wien, Band 6, 1911, Heft 10 v. März, S. 172-173 (Schweiger, S. 186).

⁵³ Enderes, R.von, *Künstlernachwuchs. Zur jüngsten Ausstellung des Hagenbundes*, in: Ostdeutsche Rundschau, Wien, Jg.18, 1911, Nr.32 v.9.Februar, S. 8-9 (Schweiger, S. 186).

*Antlitzes [...] Und dies alles sind packend und virtuos gestaltete Bilder von Gemütsreizen [...]. Das ist die Art Kokoschkas, aber wie lange noch?*⁵⁴

Der unqualifizierten Kritik Strzykowskis sei die des Kunsthistorikers Hans Tietze in „Fremdenblatt“, Wien, gegenübergestellt: *„Wir haben vor ein paar Jahren Kokoschkas Anfänge erlebt.[...] Die Verständnislosigkeit für seine Leistung war selbstverständlich und allgemein, obwohl der Reiz seines Zeichnens schon damals Bewunderung erregte. Seitdem hat er zumeist Porträts gemalt, an denen sich am besten zeigen lässt, was er will. [...] Kokoschka treibt eine physische oder seelische Eigenschaft heraus, unterwirft ihr alle Formen und vereinfacht das Porträt zu einer einzigen Formel [...] sehr lehrreich, wie zum Beispiel [...] die griffigen Hände [...] den Gesichtsausdruck unterstützen und bis zum Schreien betonen [...] versteht man die Absicht, eine seelische Eigenschaft als die beherrschende herauszuhören, ihr alles andere zu unterwerfen und von der körperlichen Erscheinung nur das Wesentliche festzuhalten [...] liegt der Gedanke nahe, dass die Farben außer ihrem gegenständlichen Wert noch eine höhere Bedeutung beanspruchen [...]“*⁵⁵.

Die Kritik von Arthur Roessler in der „Arbeiter-Zeitung“ Wiens ⁵⁶ ist wohl eine der härtesten und „unappetitlichsten“ Beschreibungen der Arbeitsweise eines Künstlers ! Beim sachlichen Durchlesen dieser Ausführungen muss man sich unwillkürlich fragen, was wohl bei den damals in Mode gekommenen psychoanalytischen Sitzungen durch Sigmund Freud über den Kritiker selbst herausgekommen wäre. Die Kritik wird auszugsweise im Anhang 8 wiedergegeben.

Ludwig W.Abels Kritik in *Pester Lloyd*, Budapest, über den „Spatzenschrecker“ OK wird im Anhang 9 angeführt.

Eine positive Kritik schreibt Walter Serner in der „Karlsbader Zeitung“: *„Kokoschka lässt über seine Persönlichkeit und seinen künstlerischen Ernst keinen Streit mehr zu. Er ist ein genialer Künstler, der mit seinem Griffel weit über seine Zeit hinaus schrieb, die für keinen Kunstzweig so wenig Verständige hat – von den Verstehenden ganz zu schweigen – als für die Malerei. Er wird sich vielleicht in achtzig Jahren noch nicht durchgesetzt haben, geschweige denn zu seinen Lebzeiten [...]“*⁵⁷.

Richard Schaukal wiederum meint in „Der Merker“, Wien: *„Ich will es nur gleich zugeben: der Eindruck, den mir Kokoschkas Bilder gemacht hatten, ist nicht angenehm. Ich habe sie in meinen Nerven mit mir herumgetragen; sie haben mich in der Erinnerung, beim Erwachen zumal, mehr noch als durch ihre Gegenwart gequält. Ich kann es begreifen, dass man sie scheußlich befinde, dass man von Verirrung spreche [...] Ich muss endlich wahrheitsgemäß sagen, dass der erste Anblick dieser Bilder mich verdrossen hat [...] Und es kommt bei ihm – dies ist überhaupt das Kriterium künstlerischer Schöpfungen – weniger auf den Ausdruck – die Mittel – an als auf den Eindruck, das Ergebnis [...]“*⁵⁸.

⁵⁴ Reich, Josef, *Der Jungen Künstler „Plastik und Malerei“*, in: Reichspost, Wien, Jg.18, 1911, Nr.61, Morgnblatt v.7.Februar, S.7 (Schweiger, S. 187).

⁵⁵ Tietze, Hans, *Ausstellung Jungwiener Künstler im Hagenbund*, in: Fremden-Blatt, Wien, Jg.65, 1911, Nr.41 v.10.Februar, S. 21-22 (Schweiger, S. 188-190).

⁵⁶ Roessler, Arthur, *Hagenbund*, in: Arbeiter-Zeitung, Wien, Jg.23, 1911, Nr.35 v.4.Februar, S. 1-2 (Schweiger, S. 190-191).

⁵⁷ Serner, Walter, *Wiener Kunstbrief*, X., in: Karlsbader Zeitung, Jg.25, 1911, Nr.7 v.12.Februar, S 1-3 (Schweiger, S. 192-193).

⁵⁸ Schaukal, Richard, *Oskar Kokoschka*, in: Der Merker, Wien, Jg.3, 1912, Nr.21, 1.Novemberheft, S.810 -812 (Der Aufsatz wurde nach der Hagenbund-Ausstellung geschrieben, erschien aber erst im November 1912). (Schweiger, S. 193-194).

Das „Berliner Tagblatt“ vom Feber 1911 bringt einen interessanten Vergleich: *„Der Aufreizendste unter diesen Kommenden ist der Maler Oskar Kokoschka [...] Kokoschka hat diesmal eine Menge Porträts ausgestellt, die auf den ersten Blick grotesk wirken. Absichtliche Unproportionen fallen ins Auge, koloristische Willkürlichkeiten reizen auf. Aber jedes dieser Porträts ist von einer Unbarmherzigkeit, wie sie nur ein ganz junger Mensch aufbringt, [...] Herr Kokoschka ist nicht sehr gütig, aber seine Porträts sind doch keine Karikaturen, weil er seine Objekte durchaus nicht lächerlich machen will, indem er aus den Gesichtern ernste, zuweilen grauenhafte Tragödien herausliest. Edward Munch ist neben Kokoschka ein jovialer alter Herr“*⁵⁹.

Dass OK seine Porträtierten *„nicht lächerlich machen will“*, das hat der Rezensent dieser Zeitung richtig empfunden, da OK selbst in seinen Lebenserinnerungen folgendes ausführte: *„Im Porträt einer Person versuche ich das Innere, das Maß aller Dinge, zu finden, und keinesfalls das Menschliche zu entwerten“*⁶⁰.

Abschließend sei noch ein positiver Artikel von Franz Grüner angeführt, erschienen in der „Fackel“ Nr.317/318, XII.Jg., vom 28.Februar 1911: *„Man dankt einem Künstler das, was man von ihm erhält, am besten dadurch, dass man sich die Art und Weise, die Form, durch die er es gibt, klarmacht [...] Kokoschka ist ein Maler; er fügt Farben und Linien zu einer Einheit zusammen. Das ist das Wichtigste, was über ihn zu sagen ist.[...] Unter den neueren Malern kann Makart herangezogen werden, der in Tonart und linearer Einteilung der Farben manche Ähnlichkeit mit Kokoschka aufweist, nur dass er die Mittel, mit denen Kokoschka als ernster Künstler arbeitet, fast ausschließlich zu einem dekorativen Schwindel verwendet [...] Die Ausstellung ist eine solche, wie man sie von einem lebenden Maler nur ganz selten zu Gesicht bekommt.“*

Am erstaunlichsten in dieser Kritik ist der Vergleich mit Makart, dem anerkannten Künstler seiner Zeit, dessen *„dekorativer Schwindel“* im Vergleich zu OKs *„ernsthafte Arbeit“* betont wird. Ein Umdenken hat bereits begonnen !

Zusammenfassend kann man festhalten, dass in Wien nie vorher so viel und so ausführlich über eine Ausstellung moderner, nicht etablierter Kunst geschrieben worden war, wie über die *Hagenbund-Ausstellung 1911* und OK war, ob positiv (unbestritten war sein großes Talent) oder negativ, in aller Munde, was die vielen wiedergegebenen Kritiken beweisen.

7.5 Internationale Ausstellungen 1910-1924

Festzuhalten ist , dass die ersten Kokoschka-Personalausstellungen nicht in den Kunstmetropolen, sondern in der Provinz stattfanden; nicht bei Cassirer in Berlin gab es seine erste Personale, sondern 1910 in Hagen. Es war dies, durch den Einsatz von Karl Ernst Osthaus, dem Inhaber und Direktor des Folkwang-Museums in Hagen, seine erste Alleinausstellung, die vermutlich inhaltlich von der Cassirer-Ausstellung in Berlin 1910 übernommen wurde⁶¹, und zugleich seine erste Museums-Personale. Seine zweite Alleinausstellung fand 1911 in Karlsbad statt, organisiert durch Walter Serner, „Karlsbader Zeitung“. Und obwohl Serner in Karlsbad das Publikum nicht überraschend mit den 29 Gemälden des jungen Künstlers konfrontieren wollte und positive Zitate aus

⁵⁹ Berliner Tagblatt, zitiert nach: Der Sturm, Berlin, Jg.1, 1910/11, Nr.52 v.Februar 1911, S.415 (Schweiger, S. 194).

⁶⁰ Kokoschka, Oskar, *Mein Leben*, München, 1971, S. 58.

⁶¹ Winkler/Erling, 1995, S.151.

vorangegangenen Kritiken der Ausstellung voranstellte⁶², wurde die Ausstellung vom konservativen Karlsbader Publikum negativ kritisiert und von keiner einzigen der mehr als ein Dutzend Zeitungen von Karlsbad auch nur erwähnt.

Für OK war die in Wien stattgefundene Hagenbund-Ausstellung von 1911 durch ihre teils so vernichtenden Kritiken der Gipfelpunkt seines Misserfolges und sorgte dafür, dass er in Wien, wo er sich verfolgt und verkannt fühlte, bis 1924 nicht mehr groß ausstellte.

War OK von 1908 bis 1914 durch 26 Ausstellungsbeteiligungen⁶³ nur in Österreich-Ungarn, Deutschland und der Schweiz bekannt, so erreicht er nun das internationale Publikum 1915 durch Ausstellungen in San Francisco und New York, 1916 durch eine zweite Ausstellung in San Francisco, 1917 und 1922 in Stockholm sowie ebenfalls 1922 erstmals bei der Biennale in Venedig. Insgesamt war er von 1915 bis 1924 bei 86 Ausstellungen⁶⁴ vertreten. Dass sich OK früher als andere Expressionisten an Ausstellungen in den USA beteiligen konnte, verdankt er wiederum seinem großen Förderer Adolf Loos, der Amerika seit seiner Jugend kannte und als Leihgeber der meisten Ausstellungsstücke fungierte. Allerdings sind die genauen Umstände, wie es zur Amerika-Beteiligung kam, in der OK-Literatur noch wenig erforscht. Der Künstler selbst weist bereits im Dezember 1913 in einem Brief an Herwarth Walden auf den neuen Hoffungsmarkt Amerika hin, „[...] wo mein Name langsam durchsickert“⁶⁵. Tatsächlich ist OK im Rahmen der „San Francisco Panama-Pacific International Exposition“ erstmals in Amerika in einer Ausstellung vertreten. In dieser Ausstellung, die aus Anlass der Eröffnung des Panamakanals ab dem 15. August 1915 lief, werden von OK 15 Gemälde und 1 Zeichnung gezeigt, u.zw. – mit einer Ausnahme (*Katze*) – ausschließlich Porträts⁶⁶. Wie die amerikanische Öffentlichkeit auf diese erste OK-Präsentation reagiert hat, ist bisher nicht bekannt, aber es ist anzunehmen, dass in Kalifornien eine ähnlich schockierende Wirkung auf diese Bildnisse zu verzeichnen war, wie im konservativen kaiserlich-königlichen Wien. Die zahlreichen Auszeichnungen und Medaillen, die anlässlich der Panama-Pacific-Ausstellung verliehen wurden, gingen jedenfalls alle an konservative Maler, z.B. an John Quincy Adams aus der Gruppe der österreichischen Teilnehmer.

Anschließend an die Panama-Pacific-Ausstellung in San Francisco ist anzunehmen, dass die OK-Bilder in der „New Yorker Galerie Bruno’s Garret“ zu sehen waren, da die „Greenwich Village“ in ihrer Ausgabe vom Oktober 1915 eine „Kokoschka-Ausstellung“ mit Originalwerken ankündigt. Über diese Ausstellung ist weiter nichts

⁶² Zitate aus Rezensionen von Richard Muther, Ludwig Erik Tesar, Berta Zuckerkandl und Hans Tietze, jedoch ohne Nennung der Quellen; (Schweiger, S.198).

⁶³ Winkler/Erling 1995, S.151-152.

⁶⁴ ebenda, S. 152-155.

⁶⁵ Brief von Oskar Kokoschka an Herwarth Walden vom Dezember 1913; cit.nach Kokoschka, Briefe, Bd.1, 1984, S. 141.

⁶⁶ Trask, John E.D., Laurvik, J.Nilsen, *Catalogue de Luxe of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition*, San Francisco, Paul Elder and Company Publishers, 1915, Bd.2, S. 260 und S. 274, (cit. in *Oskar Kokoschka. Das Moderne Bildnis 1909 bis 1914*, Katalog, Hg. Neue Galerie New York, 2002; S.83).

Im Katalog sind folgende Bildnisse angeführt:

Martha Hirsch (Abb. 66), *Spielende Kinder*, *Kind mit den Händen der Eltern* (Abb. 67), *Ludwig von Janikowski* (Abb. 70), *Adolf Loos* (Abb. 71), *Peter Altenberg* (Abb. 72), *Elisabeth Reitler*, (Abb. 74), *Bessie Bruce* (Abb. 78), *Conte Verona* (Abb. 81), *Emma Veronica Sanders* (Abb. 86), *Paul Scheerbart* (Abb. 90) *Egon Wellesz* (Abb. 99), *Anton von Webern* (Abb. 121) sowie *Selbstbildnis mit Pinsel*.

bekannt, aber mit großer Wahrscheinlichkeit hat es sich um die San-Francisco-Bilder gehandelt.

Da sich infolge der Kriegereignisse, Erster Weltkrieg 1914-1918, der Rücktransport der Leihgaben mittels amerikanischem Regierungsdampfer als sehr schwierig bzw. undurchführbar erwies - das Schiff wurde von einem englischen Kriegsschiff angehalten und zur Umkehr gezwungen - , kam es 1916 kurzfristig zu einer zweiten Ausstellung in San Francisco, die sich nur wenig von der ersten unterschied. Auch sämtliche 15 OK-Gemälde waren in der „Post-Exposition Exhibition“ in der Zeit vom 1.Jänner bis 1.Mai 1916 vertreten. Diese Ausstellung wurde bisher in der OK-Literatur nicht genannt.⁶⁷

Die in der Folge als feindliches Vermögen beschlagnahmten Bilder kamen erst 1924 nach Wien zurück, d.h. diese Gemälde waren von 1915 bis 1924 für keine Ausstellungen in Europa zur Verfügung.

Nach all den geschilderten Anfangs-Schwierigkeiten beginnen sich nun für OK internationale Erfolge abzuzeichnen, er verkauft seine Bilder nicht allein durch die Verträge mit Walden und Cassirer. Bis 1913 erwarben drei Museen Deutschlands je 1 Bild von dem erst 24- bzw. 27-jährigen Künstler⁶⁸. 1921 trat erstmals ein amerikanisches Museum als Käufer auf, u.zw. erwarb „The Detroit Institute of Arts“ die Landschaft *Dresden, Neustadt II*. 1922 erwirbt die Österreichische Galerie Wien OKs *Stilleben mit Hammel und Hyazynthe* und ebenfalls 1922 werden z.B. von der Münchner Galerie Caspari drei Gemälde angekauft – *Blinde Mutter mit Kind*, *Der irrende Ritter* und *Susanne* (Abb.126). Diverse private Sammler und kleinere Galerien werden ebenfalls auf OK aufmerksam und beginnen seine Bilder zu erwerben.

Die Zeit der vernichtenden Kritiken ist vorbei, sein großes Talent, das man ja von Anfang an nie leugnen konnte, wird nun auch allgemein anerkannt und besonders durch die Museumsankäufe im In- und Ausland bestätigt. In Amerika erntet OK höchstes Lob durch Sheldon W.Cheney. In seiner Fibel „A primer of modern art“, 1924 in New York herausgegeben, führt er folgendes an: „*Oskar Kokoschka is the most significant figure in mid-European art today, ranking in importance with Picasso and Matisse.*“⁶⁹

In Wien ist OK erst wieder im Herbst 1924 vertreten, u.zw. gleich bei drei Ausstellungen: bei einer Ausstellung im Künstlerhaus⁷⁰ mit zwei Gemälden, sowie endlich wieder bei einer aus 17 Gemälden bestehenden Einzelausstellung⁷¹ in der Neuen Galerie, wo die meisten der San-Francisco-Bilder nach ihrer Rückkehr von Amerika erstmals wieder dem europäischen Publikum vorgeführt wurden. Bei einer in der Secession stattfindenden Ausstellung⁷² stellt er drei Gemälde aus.

⁶⁷ *Illustrated Catalogue of die Post-Exposition Exhibition in the Departement of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition*, hg. von der San Francisco Art Association, San Francisco, R.L.Bernier Publishers, 1916, Kat.Nr.323-337, (cit. in *Oskar Kokoschka. Das Moderne Bildnis. 1909 bis 1914*, Katalog, Hg: Neue Galerie New York, 2002, S. 83.

⁶⁸ Winkler/Erling, 1985, S. 21-24, S.21-24. 1910 erwarb das Osthaus-Museum-Folkwang, (*Victoire de Montesquiou-Fezensac* Abb. 82), dann 1912 das Wallraf-Richartz-Museum in Köln das Landschaftsbild *Dent du Midi*, und weiters 1913 die Mannheimer Kunsthalle *Auguste Forel* (Abb. 80).

⁶⁹ Cheney, Sheldon W., *A primer of modern art*, New York 1924, S. 201, (cit. in *Oskar Kokoschka. Das Moderne Bildnis 1909 bis 1914*, Katalog, Hg. Neue Galerie New York, 2002, S.83, Anm.24).

⁷⁰ *Österreichische Kunst-Ausstellung 1900-1924*, Künstlerhaus, 18.Sept.-29.Okt.1924. Winkler/Erling, S. 155.

⁷¹ *Oskar Kokoschka, II.Teil: Gemälde der Zeit 1907-1915*, Neue Galerie, 13.Okt.-25.Okt.1924 (frühzeitig geschlossen, X.Ausstellung der Neuen Galerie), (Winkler/Erling, S. 155).

⁷² *Internationale Kunstausstellung*. Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien, Secession, 11.Sept.-20.Okt.1924 (Winkler/Erling, S.155).

Sein Verhältnis zu Wien bleibt jedoch weiterhin gestört. Wenn er auch gute Kritiken hatte, so war er durch die Tatsache, dass eines seiner in der Neuen Galerie ausgestellten Bilder durch Messerschnitte zerstört wurde (*Spielende Kinder*⁷³, wurde später wieder restauriert), sehr betroffen und meidet auch weiterhin seine Heimatstadt.

7.6 Entartete Kunst München 1937

Eine Wiederholung der vernichtenden Kritiken kommt erst wieder durch die Nationalsozialisten und deren Verdammung der gesamten damaligen Avantgarde in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München 1937. Kritisiert und abgelehnt wird alles, was traditionelle Bahnen verlässt. Unter anderen Gemälden sind auch drei Porträts aus der frühen Schaffenszeit von OK davon betroffen (Abb. 58, 82, 100) und daher wurde diese Zeitspanne ebenfalls in meiner Arbeit berücksichtigt.

Am 30. Juni 1937 beauftragt Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler, die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München zu organisieren: Aus den Museen wurden die entsprechenden Bilder in den vergangenen vier Jahren bereits laufend abgezogen, die endgültige „*Säuberung des Kunsttempels*“⁷⁴ wurde in den Juli-Tagen angeordnet und durchgeführt. Das Ziel der nationalsozialistischen Kulturpolitik war, „[...] alle Abwehrkräfte gegen die heute herrschenden Mächte der Zersetzung auf kulturellem Gebiet in Deutschland zu sammeln“⁷⁵.

Am Montag, 19. Juli 1937, einen Tag nach der Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München im Haus der Deutschen Kunst, wurde als gezielte Gegendarstellung die Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Räumen der Gipssammlung des Archäologischen Instituts in der Galeriestraße 4, das eigens dafür leergeräumt wurde, durch Adolf Ziegler eröffnet. Die im Erdgeschoss und Obergeschoss ausgestellten Werke wurden in einer kurzen Ansprache von Ziegler als „*Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtskönnertums und Entartung*“⁷⁶ bezeichnet. Schon das Deckblatt des jeweiligen Kataloges zu den genannten beiden Ausstellungen (Abb. 188, 189) zeigt klar die künstlerischen Tendenzen, die in Zukunft zu verfolgen sind, u.zw. in der doppelten Bedeutung des Wortes.

Von OK, der bereits international anerkannt und auch in fast allen deutschen Museen mit Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Graphiken und Lithographien vertreten war, wurden 184 Werke⁷⁷ beschlagnahmt, die teilweise in der Ausstellung „Entartete Kunst“ zu sehen waren, bzw. an das Ausland zu Schleuderpreisen weiterverkauft oder überhaupt vernichtet wurden. Er selbst meinte in seinen Lebenserinnerungen: „*Ich hatte die Ehre, mit einer Reihe von Bildern vertreten zu sein. Die Gestapo hatte bereits in Deutschland und in allen besetzten Ländern mein bisheriges Lebenswerk, soweit es sich in Museen und Privatsammlungen befand, beschlagnahmt, die Gefahr lag nahe, dass es vernichtet würde*“⁷⁸. Drei Porträts aus seiner frühen Schaffensperiode wurden in der Ausstellung Entartete Kunst gezeigt⁷⁹.

⁷³ Winkler/Erling 1995, S.12, unter Nr.24 angeführt.

⁷⁴ Schuster, 1998, S. 92.

⁷⁵ ebenda, S. 93.

⁷⁶ ebenda, S. 97.

⁷⁷ Roh, 1962, S. 123-148.

⁷⁸ Kokoschka, 1971, S. 247.

⁷⁹ *Herzogin von Montesquieu* (1910, Abb. 82), aus dem Folkwang-Museum, Essen, ausgestellt im

Die Kritiken aus dieser Zeit waren für alle als „entartet“ bezeichneten Künstler eine große Demütigung. Der Balte Alfred Rosenberg, neben Goebbels einer der Hauptpropagandisten des Nationalsozialismus und spätere Reichsminister für die besetzten Ostgebiete, bezeichnete schon in seinem Pamphlet *„Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltkämpfe unserer Zeit“* sowohl „[...] Picasso, van Gogh, Gauguin, Chagall, Corinth und OK [...]“ mit den übelsten Schimpfwörtern, wie „[...] das Mestizentum erhob den Anspruch, seine bastardischen Ausgeburten, erzeugt von geistiger Syphilis und malerischem Infantilismus, als ‚Seelenausdruck‘ darstellen zu dürfen“⁸⁰. Das Können der einzelnen Künstler wurde allein von den von der obersten Führungsspitze der Partei ernannten „Kunstkenner“ beurteilt, welche die „ungekonnnten Erzeugnisse“ mit den Worten wie „krankhafte, unverständliche Schmierereien [...] geistiger Verfall [...] von Geisteskrankheit befallen“⁸¹ bezeichneten. So wurden z.B. zwei Zeichnungen von OK (Abb. 193) der Zeichnung eines Geisteskranken gegenübergestellt, mit der Frage „[...] welche von diesen drei Zeichnungen ist wohl eine Dilettantenarbeit vom Insassen eines Irrenhauses?“⁸².

Aufgrund dieser politischen Situation war für OK als „entarteter Künstler“ in Deutschland keine Möglichkeit mehr gegeben, künstlerisch tätig zu sein. Bereits im Spätsommer 1934 verließ er nach dem Tod der Mutter Wien und ging nach Prag, wo auch seine Schwester lebte. Von Prag konnte er in den nächsten vier Jahren die Entwicklung in Österreich und Deutschland verfolgen. OK selbst meinte: *„Ich musste wieder auf eigenen Beinen stehen lernen. Ich war auch wieder mittellos.“*⁸³ Eine Rückkehr nach Deutschland war nun gänzlich unmöglich geworden, denn nicht nur, dass OK als entartet verfemt war, provozierte er nun bewusst die Nazis. Als Antwort auf die Ausstellung „Entartete Kunst“ antwortete er 1937 mit einem Plakat in den Straßen Prags, worin er u.a. *„[...] vor einem zu erwartenden Überfall auf Prag warnte“*⁸⁴. Daraufhin drohte ihm der deutsche Sender aus Breslau mit folgenden Worten: *„Wenn wir nach Prag kommen, wirst Du am ersten Laternenpfahl hängen!“*⁸⁵. OK befand sich im 52. Lebensjahr, er sah seine einzige Chance, um sowohl künstlerisch, wie auch physisch zu überleben, in der äußeren Emigration. Er verließ Prag im Herbst 1938 und ging nach England. Nun, bereits in der Mitte seines Lebens stehend, sah er sich genötigt, seine künstlerische Existenz wieder völlig neu aufzubauen.

1.Obergeschoss, 4.Raum, Rechte Seitenwand, unter Inv.Nr.16 033, (Abb. 220), seit 1982 Cincinnati, Art Museum; *Alter Herr (Hirsch)* (1909, Abb.58), aus Halle, Moritzburg, ausgestellt im 1.Obergeschoss, 4.Raum, Rechte Seitenwand, unter Inv.Nr.16 044 (Abb. 221), seit 1953 in der Neuen Galerie in Linz; *Bildnis Karl Ettlinger* (1912, Abb. 100), aus dem Wallraf-Richartz Museum, Köln, ausgestellt ebenfalls im 1.Obergeschoss, 6.Raum, Linke Seitenwand, unter Inv.Nr.16 136, (keine Abbildung aus dem Katalog), seit 1956 in der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe.

⁸⁰ Schuster, 1998, S. 265.

⁸¹ ebenda, S. 217.

⁸² ebenda, 1998, S. 31.

⁸³ Kokoschka, 1971, S. 237.

⁸⁴ ebenda, S. 238.

⁸⁵ ebenda, S. 238.

Anhang 1 – 11

Anhang 1

(zu Wien um 1900, Kapitel 3.1)

In diesem langsam sich auflösenden Staat der Habsburgermonarchie gab es vor allem folgende vier wichtige Stände:

den *Adel*, zum Teil begütert oder arm, er ging in der Mehrheit seinem Vergnügen nach; ausgenommen einzelne Persönlichkeiten, die sich im humanitären Bereich betätigten; das *Großbürgertum* – Unternehmer, Wirtschaftstreibende und der Handel - , hier hatte auch das assimilierte jüdische Bürgertum Fuß gefasst, war liberal gesinnt und sah seine Errungenschaften gefährdet;

das *Kleinbürgertum*, es hatte seine große Zeit, nachdem der Christlich-Soziale Karl Lueger 1897 Bürgermeister von Wien geworden war und mit seinen Kommunalisierungen große Akzente setzte, wie z.B. den Städtischen Gas- und Elektrizitätswerken und den Massenverkehrsmitteln;

der „Vierte Stand“, die große Masse der Arbeiter, und hier vor allem der Ziegelerbeiter, erhob sich erstmals unter Viktor Adler (1852-1918), dem Führer der österreichischen Sozialdemokratie, gegen die kapitalistische Ausbeutung und kämpfte um seine sozialen Rechte, vor allem um die Einführung des Achtstundentages und das Allgemeine Wahlrecht. Dr. Viktor Adler konnte 1890 das Wahlrecht erweitern und 1906/07 endlich das Allgemeine und gleiche Wahlrecht durchsetzen. Dies allerdings nur für den männlichen Teil der Bevölkerung, für die Frauen gelang dies erst 1919 in der Republik unter den Sozialdemokraten, die 1907 in das Parlament eingezogen waren.

Anhang 2

(zu einem bisher unbekanntem männlichen Porträt von OK, Kapitel 5.2)

Interview mit Frau Edith S., Wien, am 2. Dezember 1999:

Durch eine befreundete Malerin entstand der Kontakt zu Frau Edith S. in Wien. In Gesprächen mit Frau Edith S., die nicht nur kunstinteressiert ist, sondern auch selbst Bilder sammelt, ergab sich durch meine Untersuchung über die frühen Porträts von OK auch eine Diskussion über OK. Im Verlaufe mehrerer Gespräche teilte Frau Edith S. mit, dass sich auch im Kreise ihrer Verwandtschaft ein Porträt von OK befindet, das weder in einem Werkverzeichnis von OK angeführt noch aus Publikationen bekannt ist. In einem Interview am 2. Dezember 1999 gab Frau Edith S. auf konkret gestellte Fragen nachstehende Informationen:

Wer ist der Porträtierte ?

Es ist Herr Kommerzialrat Ludwig Q., er war Kaufmann und entstammt einer großbürgerlichen jüdischen Wiener Familie.

Sind Sie mit Ludwig Q. verwandt ?

Ja, er ist mein Großonkel, d.h. mein Großvater mütterlicherseits, Herr Alexander Q., seinerzeit wohnhaft in Wien, bzw. Karlsbad, war sein ältester Bruder.

Woher haben Sie Kenntnis über das Porträt ?

Dieses Porträt befindet sich bereits seit drei Generationen im Besitz der Familie meines Großonkels. Ich kenne das Bild persönlich; in den letzten Jahren habe ich es wiederholt anlässlich von Besuchen bei meiner Cousine Kate B. in USA gesehen.

Wie kam es zu dem Porträt ?

Der Sohn des Porträtierten aus erster Ehe, Heinrich Q., kannte OK aus der gemeinsamen Mittelschulzeit in Wien¹ und angeblich auch aus der damaligen

¹ In den Schülerlisten des Wiener Gymnasiums ist der Name im Jahrgang 1902/03 erfasst.

Kunstgewerbeschule in Wien². OK war öfter zum Essen eingeladen und wollte sich dafür mit einem Porträt des Hausherrn revanchieren. OK war zu diesem Zeitpunkt sehr arm, so dass der Porträtierte auch den Ersatz der Materialkosten übernahm. Auch die Hausfrau, Frau Marie Q., wollte OK porträtieren, was diese jedoch mit der Bemerkung „*Von so einem Schnösel lasse ich mich nicht malen*“ ablehnte. Sie und die Familie haben dieses Verhalten später sicher sehr bereut, als OK ein international anerkannter Maler wurde.

Woher haben Sie Kenntnis von diesem Sachverhalt ?

Diese Begebenheit wurde mir von meiner Mutter, Frau Margarete S., geb. Q., erzählt, welche sie von ihrem Cousin Heinrich Q., Sohn des Porträtierten aus erster Ehe, wusste. Außerdem hat mir diese Geschichte auch Paul Q., Sohn aus der zweiten Ehe von Ludwig Q., mein Onkel, der das Bild von seinem Vater erbte, bei einem seiner Wien-Besuche 1971 bzw. 1972 persönlich erzählt.

Was wissen Sie über die Geschichte des Bildes ?

Die Porträtsitzungen fanden im Sommer 1906 in der Wohnung meines Großonkels, des Porträtierten, Ludwig Q., in Wien statt. Das Bildnis trägt auf der Rückseite die Datierung *Somer 1906* (Abb.52/2) Diese Zeitangabe deckt sich nicht nur mit den Aussagen meines Großonkels Ludwig Q., bzw. meines Onkels Paul Q., Sohn des Porträtierten aus der zweiten Ehe, sondern sie wird auch durch die Darstellung des Porträtierten als Mann mittleren Alters bestätigt. Ludwig Q. wurde 1861 oder 1862 geboren, d.h. er war zum Zeitpunkt der Porträtsitzungen ca. 45 oder 46 Jahre alt. (Mein Großvater, geb. 1859, war der Älteste einer großen Kinderschar und sein Bruder Ludwig, der Porträtierte, war ca. 2-3 Jahre jünger).

Das Bildnis war seit der Entstehung immer im Familienbesitz:

Ludwig Q., der Porträtierte, mein Großonkel, besaß das Bild von 1906 bis Anfang der 20er Jahre –

Paul Q., Sohn des Porträtierten aus dessen zweiter Ehe, mein Onkel, nahm es 1938 bei seiner Emigration nach England bzw. in die USA mit; er besaß es von Anfang der 20er Jahre bis in die 70er Jahre –

Kate B., Tochter von Paul Q., Enkelin des Porträtierten, meine Cousine, besitzt das Porträt seit den 70er Jahren³.

War das Porträt bei Ausstellungen?

Meines Wissens war das Porträt niemals bei einer Ausstellung und wurde daher in keinem Katalog oder sonstigem schriftlichem Werk jemals erwähnt. Die Familie legte auf öffentliche Bekanntgabe keinen Wert, da das Bild als Porträt eines Familienmitgliedes, abgesehen von der Bedeutung als OK-Bild, einen besonderen Erinnerungswert für die Familie besitzt.

Anhang 3:

(zur Kritik Kunstschau Wien 1908, Kapitel 7.1)

„Das Enfant terrible ist hier Kokoschka. Da ein verfrühter Erfolg (er hat alles, was er ausstellt, am ersten Tage verkauft) schon manchem Jungen geschadet hat, ist es pädagogisch richtig, zu bremsen. Also Herr Kokoschka, Ihre Gobelinentwürfe sind abscheulich: Oktoberfestwiese, rohe Indianerkunst, ethnographisches Museum, verrückt gewordener Gauguin – was weiß ich. Und trotzdem kann ich mir nicht helfen: Ich habe seit Jahren kein interessanteres Debüt erlebt. Dieses Enfant terrible ist nämlich wirklich ein Kind, absolut kein Poseur, nein, ein guter Junge. Er hat mir selbst mit einer

² In den Schülerlisten der ehem. Kunstgewerbeschule in Wien scheint Herr Heinrich Q. allerdings nicht auf, auch nicht in den Listen der Abendkurse, die zeitlich nicht genau fixierbar sind und wo nicht immer alle Schüler erfasst sind; siehe Schweiger, 1983, S. 251, 253.

³ Sei Herbst 2007 befindet sich das Bildnis im Besitz von Frau Debra B.

Naivität, die gar nicht von heute ist, den Sinn seiner Bilder erklärt. Und während ich ihm zuhörte [] sagte ich mir im stillen: Hier ist etwas Echtes und Frisches, etwas Elementares, das nach Ausdruck drängt [...] Den Namen Kokoschka aber muß ich mir merken. Denn wer mit zweiundzwanzig Jahren sich so kannibalisch gebärdet, kann möglicherweise mit dreißig ein sehr origineller, ernstzunehmender Künstler sein.“⁴

Anhang 4

(zur Kritik Internationale Kunstschau Wien 1909, Kapitel 7.2)

Weiters führt Tesar aus: „[...] Kokoschka fasst den Menschen als Organismus auf, wie ein solcher auch das Tier oder die Pflanze ist [...] Es ist dabei nicht zu übersehen, wie Kokoschka mit Farbe und Feder und Bleistift den Körper in seinem Bau und Ausdruck modelliert. Er erstrebt weder eine flächenhafte Malweise, [...] noch will er irgendwie impressionistisch sein [...]. In Kokoschka ringt der Geist nach der Befreiung aus dem Stofflichen. Ich habe diesen Streit idealistischer Anschauung gegen eine materialistische Anschauung schon früher als das Zeichen, des Heute in Anspruch genommen. Diese Strebung nach geistiger, also erlösender, Wahrheit ist bei Kokoschka ebenso gut wie [...] bei Nolde in Berlin [...] Auch daran darf ich mich nicht stossen, ob meine Erklärung der Intention des Künstlers entspricht. Denn nicht der bewusste Zweck ist für das Wollen und Arbeiten des Künstlers entscheidend, dieser ist ja nur das Tor, durch welches das Überbewusste in starken Strömen sich Bahn schafft, während es in der grossen Menge kaum träge Kreiselungen zieht.

Die künstlerische Darstellung eines Vorganges oder der Versinnbildlichung einer Idee erfordert eine Umsetzung der Werte von Form und Farbe gegenüber den natürlichen Wahrnehmungen. Der Künstler muss gewissermassen relativ arbeiten, indem er die Sehwerte des Bildes in jenen Teilen verdichtet, welche den Grundton des Vorwurfes am vollsten zur Geltung bringen soll [...].

Über diese interpretierende Umsetzung der Werte liesse sich ausführlich an der Hand des Kokoschkaschen Porträts sprechen.“ (Gemeint ist hier das einzige in der Kunstschau 1909 ausgestellte Porträt von OK Der Trancespieler (1909, Abb.56), seinen Freund Ernst Reinhold darstellend).

„Seltsam, dass dieses Bildnis vielen keine Anteilnahme abzugewinnen wusste. Oder vielleicht darum gut. Denn vielen gefallen ist schlimm. Im Raume, wo es hängt, sind an den Wänden so käsige und unmögliche Brustbildnisse, dass zu meinen wäre, die Farbe würde den Betrachtern schon durch den Gegensatz auffallen. Fürchtete ich nicht, missverstanden zu werden, sagte ich, das Bildnis sei rührend. Rührend, wie es in so scheuer Weise kundgibt die Art seines Künstlers, hinter die große Seele der Erscheinung zu kommen. Dieses Bildnis lässt die ganzen, in der Kunstschau ausgestellten farbigen Bemühungen der Franzosen nur wie genialische Treibereien oder verirrte Absonderlichkeiten erscheinen. Die Farbe sprüht hier nicht in aufgefangenem Sonnenschein, sie wärmt ruhig aus innerer Sonnigkeit. Die Farbe gebiert Licht, Schatten und Form aus sich, weil sie auf die Verstandestätigkeit verzichtet im Sinne von Aufsuchung bildfremder Ursachen, wie solche der Impressionismus hinsichtlich der Beleuchtung verlangt und im Sinne von Ergänzungen, wie diese im Charakter der Zeichnung liegen. Darum ist das ein eminent malerisches Bildnis. Gewiss ist das Werk keines derer vom Ziele, aus denen Tradition spricht. Woher sollte diese kommen? Aber, Gott hilf mir, ich kann trotz vieler gegenteiliger Versicherungen nicht anders, ich muß es einen grossen Anfang nennen. Segen ruh' auf dem Wege.“

⁴ Muther, Richard, *Die Kunstschau*, in: *Die Zeit*, Wien, Jg. 7, 1908, Nr. 2049 v.6.Juni, S. 1-2 (Schweiger, S. 74).

Anhang 5

(zur Kritik Internationale Kunstschau 1909, Kapitel 7.2)

Tesars fiktives Kunstgespräch:

A - *„Und ich sage Dir, ich schätze ihn unter den Kräften, deren Äußerungen heute um uns sind, als eine von jenen, die am tiefsten wurzeln [...] Ein Kunstwerk wirkt auf uns oder es wirkt nicht; ein Drittes kenne ich nicht.*

B - Aber die Bilder und sonstigen Dinge Kokoschkas sprechen zu keinem von uns, oder wenigstens zu einer sehr geringen Zahl.

A - *Eine objektive Wertung eines Kunstwerkes gibt es nicht.*

B - Wir alle aber sehen, sehen mit unseren eigenen Augen, dass die Dinge nicht so sind, wie Kokoschka sie malt und bildet. Er sucht absichtlich das Auffallende, das Sensationelle, dasjenige, was einen stößt, was mit einem Wort hässlich ist. Ich ziele damit nicht gegen das Objekt von Kokoschkas Arbeiten, sondern gegen seine Karikierung des Objektes.

A - *Du sprichst von Übertreibungen, ich aber spreche von Grundpfeilern. Kurz so: Dem Künstler Kokoschka ist der Mensch, die Pflanze und das Tier, das Naturentsprossene, ein Organismus in der Natur u.zw. ein entwicklungsgeschichtlicher Organismus, auf dessen Grundpfeiler – ich betone das Wort – er seine Zeichnung und Farbe beschränkt. Dadurch wird jedes seiner Individuen und jeder seiner Gegenstände etwas ganz und gar in sich geschlossenes, das zu seinem Leben seiner Nachbarn nicht bedarf.*

B - Was Du Organismus nennst, ist nichts anderes als dasjenige, was andere Idee nennen [...] Idee, das soll so viel wie Keim sein; ein Quell, aus dem das Lebendige wird [...] Wo aber steckt die Idee bei Kokoschka ?

A - *Die Idee sehe ich nun in Kokoschka. Er hat sich in sie gewissermaßen eingebohrt. Ihm ist die Wirklichkeit nicht mit der Tatsächlichkeit gleich. Literarische Dünsteleien sind seinen Werken fremd, aber ebenso die mechanische Kopie des Modells und der langweilige Aufbau des Bildes aus kunsttheoretischen Grundgesetzen heraus. Nimm seine Menschen. Seine Körper schwingen und strecken sich in den Gelenken; sie hängen in diesen. Seine Köpfe sitzen auf, Finger und Arme sprechen eindringlich. Er setzt alles Organische in Anschaulichkeiten um, freilich auch dann, wenn dessen Kenntnis nicht durch das Auge erworben ist. Aber mit der Anschaulichkeit im naturalistischen Sinne sind seine Bilder nicht erschöpft. Ich will Dir kurz den Eindruck schildern, den mir jüngst seine Porträts gemacht. Sie waren in einem Wohnzimmer aufgestellt und ich trat allein vor sie hin. Die Orientalen reden von einem zweiten und mehrfachen Ich, welches unser leibliches Ich begleitet. Sie nennen deren sieben. Mir war's nun, als spreche ein solches Ich von der Leinwand zu mir. Kein Abklatsch eines solchen, also ja nicht der des leiblichen; nein – ein Ich der höheren Ebene, das sichtbar geworden.*

B - Nun werden gerade unter allen seinen Werken die Porträts am stärksten beföhdet. Ich finde das auch erklärlich. Vergleich doch einmal ein wirkliches Porträt damit. Ein Bildnis muss ähnlich sein, d.h. es muss dieselben Empfindungen auslösen wie das Modell.

A - *[...] so müsstest du erkennen, dass die Porträtähnlichkeit eine unmögliche Sache ist [...] Der Betrachter sieht das Werk, wohl, aber er sieht nur das darin, was in ihm selbst, im Betrachter, ist [...] Für dich ist die Notwendigkeit des ähnlichen Porträts mit einer anderen Frage verbunden: Du denkst an die Natur als Vorbild, als Entbinder der Kunst [...] Hat denn Dürer je die Natur nachgeahmt ? Ist er [...] nicht immer von sich, vom Geiste ausgegangen, der die Natur bloß als Mittel zum Zwecke benützt ? [...] Er soll nur eine Natur anerkennen, die seines Subjekts, seiner Eigenheit, die er eben im Herzen, im Sinnbild seiner irdischen Lebendigkeit trägt ? [...] Niemals wird einer von uns der Natur habhaft. Und je größer er ist, je verdichteter in ihm der Gedanke ringt, desto*

weniger ist es ihm auch darum zu tun [...] Kokoschkas Sachen reizen, ganz abgesehen von der gedanklichen Erweckung, nicht das Auge allein; mit diesem klingt stets der Tastsinn mit. Seine Bilder sind immer auf eine Plastik gebaut, die man mit dem Finger zu umfahren sucht. Wer darf solch einem Künstler verwehren ? [...]

Eines aber möchte ich dir [...] mitgeben: Acht auf die Farbe bei Kokoschka. Sie ist satt wie jene der alten Kirchenfenster. Sie ist ein Ornament, welches dem vergleichbar ist, in dem die Linie der Gothik spricht: es trägt den Organismus, der der Natur entsprossen ist. Kokoschka sieht mit Augen, die die Farbe erspüren, und er spricht zu Augen, die die Farbe fühlen. Ihm ist die Farbe nicht ein einzelner Fleck im Bilde, ein Lokalzeichen, sondern sie gestaltet den Raum. Den Raum als das Wirkungsfeld sämtlicher geistigen Kräfte und nicht bloß jener, die den dreidimensionalen, den körperlichen, den sogenannten äußerlichen Raum vermitteln. Nein, den Raum als Stätte der inneren Freiheit. Wenn Du das erkannt hast, wirst du auch den Schlüssel zu seinen Porträts gefunden haben.“

Anhang 6

(zur Zusammenarbeit mit Herwarth Walden Berlin 1910-1917, Kapitel 7.3)
Der Trancespieler (Abb. 56), *Robert Freund* (Abb. 57), *Vater Hirsch* (Abb. 58), *Ernest Ebenstein* (Abb. 59), *Richard Stein* (Abb. 60), *Gustav Meyrink* (Abb. 64), *Martha Hirsch* (Abb. 66) (außer Katalog), *Spielende Kinder*, *Kind mit den Händen der Eltern* (Abb. 67), *Karl Kraus* (Abb. 68), *Ludwig Ritter von Janikowski* (Abb. 70), *Adolf Loos* (Abb. 71), *Constantin Christomanos* (Abb. 69), *Felix Albrecht Harta* (Abb. 73), *Peter Altenberg* (Abb. 72), *Lotte Franzos* (Abb. 76), *Bessie Bruce* (Abb. 78), *Auguste Forel* (Abb. 80), *Conte Verona* (Abb. 81), *Victoire de Montesquiou-Fezensac* (Abb. 82), *Josef de Montesquiou-Fezensac* (Abb. 83), *Hans Reichel* (Abb. 84), *Der Rentmeister* (Abb. 85) *Emma Veronika Sanders* (Abb. 86), *Herwarth Walden* (Abb. 87). Von diesen 25 Porträts waren allein 16 Porträts aus dem Besitz von Adolf Loos⁵ und mit Ausnahme von *Emma Veronika Sanders* (Abb. 86) sind sie alle zwischen Sommer 1909 und Jänner 1910 entstanden.

Anhang 7

(zur Zusammenarbeit mit Herwarth Walden Berlin 1910-1917, Kapitel 7.3)
Weiters schreibt Hiller über die Porträts: „Dort umsprudeln, umglotzen, umlärmern (den Besucher) exhibitionistisch Larven von Europäern, Weltstadantlitze der Zermürbten und der Famosen Fratzen Aufgegipfelt-Verfeinert. Sie schwimmen in sensationenvollen Hintergründen [...] und platzen vor Psychologie. Man sieht den Peter Altenberg“ (Abb. 97) „mit sehr viel strohgelben Tönen, aber rotem freiem Hals; halb [...] Kaffeehausjesus, halb aber: Droschkenkutscher in Aeonen. Man sieht, schwarz, sich verzehrend, antischnörklerisch, Adolf Loos“ (Abb. 96) „da sitzen, den Asketen einer Idee [...] Auch Karl Kraus“ (Abb. 93) „schaut mich an; er sitzt ruhig und gefährlich, mit schmaler intellektueller Hand und spitzem Mündchen und unglaublichen Aquamarien-Augen; Der Stoff des zu zerspottenden Universums strömt auf ihn ein; er sitzt zierlich und amüsan-lauernd da, irgendwie von hinten still auf dem Sprung; aber um sein Haupt tanzen blitzgelbe Tupfen [...]“⁶

⁵ Abb.16, 17, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 38, 40, 41 und 47.

⁶ Hiller, Kurt, *Zum Fall Kokoschka*, in: *Der Sturm*. Berlin, Jg.1, 1910/11, Nr.19 v.7.Juli 1910, S. 150- (Schweiger S. 126/127).

Anhang 8

(zur Hagenbundausstellung Wien 1911, Kapitel 7.4)

„Welcher faule Geruch geht von dem Bilde der Frau Dr.L.Fr. aus! (gemeint ist Lotte Franzos, Abb.76) Welch ekelhafte Pestbeule präsentiert uns der Maler in diesem Karl Kraus! (Abb.68). Peter Altenberg (Abb.72) und Adolf Loos samt Frau (Abb.71, 78) sind Waisenknaben gegen die Abgründe geheimer Laster, die Kokoschka in diesen beiden Porträts visionär zu öffnen versteht“

[...] Man lasse ihn gewisse Orte mit abschreckenden Bildern von Syphilis und Paralyse ausmalen. [...] Kein Schönberg oder Richard Strauss weiß das [...] musikalisch, kein Strindberg und keine Michaelis es literarisch [...] überzeugend auszudrücken, was Kokoschkas Pinsel hier unserer Zeit als Spiegel vorhält [...] So widerlich mir die mit Daumen und Messer hingebosselten Bilder Kokoschkas sind, muss ich ihn doch in Schutz nehmen: Die Gruppe von ‚Kunstfreunden‘, die glücklich ist, wenn ihr Musik und Literatur das Elend der Zeit vorsezieren [...] sollte Kokoschka meines Erachtens reich machen. [...] Diesen Kokoschka aber lässt sie verhungern [...].

Die Gilde derer freilich, die [...] wünscht, die Kunst möge nie vergessen, dass sie die Macht habe, den Menschen emporzuheben, wird Koko wie ein rüdiges Wesen meiden und die Zeit bemitleiden, die in dieser ‚Kunst‘ ihr Spiegelbild finden konnte“.

Anhang 9

(zur Hagenbundausstellung Wien 1911, Kapitel 7.4)

„[...] Oskar Kokoschka widerfuhr die Peinlichkeit, einen Fall um sich konstruiert zu erhalten. Er hat sich in den letzten zwei Jahren aus dem Objekt des Kunstreporters zur Sensation des Sonntagsfeuilletonisten entwickelt. Daß Oskar Kokoschka malt, kümmert den Kunstkritiker nicht der beschäftigt sich mit den ‚Ideen‘, die in die Bilder hineinzuprojizieren jenem nicht gelungen sei; [...]

Herr Hofrat Kunstprofessor Josef Strzygowsky verlässt seinen Katheder auf dem Franzensring und begibt sich in die Redaktionsstube auf dem Schottenring. Und er schreibt: ‚Dieser Oskar Kokoschka, der mit seinen Koko-Strahlen die Personen durchleuchtet, welche das Unglück haben, unter seinen Pinsel zu geraten [...] Oskar Kokoschka ist Künstler. Nur Künstler. Er malt und er darbt von der Hand in den Mund. Hofrat Josef Strzygowsky ist Professor in der Kunst. Er redet und er ist satt [...] Hofrat Strzygowsky nennt ‚diesen Oskar Kokoschka‘ ‚ein rüdiges Wesen‘, das gemieden werden müsse, und seine Bilder ‚ekelhafte Pestbeulen‘ und ‚Pfützten voll faulem Geruch‘ [...] die Gesellschaft, welche die Bildung frei gemacht hat, bezahlt Kunstprofessoren zur Namhaftmachung jener Künstler, die dem Hungertode preisgegeben werden sollen [...]

Der Fall Oskar Kokoschka ist typisch; er ist ein Schulfall für das Studium des Verhältnisses zwischen Gesellschaft und Künstler [...].

Niemals war die Kunst eine soziale Erscheinung und sie wird niemals eine solche werden [...] Der Künstler hat sich selbst [...] Die Gesellschaft findet sich mit der Kunst ab [...].

Ich bin ebenso wenig imstande, Oskar Kokoschka wie irgend einen Künstler a l s t ä t i g e n O r g a n i s m u s aus seiner Zeit herauszubegreifen [...] aber ich weiß auch, dass jeder Künstler seiner Zeit widerspricht [...].

Sie haben in den jüngsten Jahren gelernt – und das war nicht zum Geringsten Kokoschkas Verdienst –, dass das Bildnis nicht das Bedürfnis nach der photographischen Ähnlichkeit habe [...] Kokoschka ist Maler, die Erscheinung existiert für ihn nur als Farbe und Formwert, oder sie existiert nicht [...] Der Künstler kennt außer der handwerklichen Regel kein Gesetz, das nicht aus ihm selbst wurde. Niemals sind die Werke zweimal in ihm vorhanden [...] Der Gedanke [...] springt im Künstler in

seiner Form auf, oder ist – künstlerisch – überhaupt nicht geboren [...]. Sie übersehen, dass die Idee erst mit dem Werke geboren wird und vorher nirgends existiert hat [...]. Oskar Kokoschka ist in eine fatale Zeit hineingeboren [...]. Die Gesellschaft benutzt gegen die Kunst das Institut der Kritik.

Anhang 10

(zur Hagenbundaussstellung Wien 1911, Kapitel 7.4)

„In dieser Sonderausstellung, für die der freisinnig geleitete Hagenbund gastlich und angstlos seine Räume lieh, gebärdet sich Wiens jüngste Maljugend unfuglaunisch sehr laut und sehr unartig [...]. In der Stadt, in der das Oberflächliche gemeinhin als Qualität gilt, wo das Platte [...] und Dumme in Kunstdingen stets Aufnahme und Beifall findet, weil die Fähigkeit zur Urteilkraft dort eine ganz besondere Seltenheit ist, mußte es zu einem solchen Ausbruch kommen [...]. Diese Ausstellung ist eine Schändung der Kunst; die Malereien dieser Jungen sind durchwegs frech! Ich glaube das eine nicht und das andere nur bedingungsweise und sehe im allgemeinen zornig verzweifeltes Verlangen aufschwellender Unreife, Pinselgestolper und Farbengesabber [...]. Nicht alles ist nämlich echter Gefühls- und Drangüberschwang [...].

Um eines Trumpfes sicher zu sein, luden die Jüngsten Oskar Kokoschka zu Gaste. Er kam und füllte zwei Säle mit seinen aus einer Brühe von molkigem Eiter, Blutgerinnsel und salbig-verdicktem Schweiß gezogenen Lemuren. Das lange Zeit verborgen gewesene Binnenleben der Seele, ist von Oskar Kokoschka entdeckt! – rufen nervengekitzelte Neurastheniker und deutsche Obskuranten, die sich snobistisch freuen, daß endlich wieder einmal in der Kunst etwas da ist, das sich nicht beweisen lässt, Mäuse fangen.[...]. Seine Farben braut er sich zusammen aus giftiger Fäulnis, gärenden Krankheitssäften; sie schillern gallgelb, fiebergrün, frostblau, hektischrot und ihre Bindemittel scheinen penetrantes Jodoform, Karbol und Asa foetida zu sein. Er verschmiert sie salbig und lässt sie krätzig verkrusten, narbig verharschen. Er malt die Anlitze von Menschen, die in verdorbener Bureauluft verweilen, die nach Geld gieren, lungernd das Glück erwarten und sich gemein belustigen. Er malt ihre milbige Haut, ihr schwärendes Fleisch, das in innerer Hitze dünstet, von Ausschweifungen zermürbt, von Krankheiten zerfressen ist. Möglicherweise ist die linkische Darstellung der ekligen Unreinheit schwammiger und poröser, lederner und lappiger, gepunkteter und gesprenkelter, siecher Körper nichts anderes als der trostlose Ausdruck einer in qualvoller Zersetzung befindlichen Seele, die durch verkalkte Augen in die Welt schaut. Verworfenes ist ihr Reiz. Sie haben eine gewisse Bedeutung als Manifestationen einer verwesenden Zeit; künstlerisch gewertet sind die Farbengemetzel.“

Anhang 11

(zur Hagenbundaussstellung Wien 1911, Kapitel 7.4)

Ludwig W.Abels in Pester Lloyd, Budapest: „Im Hagenbund haben wir jetzt ein Debüt ganz junger, erst kürzlich der Akademie und Kunstgewerbeschule entronnener Maler. Diese Ausstellung bedeutet für die Wiener Kunstkreise ein Ereignis, weil man in ihr erkennt, daß wir einen lebens- und entwicklungskräftigen Nachwuchs besitzen [...] nur bedeutet Jugend nicht immer Fortschritt. Hier aber ist – unter dem schlichten Titel ‚Eine Gruppe junger Künstler‘ – ein wahlverwandter Freundeskreis am Werk, der mit erstaunlicher Aufnahmefähigkeit die vielfachen, sich oft überstürzenden Errungenschaften der letzten zehn Jahre in sich verarbeitet und in Eigenkraft umgewandelt hat.

Allerdings, einer ist in der Gruppe, der mehr Lärm macht, als irgendein Künstler seit dem denkwürdigen Klimtrummel. Das ist Oskar Kokoschka. Dieser etwa Zwanzigjährige ist heute schon in Wien eine Berühmtheit [...] man ist entsetzt über

seine Art zu malen, man schimpft, flucht, streitet. Die Fachkollegen zucken mitleidig die Achseln: ‚der kann ja nicht zeichnen‘; oder sie bezeichnen ihn als verrückt, als abnormal. Nun, das letztere ist er gewiß. Er war es schon auf der Schule; und seither sind seine Abnormitäten ins Unheimliche angewachsen, weil Freunde und Bewunderer ihn gerade in diese Sackgasse hineingetrieben haben. Ich wünsche lebhaft, dass er wieder herausfände! Denn ein ungewöhnliches malerisches Talent droht der Welt verloren zu gehen.

Es ist schwer, von dem Wesen und den Werken dieses jungen Spatzenschreckers eine klare Schilderung zu geben. Früher schuf er ganz in der dekorativen Weise seiner Lehrer; [...]. Seitdem ist Kokoschka Porträtist geworden. Freilich, man erkennt das Modell in den seltensten Fällen, und nur an gewissen Zügen. Der junge Künstler gibt auch auf diesem Gebiet Visionen, welche durch irgendeine Person in ihm erweckt werden. Es mag sein, daß er in manchen Fällen bei seinem inneren Schauen das Geheimnis dieser Seelen erkennt und offenbaren will. Da er sich aber nicht die Mühe nimmt, die Köpfe richtig zu zeichnen und zum Beispiel in ganz schmale, knochenlose Gesichter riesige Augen, einen zuckenden Mund,, irgendeinen krampfhaft verzerrten Zug einsetzt, überdies in den Farbkombinationen ganz unheimliche Dissonanzen anschlägt, so wirkt diese Porträtgalerie in der Ausstellung erschreckend, wie Spukgestalten, die uns im Traum erscheinen. Da ich ziemlich viele von den porträtierten Personen näher kenne, glaube ich behaupten zu können, dass die Vision, die Kokoschka von ihnen empfängt, der Realität nicht entspricht.

Aber interessant sind diese Versuche dennoch. Manches ist mit großem Talent vorgebracht; und so wird man diese wilde allermodernste Malerindividualität im Auge behalten müssen.“⁷

⁷ Abels, Ludwig W., *Wiener Ausstellungen*, in: Pester Lloyd, Budapest, Jg.58, 1911, Nr. 44 v. 21.Februar, S. 2 (Schweiger, S. 191-192).

Abbildungsverzeichnis

2. Grundsätzliche Fragen zum Porträt

- Abb. 1 Römischer Patrizier mit Bildnisbüsten seiner Ahnen, ca. 30 v. Chr.
Marmor, lebensgroß
Rom, Musei Capitolini
- Abb. 2 *Johann der Gute*, ca.1360, Anonym
Öl/Lwd. auf Holz, 59 x 37 cm
Paris, Musée du Louvre
- Abb. 3 *Herzog Rudolf IV. von Österreich*, um 1365, Anonym
Malerei/ Pergament über Tannenholz, 48,5 x 31 cm (mit Rahmen)
Wien, Dom- und Diözesanmuseum
- Abb. 4 Tizian, *Kaiser Karl V.*, 1532/33,
Öl/Lwd., 192 x 111 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado
- Abb. 5 Hans Holbein d.J., *Bildnis des Kaufmanns Gisze*, 1532
Öl/ Eichenholz, 96,3 x 85,7 cm
Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin
- Abb. 6 Giovanni Battista Moroni, *Don Gabriel de la Cueva*,
Herzog von Albuquerque, 1560
Öl/Lwd., 114,5 x 90,8 cm
Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin
- Abb. 7 Sandro Botticelli, *Profilbildnis einer jungen Frau*, nach 1480
Öl/ Holz, 47,5 x 35 cm
Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin
- Abb. 8 Jan van Eyck, *Bildnis des Giovanni Arnolfini*, um 1438
Öl/ Holz, 29 x 20 cm
Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen
- Abb. 9 Sandro Botticelli, *Junger Mann*, ca.1480
Öl/ Holz, 37,5 x 28,2 cm
London, The National Gallery

3. Zeitgeschichtlicher Hintergrund

- Abb. 10 Das große Atelier, um 1875
Hans Makarts Atelier, Wien, Weihburggasse 31
J. Löwy, k.k. Hof-Photograph
Aluminpapier auf Untersatzkarton, 20,6 x 25,5 cm
Wien, Wien Museum
- Abb. 11 Hans Makart, *Hanna Klinkosch*, 1875
Öl/ Lwd.,
Wien, Lichtenstein Museum
- Abb. 12 Hans Makart, *Hanna Klinkosch*, (vor) 1884
Öl/ Holz, 109 x 72 cm
Wien, Wien Museum
- Abb. 13 Anton Romako, *Italienisches Fischerkind*, um 1873/75, Rom
Öl/Lwd., 90 x 70 cm
Wien, Österreichische Galerie Belvedere

- Abb. 14 Anton Romako, *Christoph Reisser*, 1884/85, Wien
Öl/ Lwd., 130,5 x 90,5 cm
Wien, Leopold-Museum
- Abb. 15 Zeitschrift „Ver Sacrum“, Umschläge der Jahrgänge 1898 und 1899
- Abb. 16 Gustav Klimt, *Bildnis Emilie Flöge*, 1902
Öl/ Lwd., 181 x 84 cm
Wien. Wien Museum
- Abb. 17 Das Gebäude der Secession kurz nach der Erbauung, um 1898
- Abb. 18 Josef Hoffmann, Eingang zum Pavillon der Kunstschau Wien
mit Plastiken von Emilie Simandl
Fotoarchiv Dr. Maria Pötzl, München
- Abb. 19 OK, *Portrait Herwarth Walden*, 1909
Tusche über Bleistift, 28,8 x 22,5 cm
Vorzeichnung zur Serie „Menschenköpfe“, erschienen in *Der Sturm*, 1910
- Abb. 20 OK, *Portrait Paul Scheerbart*, 1910
Tusche über Bleistift, 31,5 x 21 cm
Vorzeichnung zur Serie *Menschenköpfe*, erschienen in *Der Sturm*, 1910
- Abb. 21 OK, *Portrait Richard Dehmel*, 1910
Tusche über Bleistift
Vorzeichnung zur Serie *Menschenköpfe*, erschienen in *Der Sturm*, 1910
- Abb. 22 OK, Plakat für die *Kunstschau Wien 1908*
Farblithographie, 93,5 x 38 cm
- Abb. 23 OK, Zeichnung für den 1911 erschienen WW-Almanach, 1907/08
11,1 x 7,1 cm
- Abb. 24 OK, *Die Träumenden Knaben, Das Mädchen Li und Ich*, 1907/08
Farblithographie, 24 x 22 cm
- Abb. 25 OK, *Flötenspieler und Fledermaus*, 1906/08
Farblithographie, 13 x 8 cm
Wiener Werkstätten Postkarte Nr.73
- Abb. 26 OK, *Ex Libris Frau Emma Bacher*, 1907
7,4 x 5,8 cm
- Abb. 27 OK, Titelvignette zu den *Die Träumenden Knaben*
Buchdruck, 10,5 x 9,1 cm
- Abb. 28 OK, Einbandvignette zu den *Die Träumenden Knaben*
Buchdruck, 9,1 x 6,5 cm
- Abb. 29 OK, *Stehender Mädchenakt mit vorgebeugtem Oberkörper*, 1907
Bleistift auf getöntem Papier, 371 x 287 cm
Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett
- Abb. 30 OK, *Stehender Mädchenakt, Detailstudien*, 1907
Bleistift, Spuren von Kohle, auf Papier, 353 x 138 cm
USA, Privatbesitz
- Abb. 31 OK, *Die Träumenden Knaben, Die Erwachenden*
Farblithographie, 24 x 22 cm, 1907/08
- Abb. 32 Georg Minne, *Le grand agenouillé*, 1898
Fotoarchiv Dr. Maria Pötzl, München
- Abb. 33 Franz Metzner, *Stehender Jüngling*, 1904
Bildarchiv der Österr. Nationalbank
- Abb. 34 Gustav Klimt, *Bethoven-Fries*, (Detail), 1902
Fotoarchiv Dr. Maria Plötzl, München

4. Porträtgestaltung bei OK

- Abb. 35 OK, *Leo Kestenberg*, 1926/27
Öl/ Lwd., 127 x 102 cm
Jerusalem, Israel Museum
- Abb. 36 OK, *Portrait Karin Michaelis*, 1911
Feder, 35 x 23 cm
- Abb. 37 OK, *Hans und Erika Tietze*, 1909
Öl/ Lwd., 76,5 x 136 cm
New York, The Museum of Modern Art
- Abb. 38 OK, *Kammermusik in Lassing, Studien*
Bleistift, 15 x 42,3 cm
- Abb. 39 OK, *Johann Donner*
Zeichnung auf einer Postkarte
(verschollen)
- Abb. 40 OK, *Anton Loidl*
Zeichnung auf einer Postkarte
14 x 9 cm
Privatbesitz
- Abb. 41 OK, *Bauer Kupfer, vulgo Blachl aus Lassing*
Zeichnung, 17,3 x 11 cm
- Abb. 42 OK, *Macht der Musik*, 1920
Öl/ Lwd., 100 x 151,5 cm
Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum
- Abb. 43 Gustav Klimt, *Die Musik*, 1901
Lithographie
Wien, Albertina
- Abb. 44 OK, *Postkarte vom 5. Februar 1899*
Rückseite, 12 x 19 cm
- Abb. 45 OK, *Postkarte vom 5. Juni 1901*
Vorder- und Rückseite, 14 x 9 cm
- Abb. 46 OK, *Postkarte vom 11. Juli 1902*
Rückseite, 14 x 9 cm
- Abb. 47 OK, *Bubenkopf*, 1903
Bleistiftzeichnung
Wien, Albertina
- Abb. 48 OK, *Anna Donner*, 1906
Öl/Karton, 67 x 37,5 cm
Wien, Museum Wien
Unbez.
- Rückseite, *Anna Donner*, 1906
Öl/Karton, 67 x 37,5 cm
Bez. unten rechts: Sommer 00
- Abb. 49 OK, *Julia Loidl*, 1906
Öl/Holz, 40 x 30 cm, Unbez.
Privatbesitz
- Abb. 50 OK, *Mädchenbildnis*, 1906
Öl/Sackleinen, auf Hartfaserplatte aufgezogen
41,5 x 28 cm, Bez. unten rechts OK
Wien, Privatbesitz
- Abb. 51 OK, *Bohuslav Kokoschka*, 1906
Öl/Karton, 48,5 x 42,5 cm, Bez. oben links „OK“ ? (kaum leserlich)
Wien, Privatbesitz

- Abb. 52 OK, *Ludwig Q.*, 1906
 Öl/Lwd., 73,5 x 61 cm
 Bez. unten rechts: OK
 USA, Privatbesitz
- Abb. 52/1 OK, *Ludwig Q.*, 1906, gerahmt
- Abb. 52/2 OK, *Ludwig Q.*, Rückseite mit Datierung, *Somer 1906*
- Abb. 52/3 OK, *Ludwig Q.*, Detail: Hand mit Brille
- Abb. 52/4 OK, *Ludwig Q.*, Detail Signatur
- Abb. 53 OK, *Barbara Siegl von Siegwille*, 1906
 Öl/Lwd., 73 x 56 cm, Bez. unten links (von fremder Hand?):OK.06
 Wien, Privatbesitz
- Abb. 54 OK, *Natalie Baczewski*, 1907
 Öl/Lwd., 94 x 67 cm, Bez. auf der Rückseite (von fremder Hand)
 Natalie Baczewski
 Wien, Privatbesitz
- Abb. 55 OK, *Mädchen, Hände vor der Brust*, 1907/08
 Öl/Lwd., 42 x 49 cm, Bez. oben links: OK
 Wien, Privatbesitz
- Abb. 56 OK, *Der Trancespieler*, 1909
 Öl/Lwd., 81 x 65 cm, Bez. oben links: OK
 Brüssel, Musées des Beaux-Arts de Belgique
- Abb. 56/1 Photo *Ernst Reinhold*, Kunstschau 1909, (Detail)
- Abb. 57 OK, *Robert Freund I*, 1909
 Öl/Lwd., auf Holz aufgezogen, 58 x 48 cm, Bez. oben links: OK
 Standort unbekannt
- Abb. 57/1 Abbild des zerschnittenen Bildnis, *Robert Freund I*, 1909
 Auf der Rückseite franz., engl. und deutscher Text: „Zerstört von der Wiener
 Polizei, Gestapo Abteilung II H, am 5.Mai 1938“
 Photo Stein, Paris
- Abb. 58 OK, *Vater Hirsch*, 1909
 Öl/Lwd., 70,5 x 62,5 cm, Bez. oben links: OK
 Linz, Neue Galerie der Stadt Linz
- Abb. 58/1 Vincent van Gogh, *Postbeamter Joseph Roulin*, 1888
 Öl/Lwd., 81 x 65 cm, Boston, Museum of Fine Arts
- Abb. 59 Öl/Lwd., 101,8 x 81,1 cm, Bez. unten rechts: OK
 Chicago, The Art Institute of Chicago
- Abb. 60 OK, *Richard Stein*, 1909
 Öl/Lwd., ca. 91 x 71 cm, Bez. unten rechts: OK
 Verbleib unbekannt
- Abb. 61 OK, *Herr von Reininghaus*, 1909
 Öl/Lwd., 92 x 63 cm, Bez. oben rechts: OK
 Verbleib unbekannt
- Abb. 62 OK, *Josef Stein*, 1909
 Öl/Lwd., Maße unbekannt, Unbez.
 Verbleib unbekannt
- Abb. 63 OK, *Alfred Sobotka*, 1909/11
 Öl/Lwd., 78 x 63 cm, Bez. unten links: OK
 Verbleib unbekannt
- Abb. 64 OK, *Gustav Meyrink*, 1909
 Öl/Lwd., Maße unbekannt, Bez. unten links: OK
 Verbleib unbekannt

- Abb. 65 OK, *Wilhelm Hirsch*, 1909
Öl/Lwd., 91 x 72 cm, Bez. unten links: OK
Berlin, Neue Nationalgalerie
- Abb. 66 OK, *Martha Hirsch*, 1909
Öl/Lwd., 88 x 70 cm, Bez. unten rechts: OK, USA, Privatbesitz
- Abb. 67 OK, *Kind mit den Händen der Eltern*, 1909
Öl/Lwd., 72 x 52 cm, Bez. oben links: OK
Wien, Österreichische Galerie
- Abb. 68 OK, *Karl Kraus*, 1909
Öl/Lwd., 60,2 x 55,2 cm, Bez. oben rechts: OK
auf der Rückseite dat. u. beschriftet, USA, Privatbesitz
- Abb. 68/1 Photo Karl Kraus
- Abb. 68/2 OK, *Karl Kraus I*, Zeichnung, 1909
- Abb. 69 OK, *Constantin Christomanos*, 1909
Öl/Lwd., Maße unbekannt, Bez. unten links: OK
Nur durch Photo bekannt
- Abb. 70 OK, *Ludwig Ritter von Janikowski*, 1909
Öl/Lwd., 60,2 x 55,2 cm, Bez. oben rechts: OK
auf der Rückseite dat u. beschriftet „14.X.09 Steinhof“
USA, Privatbesitz
- Abb. 71 OK, *Adolf Loos*, 1909
Öl/Lwd., 74 x 91 cm, Bez. oben rechts (nachträglich): OK, dat unten rechts:
1909, ursprünglich bez. u. dat. unten rechts: OK 09
Berlin, Neue Nationalgalerie
- Abb. 71/1 Photo Adolf Loos, 1904
- Abb. 71/2 OK, *Adolf Loos*, 1909, Zeichnung
- Abb. 72 OK, *Peter Altenberg*, 1909
Öl/Lwd., 76 x 71,5 cm, Bez. unten links: OK 09
USA, Privatbesitz
- Abb. 72/1 Photo Peter Altenberg (1859-1919)
- Abb. 73 OK, *Felix Albrecht Harta*, 1909
Öl/Lwd., 73 x 52 cm, Bez. oben rechts: OK
dat. unten rechts: 1909
Washington D.C, Hirschhorn Museum and Skulpture Garden,
Smithsonian Institution
- Abb. 74 OK, *Elisabeth Reitler*, 1909
Öl/Lwd., 65 x 54 cm, Bez. links unterhalb der Mitte: OK,
auf der Rückseite beschriftet: Italienerin
Wuppertal, Van der Heydt-Museum
- Abb. 75 OK, *Helene Kann*, 1909
Öl/Lwd., 70 x 50 cm, Bez. unten links (in den fünfziger Jahren): OK
Zürich, Kunsthaus
- Abb. 76 OK, *Lotte Franzos*, 1909
Öl/Lwd., 115 x 79,5 cm, Bez. unten rechts: OK
Washington D.C, The Phillips Collection
- Abb. 76/1 OK, Zeichnung *Lotte Franzos*, 1912
- Abb. 77 OK, *Dame mit Federhut*, 1909
Öl/Lwd., 105 x 69,5 cm, Bez. unten rechts: OK
Berlin, Neue Nationalgalerie
- Abb. 78 OK, *Bessie Bruce*, 1910
Öl/Lwd., 72 x 91 cm; Bez. unten links: OK

- Berlin, Neue Nationalgalerie
- Abb. 78/1 Bessie Bruce, Photo 1905
- Abb. 79 OK, *Berta Eckstein-Diener*, 1910
 Öl/Lwd., 77,5 x 88 cm, Unbez.
 Wien, Museum Moderner Kunst
- Abb. 80 OK, *August Forel*, 1910
 Öl/Lwd., 70 x 58 cm, Bez. unten rechts: OK
 Wien, Mueum Moderner Kunst
- Abb. 81 OK, *Conte Verona*, 1910
 Öl/Lwd., 70,6 x 58,7 cm, Bez. unten rechts: OK, auf der Rückseite
 beschriftet (von fremder Hand?): „Signor Verona“, USA, Privatbesitz
- Abb. 82 OK, *Victoire de Montesquiou-Fezensac*, 1910
 Öl/Lwd., 94,6 x 48,9 cm, Bez. unten Mitte: OK
 USA, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, OH
- Abb. 83 OK, *Josef de Montesquiou-Fezensac*, 1910
 Öl/Lwd., 80 x 63 cm, Bez. unten links. OK
 Stockholm, Moderna Museet
- Abb. 84 OK, *Hans Reichel*, 1910
 Öl/Lwd., 69,9 x 65,1 cm, Bez. unten rechts: OK
 USA, Privatbesitz
- Abb. 85 OK, *Der Rentmeister*, 1910
 Öl/Lwd., 74 x 59 cm, Bez. oben rechts: OK
 Wien, Österreichische Galerie
- Abb. 86 OK, *Emma Veronika Sanders*, 1910
 Öl/Lwd., 82,7 x 56,7 cm, Bez. oben rechts: OK
 New York, The Museum of Modern Art
- Abb. 87 OK, *Herwarth Walden*, 1910
 Öl/Lwd., 100 x 69,3 cm, Bez. unten rechts: OK
 Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart
- Abb. 87/1 *Herwarth Walden*, 20er Jahre (Photo: anonym)
- Abb. 88 OK, *William Wauer*, 1910
 Öl/Lwd., 94 x 53,5 cm, Unbez.
 Amsterdam, Stedelijk Museum
- Abb. 89 OK, *Rudolf Blümner*, 1910
 Öl/Lwd., 80 x 57,5 cm, Bez. oben rechts: OK
 Privatbesitz
- Abb. 89/1 Photo *Rudolf Blümner*, Staatsbibliothek Berlin,
 Handschriftenabteilung
- Abb. 90 OK, *Paul Scheerbart*, 1910
 Öl/Lwd., 70 x 47 cm, Bez. oben rechts: OK
 USA, Privatbesitz
- Abb. 91 OK, *Tilla Durieux*, 1910
 Öl/Lwd., 56 x 65 cm, Unbez.
 Köln, Museum Ludwig
- Abb. 92 OK, *Peter Baum*, 1910
 Öl/Lwd., 65,5 x 47 cm, Bez. oben links: OK
 Köln, Museum Ludwig
- Abb. 93 OK, *Hugo Caro*, 1910
 Öl/Lwd., 89,5 x 55 cm, Bez. unten rechts: OK
 Winterthur, Kunstmuseum

- Abb. 94 OK, *Else Kupfer*, 1911
Öl/Lwd., 90 x 71,5 cm, Bez. oben rechts: OK
Zürich, Kunsthaus
- Abb. 95 OK, *Hermann Schwarzwald*, 1911
Öl/Lwd., 90 x 65 cm, Bez. oben links: OK,
auf der Rückseite dat. u. beschriftet:
ETATIS SUAE/40. A:D: 1911
Stuttgart, Staatsgalerie
- Abb. 96 OK, *Hugo Schmidt*, 1911
Öl/Lwd., 71,5 x 53,5 cm, Bez. und dat. unten links:
"Nachmittag 1911 OK", Zerstört
- Abb. 96/1 OK, *Dreier-Porträt der Brüder Hugo (1911), Max (1914) und
Carlo Leo Schmidt*, Mitte 1950 in drei Teile zerschnitten (61, 102, 60)
- Abb. 97 OK, *Carlo Leo Schmidt*, 1911
Öl/Lwd., 98 x 68 cm, Bez. und dat. unten Mitte:
„1911 OK Vormittags“
London, Sammlung Mr. und Mrs. E. E. Estorick
- Abb. 98 OK, *Frau Karpeles*, 1911
Öl/Lwd., 100,3 x 73,9 cm, Bez. unten links: OK
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
Washington D:C.
- Abb. 99 OK, *Egon Wellesz*, 1911
Öl/Lwd., 75,5 x 68,9 cm, Bez. oben links: OK
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
Washington D:C.
- Abb. 99/1 Photo Egon Wellesz
- Abb. 100 OK, *Karl Etlinger*, 1911
Öl/Lwd., 69 x 56 cm, Bez. unten links: OK
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
- Abb. 101 OK, *Hjalmar Ennebjeln*, 1911
Öl/Lwd., 60 x 50 cm, Bez. oben links: OK
Hamburger Kunsthalle
- Abb. 102 OK, *Baron Viktor von Dirsztay*, 1911
Öl/Lwd., 98,5 x 73 cm, Bez. unten links: OK
Hannover, Sprengel Museum
- Abb. 103 OK, *Jacques de Menasce*, 1911
Öl/Lwd., 95 x 47 cm, Bez. oben links: OK
Berlin, Neue Nationalgalerie
- Abb. 104 OK, *Dame in Rot*, 1911
Öl/Lwd., 55 x 41 cm, Bez. nahe der Mitte links: OK
The Milwaukee Art Museum
Collection of Mrs. Harry Lynden Bradley
- Abb. 105 OK, *Franz Anton Leopold Alfred von Sommaruga*, 1912
Öl/Lwd., 100 x 60 cm, Bez. unten rechts: OK
Auf der Rückseite beschriftet „Gemalt/Jahr 1910“
Hagen, Städtisches Karl Ernst Osthaus-Museum
- Abb. 106 OK, *Alfred Adler*, 1912
Öl/Lwd., Maße unbekannt
Unbez., nur durch Photo bekannt

- Abb. 107 OK, *Sonja Dungenytsky I*, (Skizze) 1912
Öl/Lwd., 91 x 67 cm, Bez. unten rechts: OK
Verbleib unbekannt
- Abb. 108 OK, *Sonja Dungenytsky II*, 1912
Öl/Lwd., 93,5 x 70,5 cm, Bez. oben links: OK
Mannheim, Städtische Kunsthalle
- Abb. 109 OK, *Alma Mahler*, 1912
Öl/Lwd., 62 x 56 cm, Bez. unten rechts: OK
Tokyo, The National Museum of Modern Art
- Abb. 109/1 Photo *Alma Mahler*, 1909, im Atelier d'Ora Benda (Detail)
- Abb. 110 OK, *Mädchenbildnis*, 1912
Öl/Lwd., 67,7 x 54 cm, Bez. im unteren Viertel links: OK
Salzburg, Rupertinum
- Abb. 111 OK, *Carl Moll*, 1913
Öl/Lwd., 128 x 95 cm, Bez. unten rechts: OK
Wien, Österreichische Galerie Belvedere
- Abb. 111/1 Photo *Carl Moll*, Im Garten der Villa Moll, Wien, Hohe Warte,
um 1912 (Detail)
- Abb. 112 OK, *Ludwig Adler*, 1913
Öl/Lwd., 100,2 x 71,5 cm, Bez. unten links: OK
Genf, Museum für Schöne Künste
- Abb. 113 OK, *Franz Hauer*, 1913
Öl/Lwd., 120 x 106 cm, Bez. im oberen Drittel rechts: OK
Museum of Art, Rhode Island School of Design
- Abb. 114 OK, *Dame mit Stuartkragen*, 1914
Öl/Lwd., 86 x 62 cm,
Nur durch Photo aus dem Jahre 1920 bekannt
- Abb. 115 OK, *Max Schmidt*, 1914
Öl/Lwd., 90 x 57,5 cm, Bez. u. dat. unten links: „20. III.14. OK“
Sammlung Thyssen-Bornemisza
- Abb. 116 OK, *Albert Ehrenstein*, 1914
Öl/Lwd., 120 x 80 cm, Bez. unten links: OK
Prag, Národní Galerie v. Praze
- Abb. 117 OK, *Der Gefangene*, 1914
Öl/Lwd., 99 x 73 cm, Bez. oben links: OK
Zámek Hradec v. Hradci nad Moravici
Tropau (Opava)
- Abb. 118 OK, *Emil Löwenbach*, 1914
Öl/Lwd., 125 x 79 cm, Bez. oben links: OK
The Robert Gore Rifkind Foundation
Beverly Hills, CA
- Abb. 119 OK, *Herr E. Löwenstamm*, 1914
Öl/Lwd., 70 x 50 cm, Unbez.
Privatbesitz, London
- Abb. 120 OK, *Herr Bauer*, 1914
Öl/Lwd., 69 x 56 cm, Bez. oben links: OK
New York, Privatbesitz
- Abb. 121 OK, *Anton von Webern*, 1914
Öl/Lwd., 63,3 x 48,2 cm, Unbez.
USA, Privatbesitz

- Abb. 122 OK, *Ludwig von Ficker*, 1915
 Öl/Lwd., 100 x 74 cm, Bez. oben links: OK, rückseitig dat. „J 1915“, auf dem Keilrahmen von fremder Hand beschriftet:
 „Porträt Ludwig von Ficker Innsbruck/ gemalt von Oskar Kokoschka in Wien/Januar 1915“
 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
- Abb. 123 OK, *Heinrich Neumann*, 1916
 /Lwd., 90,1 x 59,9 cm, Unbez.
 Busch-Reisinger Museum of Central and Northern European Art
 USA, Cambridge, Mass.
- Abb. 124 OK, *Hermann Schwazwald*, 1916
 Öl/Lwd., 79 x 62 cm, Bez. und dat. unten links: 1916 OK
 Venezuela, Privatbesitz
- Abb. 125 OK, *Dame mit Papagei*, 1916
 Öl/Lwd., 84,5 x 50,5 cm, Bez. unten links: OK
 Stuttgart, Staatsgalerie
- Abb. 126 OK, *Susanne*, 1916
 Öl/Lwd., 109 x 83 cm, Unbez.
 Verbleib unbekannt
- Abb. 127 OK, *Fürstin Mechtilde Lichnowsky*, 1916
 Öl/Lwd., 110 x 85 cm, Bez. im unteren Viertel links: OK
 Troppau (Opava), Zámeck Hradec nad Moravici
- Abb. 127/1 OK, *Mechtilde Lichnowsky*, (Mappe Menschenköpfe), 1916
 Bez. rechts unten: Ok
 Oskar Kokoschka und Der Sturm
- Abb. 128 OK, *Neil Walden*, 1916
 Öl/Lwd., 100 x 80 cm, Bez. unten links: OK
 Krefeld, Privatbesitz
- Abb. 128/1 OK, *Bildniszeichnung Nell Walden*, 1916
 Bez. u. dat. rechts unten: OK 30.9.16
 „Die Nelke für Herwarth Walden,...“
 Bern, Kunstmuseum
- Abb. 128/2 *Nell Walden*, in ihrer Wohnung
 in Berlin, um 1915 (Detail)
- Abb. 129 OK, *Romana Kokoschka*, 1917
 Öl/Lwd., 112 x 75 cm, Bez. unten links: OK
 Wien, Österreichische Galerie Belvedere
- Abb. 129/1 OK, *Skizze zum Bildnis Romana Kokoschka*, Brief vom 19. Juli 1917
- Abb. 130 OK, *Frau in Blau*, 1919
 Öl/Lwd., 78 x 103 cm, Bez. oben rechts: OK,
 auf der Rückseite datiert: VI. 1919
 Stuttgart, Staatsgalerie
- Abb. 130/1 OK; *Stehender weiblicher Akt*, 1918
Alma Mahler (Skizze)
 Öl/Papier auf Leinwand, 180 x 85 cm
- Abb. 131 OK, *Hans Madersteig*, 1919
 Öl/Lwd., 100,7 x 71,8 cm,
 Bez. oben links: OK
 Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam

- Abb. 131/1 OK, *Carl Georg Heise und Hans Mardersteig*, 1919
Öl/Lwd., 74 x 100 cm, Bez. unten links: OK
Verona, Privatbesitz
- Abb. 132 OK, *Carl Georg Heise*, 1919
Öl/Lwd., 100,8 x 72,3 cm, Unbez.
Museum Boymans van Beuningen
Rotterdam
- Abb. 133 OK, *Kind mit Blumen und Katze*, 1920
Öl/Lwd., 127,6 x 81 cm, Bez. u. dat. oben rechts: OK 20
Bayerische Staatsgemäldesammlungen /
Staatsgalerie moderner Kunst, München
- Abb. 134 OK, *Gitta Wallerstein*, 1921
Öl/Lwd., 85 x 60 cm, Bez. oben links: OK
Privatbesitz
- Abb. 134/1 Photo OK und Gitta Wallerstein, 1921
- Abb. 135 OK, *Der Perser*, 1921
Öl/Lwd., 95,5 x 62,5 cm, Bez. oben rechts: OK
Leopold Museum, Dürren
- Abb. 136 OK, *Damenbildnis*, (Fragment), 1923
Öl und Tempera/Lwd., 103 x 64,5 cm, Unbez.
Privatbesitz
- Abb. 137 OK, *Frau Reuther*, 1921/22
Öl/Lwd., 94,9 x 64,4 cm, Bez. oben links: OK
The Norton Simon Foundation, Pasadena, CA
USA
- Abb. 138 OK, *Mädchen mit Puppe*, 1921/22
Öl/Lwd., 91 x 81 cm, Bez. oben rechts: OK
Detroit, The Detroit Institute of Art
- Abb. 139 OK, *Hermann Schwarzwald III*, 1924
Öl/Lwd., 100 x 72 cm, Bez. unten links: OK,
beschriftet oben links zur Mitte: seulement la paix!
Verbleib unbekannt
- Abb. 139/1 Photo Hermann Schwarzwald, Detail
- Abb. 140 OK, *Arnold Schönberg*, 1924
Öl/Lwd., 99,5 x 75,8 cm, Bez. oben links: OK
USA, Privatbesitz
- Abb. 140/1 Jan Toorop, *Bildnis Pablo Casals*, 1904
Öl/Lwd., 80,5 x 69,5 cm
Museum Boymans van Beuningen
Rotterdam
- Abb. 140/2 OK, *Pablo Casals*, 1954
Öl/Lwd., 92 x 71 cm, Bez. links oben: OK
Musée Jenisch, Vevey
- Abb. 141 OK, *Nancy Cunard*, 1924
Öl/Lwd., 116 x 73 cm, Bez. unten rechts: OK
Hannover, Sprengel Museum
- Abb. 141/1 Nancy Cunard, Reeder-Tochter, Aktivistin für Schwarze, 1929
Photo von Cecil Beaton (1904-1980)
- Abb. 142 OK, *Karl Kraus II*, 1925
Öl/Lwd., 65 x 100 cm, Unbez.

6. Expressionistische Gestaltungselemente bei OK

- Abb 143 Erich Heckel, *Sitzendes Kind*, 1906
Öl/Lwd., 70 x 64 cm
- Abb. 144 Karl Schmidt-Rotluf, *Bildnis Rosa Schapire*, 1911
Öl/Lwd., 84 x 76 cm
- Abb. 145 Alexej von Jawlensky, *Bildnis Resi*, 1909
Öl/Karton, 80 x 55cm
Privatbesitz
- Abb. 146 Alexej von Jawlensky, *Manola*, 1913
Öl/Karton, 54 x 50 cm
- Abb. 147 Ernst Ludwig Kirchner, *Dodo und ihr Bruder*, um 1908
Öl/Lwd., 170,5 x 95 cm
Northampton (Mass.), Smith College, Museum of Art
- Abb. 148 Marianne von Werefkin, *Sebstbildnis*, um 1910
Tempera auf Papier/Pappe, 51 x 34 cm
München, Städtische Galerie im Lembachhaus
- Abb. 149 August Macke, *Lesende Frau im roten Sessel*, 1910
Öl/Lwd., 45 x 36 cm
Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum
- Abb. 150 Emil Nolde, *Herr Sch.*, 1915
Öl/Lwd., 82,5 x 73,5 cm
- Abb. 151 Emil Nolde, *Ingeborg*, 1919
Öl/Lwd., 41 x 27 cm
- Abb. 152 Lyonel Feininger, *Bildnis eines tragischen Wesens*, 1920
Öl/Lwd., 85 x 80 cm
Ehem. Serge Sabarsky Gallery, New York
- Abb. 153 OK, *Ludwig Q.*, 1906 (Abb. 52), Detail Hand
- Abb. 154 OK, *Der Trancespieler*, 1909 (Abb. 56), Detail Hände
- Abb. 154/1 OK, *Pablo Casals*, 1954 (Abb. 140/2), Detail Hände
- Abb. 155 OK, *Veronika mit dem Schweißtuch*, 1909
Öl/Lwd., 119 x 80 cm, Bez. unten rechts: OK
Budapest, Szépművészeti Múzeum
- Abb. 156 OK, *Bessie Bruce*, 1910 (Abb. 78), Detail Hände
- Abb. 157 OK, *Martha Hirsch*, 1909 (Abb. 66), Detail, Hände
- Abb. 158 OK, *Vater Hirsch*, 1909 (Abb. 58), Detail, Hände
- Abb. 159 Vincent van Gogh, *Postbeamter Joseph Roulin*, 1888,
(Abb.58/1), Detail Hände
- Abb. 160 OK, *Karl Kraus*, 1909 (Abb. 68), Detail Hände
- Abb. 161 Photo Karl Kraus, 1909 (Abb. 68/1)
- Abb. 162 OK, *Karl Kraus I*, 1909 (Abb. 68/2)
- Abb. 163 OK, *Karl Kraus II*, 1925 (Abb. 142), Detail Hände
- Abb. 164 OK, *Adolf Loos*, 1909 (Abb. 71), Detail Hände
- Abb. 165 OK, *Peter Altenberg*, 1909 (Abb. 72), Detail Hände
- Abb. 166 OK, *Richard Stein*, 1909 (Abb. 60), Detail Hände
- Abb. 167 OK, *Auguste Forel*, 1910 (Abb.80), Detail Hände
- Abb. 168 OK, *Karl Etlinger*, 1911 (Abb. 100), Detail Hände
- Abb. 169 OK, *Constantin Christomanos*, 1909 (Abb. 69)
- Abb. 170 OK, *Felix Albrecht Harta*, 1909 (Abb. 73)
- Abb. 171 OK, *Albert Ehrenstein*, 1914 (Abb. 116)
- Abb. 172 OK, *Der Gefangene*, 1914 (Abb. 117)

- Abb. 173 OK, *Rudolf Blümmner*, 1910 (Abb. 89)
- Abb. 174 OK, *Victoire de Montesquiou-Fezensac*, 1910 (Abb. 82)
- Abb. 175 Tintoretto, *Bildnis eines vornehmen Mannes*, um 1550
 Öl/Lwd., 145 x 88 cm
 Oxford, Christ Church, Art Collection
- Abb. 176 OK, *Else Kupfer*, 1911 (Abb. 94), Detail Hände
- Abb. 177 OK, *Hugo Caro*, 1910 (Abb. 93), Detail Hände
- Abb. 178 OK, *Selbstporträt*, Farblithographie, Sturmplakat, 1910
- Abb. 179 OK, *Peter Baum*, 1910 (Abb.92), Detail Hände
- Abb 180 OK, *Elza Temary*, 1926/27
 Öl/Lwd., 96 x 130 cm, Unbez.
 Privatbesitz
- Abb. 181 OK, *Araberinnen*, 1926
 Öl/Lwd., 89 x 130 cm
 Privatbesitz, Schweiz
- Abb. 182 OK, *Der Marabout von Temacie*, 1928
 Öl/Lwd., 98,5 x 130,5 cm
 Musée Jenisch, Vevey
- Abb. 183 OK, *Leo Kestenberg*, 1926/27 (Abb. 35)
- Abb. 184 OK, *Bildnis Marcel von Nemeš*, 1929
- Abb. 185 OK, *Theodor Heuss*, 1950
 Öl/Lwd., 105 x 80 cm
 Köln, Wallraff-Richard-Museum
- Abb. 186 OK, *Hamburger Bürgermeister Max Brauer*
 Öl/Lwd., 125 x 90 cm
- Abb. 187 OK, *Lady Mary Dunn*, 1973
 Öl/Lwd., 100 x 81 cm

7.6 Entartete Kunst

- Abb. 188 Titelblatt Offizieller Ausstellungskatalog
Große Deutsche Kunstausstellung München 1937
- Abb. 189 Umschlag des Ausstellungsführers
Entartete Kunst München 1937, abgebildet ist
Der neue Mensch von Otto Freundlich
- Abb.190 Kokoschka Oskar, *Bildnis der Herzogin von Montesquieu*
 1910, Inv. Nr. 16 033
- Abb. 191 Kokoschka Oskar, *Alter Herr (Hirsch)*, 1909
 Inv. Nr. 16 044
- Abb.192 Titelblatt, *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*
 München 1937
- Abb. 193 *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*
 München 1937

Bildnachweis

2. Grundsätzliche Fragen zum Porträt

Abb. 1	Schneider, 1999	S. 28
Abb. 2		S. 13
Abb. 3	Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6, 1985	Abb. 289
Abb. 4	Schneider, 1999	S. 7
Abb. 5		S. 8
Abb. 6		S. 19
Abb. 7		S. 29
Abb. 8		S. 31
Abb. 9		S. 16

3. Zeitgeschichtlicher Hintergrund

Abb. 10	Katalog Historisches Museum der Stadt	S. 58
Abb. 11	Wien, Hans Makart, 2001	S. 138
Abb. 12		S. 163
Abb. 13	Katalog Österreichische Galerie Belvedere,	S. 159
Abb. 14	Anton Romako, 1992	S. 229
Abb. 15	Katalog Wien um 1900, 1985	S. 40
Abb. 16		S. 32
Abb. 17		S. 39
Abb. 18	Schweiger, 1983	S. 63
Abb. 19		S. 129
Abb. 20		S. 130
Abb. 21		S. 130
Abb. 22		S. 89
Abb. 23		S. 39
Abb. 24		S. 53
Abb. 25	Strobel/Weidinger, 1994	S. 27
Abb. 26		S. 94
Abb. 27		S. 47
Abb. 28		S. 47
Abb. 29		S. 34
Abb. 30		S. 40
Abb. 31		S. 53
Abb. 32	alte und moderne Kunst, 1976	S. 34
Abb. 33		S. 34
Abb. 34		S. 34

4. Porträtgestaltung bei OK

Abb. 35	Winkler/Erling, 1995	S. 133
Abb. 36	Schweiger, 1983	S. 38
Abb. 37	Winkler/Erling, 1995	S. 19
Abb. 38	Feuchtmüller, 1977	S. 24
Abb. 39		S. 25
Abb. 40		S. 25
Abb. 41		S. 24

Abb. 42	Winkler/Erling, 1995	S. 86
Abb. 43	Néret, 2005	S. 14
Abb. 44	Feuchtmüller, 1982	S. 74
Abb. 45		S. 76
Abb. 46		S. 78
Abb. 47	Sammlung Albertina, (Kopie), 2003	
Abb. 48 –	Winkler/Erling, 1995	S. 1 – 3
Abb. 51		
Abb. 52	Verfasserin	
Abb. 52/1/2/3/4		
Abb. 53 –	Winkler/Erling, 1995	S. 3 – 109
Abb. 142		
Abb. 56/1	Schweiger, 1983	S. 202
Abb. 57/1	Winkler/Erling, 1995	S. 6
Abb. 58/1	Maler - Leben, Heft 1	S. 15
Abb. 68/1	Meysels, 1984	
Abb. 71/1	Csosko/Rüther, 1966	S. 33
Abb. 71/2	Der Sturm, 1910	S. 141
Abb. 72/1	Kosler, 1997	S. 133
Abb. 76/1	Schweiger, 1983	S. 222
Abb. 78/1	Katalog Historisches Museum der Stadt Wien, Otto Kallir Nirenstein, 1986	S. 49
Abb. 87/1	Mülhaupt, 1991	S. 13
Abb. 89/1	Katalog Städtische Galerie Delmenhorst, 2000	
Abb. 98/1	Winkler/Erling, 1995	S. 36
Abb. 99/1	Katalog Österreichische Galerie Belvedere, 1997	S. 44
Abb. 109/1	Giroud, 1989	S. 104
Abb. 111/1		S. 104
Abb. 127/1	Der Sturm, 1916	S. 32
Abb. 128/1	Strobl/Weidinger, 1994	S. 210
Abb. 128/2	Schweiger, 1983,	S. 124
Abb. 129/1	Belvedere, Heft 2/95	S. 46
Abb. 130/1	Winkler/Erling, 1995	S. 80
Abb. 134/1	Katalog Österreichische Galerie Belvedere, 1996	S. 124
Abb. 139/1	Schweiger, 1983	S. 245
Abb. 140/1	Maleri Lexikon, 1986	
Abb. 140/2	Katalog Véronique Mauron, 1994	S. 161
Abb. 141/1	Die Presse, Feuilleton, 7. Okt. 2004	

6. Expressionistische Gestaltungselemente bei OK.

Abb. 143	Moeller, 1992	S. 50
Abb. 144		S. 68
Abb. 145	Vogt, 1990	S. 89
Abb. 146	Adolf Ahlers, 1993	S. 3
Abb. 147	Elger, 1994	S. 27
Abb. 148		S. 179
Abb. 149		S. 180
Abb. 150	Adolf Ahlers, 1993	S. 118

Abb. 151		S. 155
Abb. 152	Vogt, 1990	S. 109
Abb. 153	Verfasserin	
Abb. 154	Detail aus Abb. 56	
Abb. 154/1	Detail aus Abb. 140/2	
Abb. 155	Winkler/Erling, 1995	S. 7
Abb. 156	Detail aus Abb. 78	
Abb. 157	Detail aus Abb. 66	
Abb. 158	Detail aus Abb. 58	
Abb. 159	Detail aus Abb. 58/1	
Abb. 160	Detail aus Abb. 68	
Abb. 161	Meysels, 1984	
Abb. 162	Schweiger, 1983	S. 85
Abb. 163	Detail aus Abb. 142	
Abb. 164	Detail aus Abb. 71	
Abb. 165	Detail aus Abb. 72	
Abb. 166	Detail aus Abb. 60	
Abb. 167	Detail aus Abb. 80	
Abb. 168	Detail aus Abb. 100	
Abb. 169	Detail aus Abb. 69	
Abb. 170	Detail aus Abb. 73	
Abb. 171	Winkler/Erling, 1995	S. 63
Abb. 172		S. 63
Abb. 173		S. 31
Abb. 174		S. 24
Abb. 175	Maler, Leben, Heft 44,	S.1390
Abb. 176	Detail aus Abb. 94	
Abb. 177	Detail aus Abb. 93	
Abb. 178	Winkler/Erling, 1995	S. 28
Abb. 179		S. 32
Abb. 180		S. 132
Abb. 181		S. 139
Abb. 182		S. 141
Abb. 183		S. 133
Abb. 184		S. 143
Abb. 185	Archiv Dr. A. Mikesch, Kapfenberg/Stmk.	
Abb. 186		
Abb. 187	Katalog Véronique Mauron, 1994	S. 209

7.6 Entartete Kunst

Abb. 188	Schuster, 1937	S. 47
Abb. 189		S. 11
Abb. 190		S. 143
Abb. 191		S. 145
Abb. 192		S. 183
Abb. 193	Schuster, 1937, Ausstellungsführer	S. 31

Literaturverzeichnis

In der folgenden Bibliographie sind vor allem jene Werke angeführt, auf die im Text direkt Bezug genommen wird, aber auch solche, die mit der Untersuchung mittelbar verbunden sind.

Zu OK gibt es eine umfangreiche Literatur, die sich nicht nur mit seinem Werk, sondern auch mit seiner Person, seinem Leben und seinem Umfeld auseinandersetzt. Von Bedeutung ist auch die Literatur, die von OK selbst stammt, wobei aber im Zusammenhang mit dieser Untersuchung die literarischen Arbeiten OKs als Schriftsteller nicht unmittelbar relevant sind.

Über das Frühwerk von OK liegen Untersuchungen vor von Werner L. Schweiger, „*Der junge Kokoschka, Leben und Werk, 1904-1914*“, 1983, von Rupert Feuchtmüller, „*O K zeichnete in Lassing*“, 1977, und von Heinz Spielmann, „*Kokoschkas Kindheit und frühe Gemälde*“, 1986.

Einen Überblick über OKs Schaffen gab das Werkverzeichnis von Hans Maria Wingler über „*Oskar Kokoschka – Das Werk des Malers*“ von 1956.

Eine Dokumentation auf letztem wissenschaftlichem Stand, auf Basis einer Fülle neuer Dokumente und Unterlagen, bringt der Katalog von Johann Winkler und Katharina Erling von 1995 über „*Oskar Kokoschka – die Gemälde 1906 – 1929*“.

Adolf Ahlers AG (Hrsg.), *Expressionistische Bilder*, Sammlung der Firmengruppe Ahlers, Herford 1995.

Aigner, Carl / Ingo Bartsch, *Vom Expressionismus zur Gegenwart. Meisterwerke der Moderne*, Wien/München 2000.

alte und moderne Kunst, 21. Jahrgang, Heft 148/149, Salzburg 1976.

Becker, Edwin / Sabine Grabner (Hrsg.), *Wien 1900. Der Blick nach innen*, Amsterdam 1997.

Belgin, Tayfun, *Alexej von Jawlensky. Eine Künstlerbiographie*, Heidelberg 1998.

Bellosi, Luciano, *Giotto. Das malerische Gesamtwerk*, Firenze 1981.

Bertsch, Christoph / Markus Neuwirth, *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei zwischen 1918 und 1938*, Salzburg, Wien 1993.

Böhm, Gottfried, *Bildnis und Individualität. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

Bormann, Norbert, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschen-darstellung im Abendland*, Köln 1994.

Breicha, Otto, *Oskar Kokoschka. Vom Erlebnis im Leben*, Salzburg 1976.

Buschor, Ernst, *Bildnisstufen*, München 1947.

Buschor, Ernst, *Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden*, München 1960.

Castelnuovo, Enrico, *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1993.

Comenius, Johann Amos, *Große Didaktik*, München 1954.

Comenius, Johann Amos, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herrschens*, Frankfurt/Main 1970.

Comenius, Johann Amos, *Orbis pictus - Die Welt in Bildern*, 1792.

Csosko, Frant Theodor / Leopoldine Rüter, *Du Silberne Dame Du*, Wien 1966.

Czeschka, Carl Otto, Brief an Hans Ankwicz-Kleehoven, Hamburg, 11. September 1952, in: Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka*, Wien 1983.

DER STURM, Jg.1, Nr. 18, 30. Juni 1910.

Elger, Dietmar, *Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution*, Köln 1991.

Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, München 1914.

Feuchtmüller, Rupert, *OK zeichnete in Lassing. Ein glücklicher Fund von*

Jugendzeichnungen des Künstlers, in: *morgen*, 1977/1, St. Pölten 1977

Feuchtmüller, Rupert, *Die ersten Malversuche Oskar Kokoschkas. Zur Entdeckung der*
handgemalten Postkarten 1899-1902, in: *morgen*, 1982/22, St. Pölten 1982.

Fuchs, Rainer, *Apologie und Diffamierung des österreichischen Expressionismus,*
Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der Österreichischen Malerei, Wien 1991.

Gasser, Manuel, *Schöpferische Augenblicke* in: Otto Breicha, Salzburg 1976.

Giese, Herbert, *Einige Bemerkungen zum Frühwerk Oskar Kokoschkas*, in: Wien um
1900, Wien/München 1985.

Giroud, Françoise, *Alma Mahler*, Wien 1989.

Glück, Franz (Hrsg.), *Adolf Loos - Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Ins Leere gesprochen*
1897-1900, Bd. 2: *Trotzdem 1900-1930*, Wien 1962.

Goldscheider, Ludwig, *Kokoschka*, Herrsching 1975.

Goldscheider, Ludwig, *Kokoschka. Ein Gespräch zwischen Oskar Kokoschka und*
Ludwig Goldscheider in Villeneuve 1962, Herrsching 1975.

Gorsen, Peter, *Kokoschka und die Puppe, pygmalionistische und fetischistische Motive*
im Frühwerk, in: Oskar Kokoschka Symposium, Wien 1986.

Groschner, Gabriele, *Beredte Hände, die Bedeutung von Gesten in der Kunst des*
16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Salzburg 2004.

Grüner, Franz, *Oskar Kokoschka*, in: *Die Fackel*, Nr. 317, 318, 1911.

Bericht über drei Bilder einer OK-Ausstellung von 1909.

Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert* München 1965.

Hahnloser, Hans H., *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des*
Bauhüttenbuches ms.fr. 1903 der Pariser Nationalbibliothek, Wien 1935.

Hagen, Rose-Marie / Rainer Hagen, *Francisco Goya 1746-1828*, Köln 2005.

Hevesi, Ludwig, *Hans Makart und die Sezession*, in: Hans Makart, Malerfürst, Wien
2000.

Hodin, Joseph P., *Oskar Kokoschka. Die Krise der Kunst und des Expressionismus*, in:
Der Monat, Berlin, Jg.2 (1949/50), H.18 v. März 1950, S. 651-657.

Hodin, Joseph P., *Oskar Kokoschka, Sein Leben, seine Zeit*, Mainz/Berlin 1968.

Hodin, Joseph P., *Oskar Kokoschka ein Großmeister des Barocks*, in: *alte und moderne*
Kunst, Jg.21, H.148/149, Salzburg 1976.

Hofmann, Werner, *Moderne Malerei in Österreich*, Wien 1975.

Hofmann, Werner, *Das irdische Paradies*, in: Harald Seuter (Hrsg.), *Der Traum vom*
Paradies. Zwischen Trauer und Entzücken, Wien/Freiburg/Basel 1983.

Hoffmann, Edith, *Kokoschka, ein später Symbolist*, in: Oskar Kokoschka Symposium
1986, S.72-81.

„Imagines maiorum“ in: *Der kleine Pauly, Lexikon der Antike*, Bd. 2, München 1979.

Jahn, Johannes / Wolfgang Haubenreisser, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1989.

Janson, Horst W., *Du Monts Kunstgeschichte unserer Welt*, Köln 1962.

Jungk, Robert, *Kokoschka lehrt das Sehen* in: Otto Breicha, Salzburg 1976.

- Katalog Kunsthalle Basel, *Zu Kokoschkas malerischer Entwicklung*, Basel 1947.
- Katalog Österreichische Künstlervereinigung (Hrsg.), *Oskar Kokoschka*, Wien 1958.
- Katalog Österreichische Galerie Belvedere, *Oskar Kokoschka zum 85. Geburtstag*, Salzburg 1971.
- Katalog Welz Salzburg, *Oskar Kokoschka zum 85. Geburtstag*, Salzburg 1971.
- Katalog Großausstellung Le Arti a Vienna, Biennale in Venedig, *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Wien/München 1985.
- Katalog Staatsgalerie Stuttgart, Christos M. Joachimides / Norman Rosenthal / Wieland Schmied, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1905-1985*, München 1986.
- Katalog Österreichische Galerie Belvedere, Serge Sabarsky, *Malerei des Deutschen Expressionismus*, Wien 1987.
- Katalog Kunstforum Wien, Klaus Albrecht Schröder / Johann Albrecht Winkler, *Oskar Kokoschka*, München 1991.
- Katalog Österreichische Galerie Belvedere, Gerbert Frodl, *Anton Romako 1832 – 1889*, Wien 1992.
- Katalog Mauvon, Véronique, *Werke der Oskar Kokoschka-Stiftung*, Villeneuve 1994.
- Katalog Herausgegeben von der Kunstaussstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Kunst aus Österreich 1896 – 1996*, München 1996.
- Katalog Österreichische Galerie Belvedere, *Kokoschka und Dresden*, Wien 1996.
- Katalog Österreichische Galerie Belvedere, *Kokoschka und Wien*, 1997.
- Katalog Hrsg. Christos M. Joachimides / Norman Rosenthal, *Die Epoche der Modernen Kunst im 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Berlin 1997.
- Katalog Van Gogh Museum Amsterdam, Edwin Becker / Sabine Grabner, *Wien 1900. Der Blick nach innen*, Amsterdam 1997.
- Katalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, *Menschen-Bilder Egon Schiele und seine Zeit*, Innsbruck 1999.
- Katalog, Patrik Werkner, *Oskar Kokoschka*, Melk 2000.
- Katalog Städtische Galerie Delmenhorst, *Der Sturm*, Barbara Alms / Wiebke Steinmetz Delmenhorst, 2000.
- Katalog Historisches Museum der Stadt Wien, *Hans Makart. Malerfürst*, Wien 2001.
- Katalog Hamburger Kunsthalle, Tobias Natter, *Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914*, Köln 2002.
- Katalog Kunsthalle Krems, Belgin, Tayfun, *Sehnsucht nach dem Paradies, Von Gauguin bis Nolde*, Krems 2004.
- Katalog Österreichische Galerie Belvedere, Agnes Husslein-Arco, / Alfred Weidinger, *Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible 1906 bis 1922*, Wien 2008.
- Katalog Historisches Museum der Stadt Wien, *Otto Kallir Nierenstein. Ein Wegbereiter österreichischer Kunst*, Wien 1986.
- Kestenberg, Leo, in: Winkler / Erling, 1995.
- Kläger, Emil, *Durch die Quartiere des Elends und Verbrechens*, Wien 1908.
- Kokoschka, Olda / Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka: Briefe, 1905-1919*, Bd. 1, Düsseldorf 1948.
- Kokoschka, Olda, im Film *Lebensspuren, Olda Kokoschka*, Contintal Filmproduktion Wien 1995.
- Kokoschka, Oskar, *Mein Leben*, München 1971.
- Kokoschka, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, (Hrsg.), *Kokoschka und seine Rezeption*, Oskar Kokoschka-Zentrum, Wien 1998.
- Kosler, Hans Christian, *Peter Altenberg*, Frankfur/Main 1997.

- Krapf-Weiler, Almut, *Die Bedeutung des österreichischen Barock für Oskar Kokoschka*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XL, Wien 1987.
- Kresse, Dodo / Gerry Feldman, *Handbuch des Gestus*, Wien/München 1999.
- Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte*, München 1990.
- Kury, Astrid, *Okkultismus, das moderne Weltbild und die Kunst der Wiener Moderne*, Graz 1998.
- Lachnit, Edwin, *Ausdruck – Leben – Bewegung. Aspekte des zwischenkriegszeitlichen Expressionismus*, in: Ungewisse Hoffnung, 1993.
- La Grange, Henry Louis de, / Günther Weiß, *Ein Glück ohne Ruh. Briefe Mahlers an Alma*, Berlin 1997.
- Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Bd. 1-IV, Leipzig/Winterthur 1775-78.
- Leser, Norbert, *Der Zeitgeschichtliche Hintergrund des Zeitraumes 1895-1918*, in: Wien um 1900, Kunst und Kultur, Wien/München 1985.
- Lexikon des Expressionismus, Lion Richard, Köln 1978.
- Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der Modernen Kunst*, Wien 1994.
- Loos, Adolf, *Ornament und Verbrechen*, in: Adolf Loos, Sämtliche Schriften, Bd.1, Hrsg. Franz Glück, Wien 1962.
- Loos, Adolf, Brief an Gustav F.Hartlaub, Prag, 5.Jänner 1931, in: Oskar Kokoschka. Das gesammelte Werk, Städtische Kunsthalle Mannheim 1931.
- Mahler-Werfel, Alma, *Mein Leben*, Frankfurt/Main 1963.
- Mahr, Peter, *OK o.k.? Philosophische Überlegungen zum Expressionismus*, Oskar Kokoschka Zentrum, Wien 1998.
- Malerei Lexikon, Geschichte der Malerei von den Anfängen bis zur Gegenwart, Köln 1982.
- Maler. Leben, Werke und ihre Zeit, Heft 1, Hamburg 1984.
- Marchetti, Maria, *Das Kunsthandwerk in der Ära des Gesamtkunstwerks*, in: Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985.
- Meysels, Lucian O., *In meinem Salon ist Österreich. Berta Zuckermandl und ihre Zeit*, München 1984.
- Metzner, Franz: *Stehender Jüngling 1898*, in: alte und moderne Kunst, 21. Jg., Heft 148/149, Salzburg 1976.
- Michaelis, Karin, *Ein Blick genügt*, in: Otto Breicha, Salzburg 1976.
- Minne, Georg: *Le grand agenouillé*, in: alte und moderne Kunst, 21. Jg., Heft 148/149, Salzburg 1976.
- Moeller, Magdalena M., *Expressionisten, Aquarelle, Zeichnungen, Graphiken der 'Brücke'*, Wien 1992.
- Mülhaupt, Freya, *Herwath Walden 1878-1941. Wegbereiter der Moderne*, Berlin 1991.
- Néret, Gilles, *Gustav Klimt 1862 - 1918*, Wien 1985.
- Netzer, Remigius, in: *Oskar Kokoschka, Mein Leben*, München 1971.
- Novotny, Fritz, *Anton Romako*, Sonderausdruck aus *Tausend Jahre Österreich*, Bd. 2, Wien 1973.
- Novotny, Fritz, Oskar Kokoschka zum 85.Geburtstag, Katalog Welz, Salzburg 1971.
- Paris, Ronald, *Interesse an der komplizierten Individualität. Ronald Paris befragt Oskar Kokoschka*, in: Künstlerisches Erbe und sozialistische Gegenwartskunst, Berlin 1977.

- Pötzl-Malikova, Maria, *Franz Metzner und die Wiener Secession*, in: alte und moderne Kunst, 21. Jg., Heft 148/149, Salzburg 1976.
- Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6, Berlin 1985.
- Rave, Paul Ortwin, *Bildnis*, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, (Hrsg.) O. Schmitt, Stuttgart 1948.
- Reinle, Adolf, *Das Stellvertretende Bildnis*, Zürich 1984.
- Roditi, Eduard, *Dialoge über Kunst*, Frankfurt/Main 1991.
- Roh, Franz, „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 123-148.
- Schmidt, Gerhard, *Neue Malerei in Österreich*, Wien 1956.
- Schmidt, Gerhard, *Das Porträt im 20. Jahrhundert*, Vorlesung an der Wiener Universität WS 1990/91.
- Schmidt, Paul, *Erinnerungen an Dresden*, in: Oskar Kokoschka, aus seinem Schaffen. Von 1907-1950, München 1950.
- Schmied, Wieland, *Berührungen. Von Romako bis Kokoschka*, Salzburg/Wien 1991.
- Schneider, Norbert: *Porträtmalerei 1420-1670*, Köln 1999.
- Schumacher-Hardt, Ursula, *Das Künstlerporträt im Expressionismus*, Münster 1997.
- Schweiger, Norbert, *Porträtmalerei, Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*, Köln 1999.
- Schweiger, Werner J., *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904 - 1914*, Wien 1983.
- Schweiger, Werner J., *Oskar Kokoschka und der Sturm, die Berliner Jahre 1910-1916*, Wien 1986.
- Schweiger, Werner J., *Zwischen Anerkennung und Verteufelung. Zur Rezeptionsgeschichte von Oskar Kokoschka*, in: Oskar Kokoschka Symposium, Wien 1986.
- Schuré, Eduard, *Propheten des Humanismus, Vom Genius des Glaubens, der Wissenschaft, der Schönheit, der Kraft und der Liebe, Dante-Leonardo-Raphael-Michelangelo-Correggio*, Stuttgart 1991.
- Schuster, Peter Klaus, *Nationalsozialismus und Entartete Kunst: die Kunststadt*, München 1937.
- Spielmann, Heinz, *Kokoschka Fälschungen*, in: Weltkunst, Heft 1, 1983.
- Spielmann, Heinz, *Oskar Kokoschka*. in: Serge Sabarsky, Malerei des Deutschen Expressionismus, Wien 1987.
- Sternberg, Dolf, *Rede über die Idee der Schönheit*, in: Über Jugendstil, Frankfurt/Main, 1977.
- Sternberg, Dolf, in: Becker / Grabner, *Wien 1900. Der Blick nach innen*, Wien 1997.
- Strobel, Alice / Alfred Weidinger: *Oskar Kokoschka Das Frühwerk (1897 - 1917) Zeichnungen und Aquarelle*, Wien 1994.
- Symposium Österreichische Galerie Belvedere, Gerbert Frodl / G. Tobias Natter, *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Wien 1997.
- Symposium Hochschule für angewandte Kunst, Erika Patka, *Oskar Kokoschka anlässlich seines 100. Geburtstages*, Salzburg/Wien 1986.
- Tesar, L. E., *Oskar Kokoschka, ein Gespräch*, in: Die Fackel Nr. 298, 299, 1910.
- Tesar, L. E., *Die Kunstschau. Einiges über die Probleme der Kunst von heute*, in: Kunstrevue, H. 39, Wien 1909.
- Tietze-Conrat, Erika, *Ein Porträt und nachher*, in: Joseph P. Hodin, Bekenntnis zu Kokoschka. Erinnerungen und Deutungen, Berlin/Mainz, 1963.
- Tomeš, Jan M., *Kokoschkas Verhalten zu seinen Zeitgenossen und dessen Widerspiegelung in seinen Porträts*, in: Oskar Kokoschka Symposium, Wien 1986.

- Trenkler, Gerhard, *Oskar Kokoschka. Berichte aus einer eingebildeten Welt. Erinnerungen und Erzählungen*, Wien/Köln 1996.
- Vernissage, Magazin für aktuelles Ausstellungsgeschehen, 21. Jg., Nr. 204, Wien 2001.
- Vogt, Paul, *Expressionismus. Deutsche Malerei 1905 bis 1920*, Köln 1990.
- Waetzoldt, Wilhelm, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.
- Welz, Friedrich, *Kokoschka und Salzburg*, in: Otto Breicha, Salzburg 1975.
- Weidinger, Alfred, *Kokoschka und Alma Maler. Dokumente einer leidenschaftlichen Begegnung*, München/New York 1996.
- Werkner Patrik, *Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus*, Wien / München 1986.
- Werner, Norbert, *Kokoschka. Leben und Werk in Dokumenten und Bildern*, Frankfurt/Main 1991.
- Westheim, Paul, *Oskar Kokoschka. Das Werk Kokoschkas in 135 Abbildungen*, Berlin 1925.
- Whitford, Frank, *Das Porträt im Expressionismus*, München 1987.
- Wingler, Hans Maria, *Oskar Kokoschka, Das Werk des Malers*, Salzburg 1956.
- Wingler, Hans Maria, *Oskar Kokoschka Schriften 1907-1955*, München 1956.
- Winkler Johann / Katharina Erling: *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906 - 1929*, Salzburg 1995.
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1919.
- Zaunschirm, Thomas, *Der Oberwildling. Oskar Kokoschka und der österreichische Expressionismus*, in: Sotrifer, Das größere Österreich und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart, Wien 1982.

Abstract

In der umfangreichen Literatur über Oskar Kokoschka wurden aus der großen Gruppe der Porträts als geschlossene Gruppe bisher nur die Selbstporträts und teilweise die Landschafts- und Städteporträts behandelt. Meine Untersuchung beinhaltet erstmals die gemalten frühen Einzelporträts von OK als vollständige Gruppe, beginnend mit den ersten Bildnissen von 1906 bis Feber 1925. In diesem Zeitraum malte OK nicht nur die größte Anzahl seiner Porträts, sondern es finden sich darunter auch die psychologisch ausdrückstärksten Porträts.

Als bedeutender inhaltlicher Schwerpunkt folgt die Präsentation eines bisher „unbekannten männlichen Porträts“ von 1906. Es handelt sich dabei um das erste von OK gemalte Porträt eines Mannes. Das Bild ist bis heute in keinem Werkverzeichnis enthalten und war nie öffentlich ausgestellt. Die Provenienzen sind seit der Entstehungszeit lückenlos belegt. Das Bild ist mit *OK* signiert und auf der Rückseite mit *Somer 1906* datiert. Eine Stil-Analyse bestätigt die am Bild befindliche Datierung. Die stilistische Einordnung, Signierung und Datierung und die Bildgeschichte werden eingehend dokumentiert. Mit dem Auffinden dieses Bildes kann das Oeuvre OKs um ein Bild aus seiner Anfangszeit erweitert werden.

Es werden auch „Grundsätzliche Fragen zum Porträt“ behandelt, wie die Entwicklung des Begriffs Porträt, sowie die einzelnen Porträt-Typen. Die Entwicklung der Porträt-Typen wird anhand von bildlichen Beispielen dokumentiert und der Bogen zu den von OK verwendeten Porträttypen aufgezeigt. Das Leben und Werk eines Malers ist in das jeweilige Zeit- und Geistesgeschehen eingebunden. Der „Zeitgeschichtliche Hintergrund“, die Situation von Wien um 1900, reflektiert die OK beeinflussende Geisteshaltung während seiner Ausbildungs- und frühen Schaffenszeit. Die künstlerischen Protagonisten und die kulturelle Entwicklung hatten maßgeblichen Einfluss, einschließlich richtungsbestimmender Institutionen wie Kunstgewerbeschule und Wiener Werkstätte. Sie bildeten für den jungen OK das künstlerische Umfeld. Entscheidenden Einfluss auf den jungen OK hatten zu Beginn Professor Schober, sein Zeichenlehrer an der Realschule in Wien-Währing, der sein Talent erkannte und ihm ein Stipendium an der Kunstgewerbeschule verschaffte, und Professor *Carl Otto Czeschka*, der ihn in seine Klasse an der Kunstgewerbeschule aufnahm. Entscheidend war die Begegnung OKs mit *Adolf Loos*, der das Genie in OK erkannte und zu seinem ersten Förderer wurde. Er führte OK in den Kreis der führenden Wiener Intellektuellen ein, wie *Karl Kraus*, dem Herausgeber der „Fackel“, und *Peter Altenberg*. Durch Vermittlung von *Adolf Loos* kam OK zu *Herwarth Walden*, dem Galeristen und Herausgeber der Zeitschrift „Der Sturm“ in Berlin; eine weitere entscheidende Begegnung. Durch die von Walden veranstalteten Ausstellungen kam OK mit der führenden Avantgarde Europas in Kontakt. Im Schaffen von OK spielen die Porträts der Frühzeit bis Anfang 1925 eine auch zahlenmäßig herausragende Rolle. Allein in den Jahren 1906 - 1912 schuf OK 63 Einzelbildnisse, in den folgenden 12 Jahren, bis Anfang 1925, sind es nur mehr 34 Bildnisse. Von den im Werkverzeichnis von *Winkler/Erling* von 1906 bis Feber 1925 angeführten 185 Gemälden sind 128, mehr als zwei Drittel, Porträts. Die behandelten Einzelporträts umfassen 95 Bildnisse. Im Vergleich dazu gibt es 26 Landschafts- und Städteporträts und 31 Gemälde mit verschiedener Themenstellung. Um den Zugang zu OKs Werken zu erleichtern wird „OKs Arbeitsweise“ untersucht und auch seine Art der Signierung und Datierung, sowie die verwendeten Bildformate. Die Hintergrundgestaltung der Porträts, meist eine indifferente, malerische Farbfolie, auch mit psychischem Ausdruckswerten, wird analysiert. Die von OK verwendeten Porträt-Typen werden bildlich dokumentiert. Der Untersuchung der „Expressionistischen Gestaltungselemente“ bei OK wird OKs eigene Einstellung zum Expressionismus vorangestellt. OK wollte nicht als expressio-

nistischer Maler bezeichnet werden. Nach eigener Aussage interessierte er sich auch nicht für die Formprobleme oder die moralischen Ideen der expressionistischen Maler. An Porträt-Beispielen Deutscher Expressionisten wird OKs differenzierte Sicht, auch hinsichtlich einer Einordnung in den Expressionismus, erkennbar. OKs Bilder zeigen weder den großflächigen Farbauftrag mit komplementären Farbkontrasten, noch dicke Konturen oder das Negieren der Lokalfarbe. OKs Auffassung vom Porträt ist auf Erfassung der Psyche, auf Sichtbarmachung des inneren Zustandes seiner Modelle ausgerichtet. Die psychologische Befindlichkeit war in dieser Art kein Charakteristikum der expressionistischen Maler. In OKs Porträts sind die formalen Unterschiede nicht besonders groß. Eine Analyse zeigt, dass OK das „Büstenporträt“ und besonders häufig das „Halbfiguren-Porträt“ verwendet hat, wobei durch die Gestik der Hände eine zusätzliche Charakterisierung erfolgte. Die Darstellung der Hände, und somit die Darstellung der Gestik, hatte eine besondere Bedeutung. Anhand repräsentativer Beispiele werden OKs diesbezügliche Darstellungsformen vorgestellt. Um OKs Porträtdarstellungen besser zu verstehen wurden Bildanalysen durchgeführt. Chronologisch unterteilt wurden signifikante Bildnisse ausgewählt, um OKs Porträt-Auffassung, die Entwicklung seiner Malweise und Farbpalette sowie seine Kompositionsweisen zu untersuchen.

OKs Frühwerk wurde zur Entstehungszeit fast ausnahmslos negativ beurteilt und verletzend kritisiert. Diese „Kritik“ erfolgte überwiegend anlässlich von Ausstellungen, wie der Kunstschau Wien 1908, der Internationalen Kunstschau Wien 1909 oder der Hagenbund-Ausstellung Wien 1911. Erfolge brachten erst die Internationalen Ausstellungen von 1910 bis 1924. Nach allen Erfolgen wurde OKs Werk gemeinsam mit der gesamten damaligen Avantgarde in der Ausstellung „Entartete Kunst“, München 1937 als entartet abqualifiziert und verboten. Von OK, der bereits international anerkannt war, und auch in fast allen deutschen Museen mit Gemälden, Aquarellen, Graphiken und Lithographen vertreten war, wurden 184 Werke beschlagnahmt, die teilweise in der Ausstellung „Entartete Kunst“ zu sehen waren. Aufgrund der politischen Situation verließ OK bereits im Spätsommer 1934 Wien. Um künstlerisch und physisch zu überleben, musste OK in die äußere Emigration gehen, zuerst nach Prag und im Herbst 1938 nach England.

Lebenslauf

LOWITZER-HÖNIG Else

Geb. 31. August 1932
in Böhlerwerk/Ybbs/NÖ

Verheiratet

Ausbildung:

1938 – 1942	Volksschule in Böhlerwerk/Ybbs
1942 – 1950	Realgymnasium in Waidhofen/Ybbs

Beruf:

1950 – 1959	Direktionssekretärin, Gebr. Böhler & Co. AG, Böhlerwerk/Ybbs (Werksgruppe Ybbstal, NÖ)
1959 – 1984	Vorstandssekretärin, Gebr. Böhler & Co. AG, Zentrale Wien
1985	Ruhestand
1987	Diplom-Studium Kunstgeschichte an der Universität Wien

