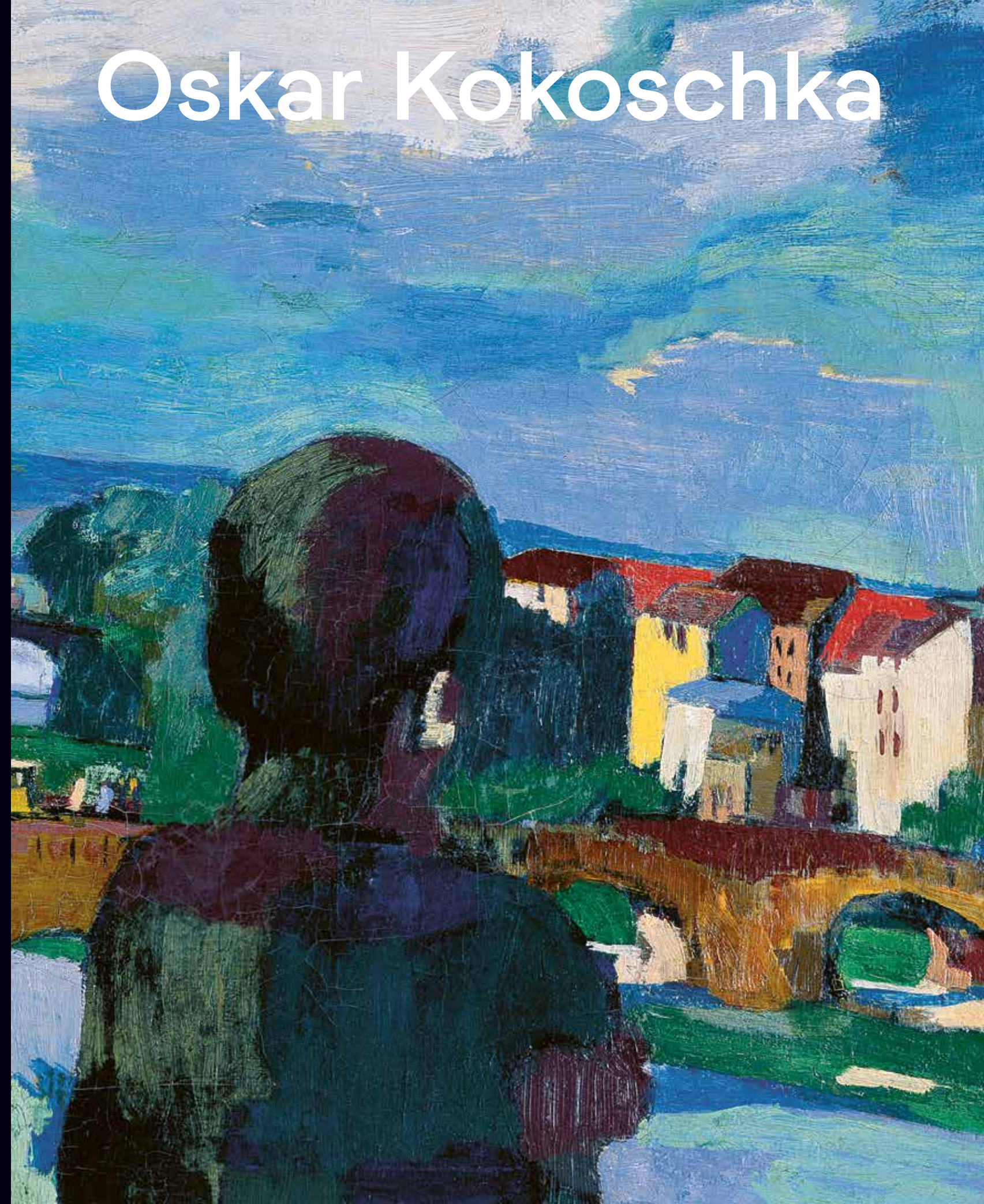


Kunsthhaus Zürich

Oskar Kokoschka

Leopold Museum

Oskar Kokoschka



Oskar Kokoschka

Expressionist

Migrant

Europäer

Eine Retrospektive

Cathérine Hug und Heike Eipeldauer

Mit Beiträgen von Régine Bonnefoit, Iris Bruderer-Oswald,
Martina Ciardelli, Birgit Dalbajewa, Heike Eipeldauer, Katharina Erling,
Cathérine Hug, Aglaja Kempf, Alexandra Matzner, Raimund Meyer,
Bernadette Reinhold, Heinz Spielmann, Patrick Werkner

Inhaltsverzeichnis

4	Christoph Becker Vorwort	194	Bernadette Reinhold Kokoschka – Homo Austriacus? Überlegungen zu einem schwierigen Verhältnis
6	Hans-Peter Wipplinger Vorwort	200	Katharina Erling Das bedrohte Paradies – Kunst als Gegenentwurf. Zu den figürlichen Bildern der Dreißigerjahre
8	Dank		
10	Cathérine Hug Kokoschka Revisited. Seine Wirkung als Europäer und Maler des Figürlichen		Zweiter Weltkrieg und Londoner Exil 1938–1950
	Wiener Biotop und Berliner Durchbruch 1905–1912	210	Régine Bonnefoit Kokoschkas Kampf um Anerkennung in England und in den USA nach 1938
22	Heike Eipeldauer „Ich ringe um die Frau“ – Figurationen des Weiblichen im Frühwerk von Oskar Kokoschka	220	Heinz Spielmann „Ein politischer Mensch“ – Oskar Kokoschkas Kritik an Staat und Gesellschaft
34	Patrick Werkner Wien um 1909 – Kokoschka im Biotop der Avantgarde		Nachkriegszeit und Reflexion über europäische Werte 1946–1974
	Porträts und Erster Weltkrieg 1912–1918	238	Iris Bruderer-Oswald What We Are Fighting For. Oskar Kokoschka und Wilhelm Wartmann – eine späte Freundschaft
98	Raimund Meyer Allianz – Mesalliance. Sturm und Kokoschka und Dada	276	Aglaja Kempf Farbige Stenogramme – Oskar Kokoschkas Skizzenbücher
	Dresdner Jahre 1917–1924	280	Alexandra Matzner Mensch, wer bist du? Beobachtungen zu Kokoschkas Druckgrafiken
154	Birgit Dalbajewa Dresdner Jahre – zu Rezeption, Werkprozess und Stilooption	286	Martina Ciardelli Chronologie
	Reisen und expressive Landschaftsbilder 1923–1930		Anhang
163		298	Verzeichnis der ausgestellten Werke
	Entartete Kunst und Prager Exil 1931–1938	310	Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren
179		314	Bildnachweis
		318	Impressum

Kokoschka Revisited. Seine Wirkung als Europäer und Maler des Figürlichen

Cathérine Hug

„Darum ist diese Ausstellung als ein neuer Anfang denkwürdig. Zum ersten Mal fast wurde hier die Wiener Malerei als eine wachsende, lebendige, organische und fruchtbare Einheit dem Ausland gezeigt, und dass die glücklichste Wahl selbst in der notwendigen Verkürzung Sinn, Wirkung und Wert bewahrte, gibt ihre glücklichste Vorbedeutung. [...] Wo sich ein Land richtig darstellen will, muss es die Rücksichten zu Hause lassen.“¹

Bei der erwähnten Ausstellung handelt es sich nicht etwa um unsere Retrospektive und die vorliegende Publikation, sondern um die Präsentation *Ein Jahrhundert Wiener Malerei*, die von Mai bis Juni 1918 im Kunsthaus Zürich stattfand.² Stefan Zweig, von dem diese Zeilen stammen, ist nicht unbedingt berühmt für seine kunstkritischen Texte, umso mehr musste sie einen tiefen Eindruck hinterlassen haben, da er sich Zeit für einen langen Ausstellungsbesuch nahm. Bemerkenswert ist auch das Timing: Zu jener Zeit wütete noch der Erste Weltkrieg, und zwischen den sich zerreißen den Entente- und Achsenmächten stehend, nahmen die neutrale Schweiz und insbesondere Zürich europäische Migrantinnen und Migranten der Intelligentsia vor allem aus Österreich, Deutschland und Frankreich, aber auch aus Russland und Italien auf.³ Wichtigster Treffpunkt der Kriegsemigranten war das fünf Minuten zu Fuß vom Kunsthaus Zürich gelegene Café Odeon, wo sich Albert Einstein, Leo Trotzki, Tristan Tzara und Kokoschka nahestehende Personen wie sein Mentor Karl Kraus und sein Galerist Paul Cassirer – sowie rund fünfzig weitere namentlich bekannte europäische Persönlichkeiten – die Türklinke in die Hand gaben.⁴ Höchstwahrscheinlich las Zweig dort in der kleinen Begleitbroschüre zur Ausstellung, in der der Maler und Kurator Carl Moll auf drei Seiten resolut zu verstehen gab, worum es ihm ging: „Der demokratische Geist unserer Zeit erhebt die Majorität zur Macht, und in der Kunst ist natürlich die Minorität der wertvollere Teil.“⁵ Die Bedeutung von Molls Ausstellung fasste Zweig als „starker und eigenartiger Eindruck“ zusammen, und obschon eher das Konzept denn die teilnehmenden Künstler darin Erwähnung finden, wird Kokoschka in den höchsten Tönen gelobt: „Nie hat die Wiener

Malerei bisher eine ähnlich knappe und persönliche Abbeviatur gefunden, nie war der Bogen straffer gespannt – aber nie hat man vielleicht von der so ausgestrafften Sehne den künstlerischen Klang so scharf und bestimmt empfunden, als von dieser Ausstellung [...]. In den Sälen der Jugend ist Kokoschka mit einem ganz neuen, prachtvoll dynamischen Porträt Carl Molls der Mittelpunkt.“⁶ (Kat. 27, S. 108). Zweigs Entscheidung, eine Rezension über diese Ausstellung zu schreiben, ist umso bemerkenswerter, als seine Prioritäten zu jener Zeit eigentlich woanders lagen, indem er sich einer pazifistischen Mission „gegen den Krieg zu schreiben“⁷ verpflichtet hatte, die ihren Höhepunkt im einschlägigen Aufsatz *Das Herz Europas* über das in Genf ansässige Rote Kreuz fand.⁸ Man kann davon ausgehen, dass sich Zweig angesichts von Carl Molls Popularität und Bedeutung als Maler in Wien der Resonanz und internationalen Strahlkraft dieser besonderen Ausstellung bewusst war. Dass Kokoschka in Zweigs Artikel besondere Erwähnung findet, mag neben künstlerischen Gesichtspunkten vor allem auch dem Umstand zu verdanken sein, dass der junge Maler mit der Literaturwelt gut vernetzt war und dies folglich auf Zweigs Interesse stoßen musste, wenn man an Kokoschkas Verbindungen zu Albert Ehrenstein, Karl Kraus, Adolf Loos, Georg Trakl und Herwarth Walden denkt. Für Kokoschka war es zwar nicht der erste museale Auftritt in der Schweiz und insbesondere im Kunsthaus Zürich, wo er bereits 1913 und 1917 ausgestellt hatte, aber wie diese Rezension eines international anerkannten Schriftstellers zeigt, die bisher erfolgreichste.⁹

Der Europäer

Was verbindet die Zeitgenossen Zweig und Kokoschka, einmal abgesehen davon, dass sie beide aus Österreich stammten und Künstler waren? Worin liegt heute noch, oder vielmehr wieder, deren Aktualität? In einem von zwei Weltkriegen zerrütteten Europa waren sie beide für ihr deklariert antinationalistisches Europäertum berühmt geworden, ihr Leben war von Ausgrenzung, Verfolgung und Migration geprägt. Obschon ihre Bezugspunkte unterschiedlicher Natur waren – während Zweig sich auf die Aufklärung bezog, rekurrierte Kokoschka auf die griechische Antike –, hielten beide am Grundsatz fest, dass die zivilisatorischen Leistungen nicht vor dem Hintergrund nationaler, sondern europäischer und gar globaler Dynamiken hervorgegangen sind. So analysierte Zweig die Lage in unzähligen Veröffentlichungen und konstatierte besonders ernüchternd in seiner weltberühmten Publi-

kation *Die Welt von gestern*: „Ich habe die großen Massenideologien unter meinen Augen wachsen und sich ausbreiten sehen, den Faschismus in Italien, den Nationalsozialismus in Deutschland, den Bolschewismus in Russland und vor allem jene Erzpest, den Nationalismus, der die Blüte unserer europäischen Kultur vergiftet hat.“¹⁰ Auch Kokoschka hat sich zur Problematik des Nationalismus wiederholt öffentlich geäußert und konkrete Vorschläge zu seiner Eindämmung gemacht, beispielsweise am Brüsseler Friedenskongress im September 1936, der von rund 5000 Teilnehmerinnen und Teilnehmern besucht worden war: „Die Elementarschule als eine Vorbereitung für das Leben der Erwachsenen muss zur Aktivität erziehen, und nach den Intentionen ihres Schöpfers darf sie keinesfalls eine Institution sein, wo nationale Ideologie, Kriegsmythos und ‚heroische‘ Selbstaufgabe gelehrt wird. Die nationale Volksschule muss zu einer internationalen Schule der Arbeit werden!“¹¹ Kokoschkas Vorstellungen, wie sich die europäische Gesellschaft und politische Landschaft zu reformieren habe, blieben aber nicht nur auf die Mikroebene der Schule beschränkt, sondern können als Vorwegnahme vom heutigen Konzept eines „Europas der Regionen“¹² verstanden werden, denn wie er beteuerte, sei es „[...] denkbar – dies ist meine Hoffnung –, dass die geschichtlichen Entwicklungen zum staatslosen Föderalismus die zentralistisch-staatliche Gesellschaftsform ablösen wird.“¹³ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch Kokoschkas programmatische Motivwahl der „Europa“ für die Lithografie der Vorzugsausgabe zum vierten, mit *Politische Äußerungen* betitelten Band seiner gesammelten Schriften, woraus seine eben zitierten Gedanken stammen (Abb. 1). Angesichts wachsender Renationalisierungstendenzen, die im letzten Jahrzehnt in ganz Europa an Terrain gewonnen haben und Anlass zur Besorgnis geben, da sie die europäische Integration als Friedensprojekt gefährden, haben wir uns beim Ansatz dieser Retrospektive bewusst für Kokoschkas Bekenntnis zu einem humanistischen Europa entschieden. Ein prominenter Verteidiger des europäischen Projektes ist Robert Menasse, wie Kokoschka ebenfalls Wiener, der anlässlich seiner Rede zum 60. Jahrestag der Unterzeichnung der Römischen Verträge den Europaparlamentariern folgendermaßen ins Gewissen redete: „Viele Menschen glauben eben, dass der Nationalstaat so etwas wie ein Haus ist, in dem sie die Hausherren sind, und sie wollen genau das sein: Herren im eigenen Haus. [...] Wer diese Wähler bestärkt und ihre Stimmen einsammelt, betrügt sie einmal mehr. Denn die nationale Entwicklung findet statt, ob Sie das wollen oder nicht, und sie kümmert sich nicht mehr um



Abb. 1: Oskar Kokoschka, *Europa*, 1975
Kreidelithografie auf Japanpapier, 31,3 × 50 cm
Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

nationale Hausordnungen.“¹⁴ Die Problematik der Renationalisierungstendenzen und letztendlich ihr Scheitern begründet Menasse so lakonisch wie plausibel wie folgt: „Alle Phänomene, die heute unser Leben bestimmen oder bedrängen, sind nämlich längst transnational: Die Wertschöpfungskette, die Nahrungskette, die Finanzströme, die ökologischen Probleme, die Flüchtlings- und Migrationsströme, das Internet und seine gesellschaftspolitischen Konsequenzen, die Überwachung und damit die Bedrohung der Bürgerrechte – was immer es ist, womit wir uns heute auseinandersetzen müssen, es macht vor nationalen Grenzen nicht halt und es lässt sich nicht innerhalb von nationalen Grenzen politisch ordnen und regeln.“¹⁵

Der Reisende und Migrant

Kokoschka selbst betrachtete sich weder als Bürger Österreichs (wo er geboren wurde) noch als Tscheche (woher sein Name stammte), weder als Engländer (wo er im Exil war und die Staatsbürgerschaft erhielt) noch als Schweizer (wo er das letzte Vierteljahrhundert seines Lebens verbrachte). Das bestätigen wiederholt die Titel von Kokoschkas gewidmeten Großausstellungen wie *Emigrantleben – Prag und London, Exil und neue Heimat*, oder auch *Ein Vagabund in Linz*.¹⁶ So mag es auch kein Zufall sein, dass bereits in der frühen, von Paul Westheim verfassten



Abb. 2: Oskar Kokoschka, *Lissabon, Straßenszene*, 1925
Öl auf Leinwand, 38 x 49 cm
Privatbesitz

Kokoschka-Monografie die 1924 erschaffenen Reisebilder von Genf und Paris unmittelbar neben Westheims Schlussfolgerung zum künstlerischen Schöpfungsprozess reproduziert sind und er die Reisetätigkeit damit als Strategie der Selbstfindung definiert: „Diese Malerei ist allerpersönlichste Dokumentation und zugleich ist sie entschiedenster Versuch, beizutragen zur Erkenntnis des ganz Allgemeinen. [...] Welt ist auch diesem Künstler Idee, ein schöpferisch noch zu Gestaltendes. Seine Bestimmung, Bestimmung des schöpferischen Geistes ist es, gestaltend die Welt zu konzipieren.“¹⁷ Das Buch war bei Paul Cassirer erschienen, dem Galeristen, der Kokoschka bei seiner nomadischen Selbstfindung finanziell maßgeblich unterstützte.¹⁸ Als Horizonterweiterung beschreibt das Reisen auch der Kokoschka-Biograf Joseph Paul Hodin, dessen apodiktischer Ton angesichts der Unmöglichkeit einer Monokausalität jedoch etwas befremdlich anmutet: „Im Winter 1908 tat Adolf Loos einen entscheidenden Schritt in der Förderung des jungen Künstlers. Er nahm ihn mit in die Schweiz. [...] Dann aber, um 1924, fiel der Alpdruck, unter dem die Werke dieser ersten bedeutenden Periode seines Schaffens entstanden waren, von ihm. Befreit entdeckte er auf seinen Reisen die Schönheit der Berge und der Seen und die Größe des menschlichen Genius in seinen Städteschöpfungen und bedeutenden Bauten, eine Größe, die sich dem ersten mächtigen Eindruck des Hochgebirges an die Seite stellen konnten.“¹⁹ Die Briefe Kokoschkas an seine Familie und Freunde

geben einen lebendigen Eindruck davon, welch tiefen Eindruck diese Reisen auf ihn hinterlassen haben mussten, so zum Beispiel ein Brief aus Lissabon, wo 1925 nachweislich zwei Gemälde entstanden sind: *Lissabon, Blick über die Dächer* (zerstört) und *Lissabon, Straßenszene* (Abb. 2): „Denken Sie, ich habe einen Heißhunger zu reisen, liebe jeden neuen Eindruck, als ob ich dies und jenes wiedergefunden hätte und bin trotzdem geplagt von einem durch und durch wehenden Gefühl, als ob es ein Abschiednehmen wäre. [...] wenn Sie dieses Meer sehen würden! Die Luft streicht nach Südamerika, die Vegetation ist ungeheuerlich, das Land ist so grün, wenigstens die südliche Hälfte, so wie im Mai bei uns die Birken knospen. Der Tajo ist rosig und das Licht so gewaltig, dass man es zu hören oder zu riechen meint.“²⁰ Kokoschka wird im Verlauf seines Lebens unzählige Orte und Länder bereisen, von Berlin und Dresden über Frankreich, Spanien und Portugal bis Algerien, Ägypten und die Türkei. In der Nachkriegszeit findet er – jedoch eher aus beruflichen denn aus sentimental Gründen – auch den Weg in die USA, und immer wieder zieht es ihn nach Griechenland, in die Wiege der europäischen Zivilisation.

Die Reisetätigkeit war in den 1930er-Jahren nicht immer eine freiwillig gewählte, sondern die politisch unruhige und durch den Zweiten Weltkrieg verursachte untragbare Lage zwang Millionen von Menschen ins Exil – so auch Kokoschka. Die prekären Umstände hatten folglich auch einen Einfluss auf seine künstlerische Produktion, denn die zum Malen benötigten Utensilien und Atelierräumlichkeiten waren Mangelware. So griff der Künstler wie zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn wieder verstärkt auf die Gattung der Zeichnung zurück, obschon das Skizzenbuch ihn ab der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre nun ständig begleiten sollte.²¹ Die Porträtaufträge, um die er sich aktiv bemühte, avancierten notgedrungen zu einer wichtigen Einnahmequelle während seines Exils in Prag und London, und entsprechend einheitlich waren die gewählten Formate.²² Gezeichnet von der Erfahrung, ab 1933 als „entarteter Künstler“ gebrandmarkt zu sein, entwickelte der Maler eine eigenständige künstlerische Sprache des politischen Protestes, die zum einen in typisch expressionistischer Manier die Täter an den Pranger stellte (Kat. 75–80, S. 226–233), andererseits mit der forcierten In-Szene-Setzung arkadischer Landschaften und mit dem Rückgriff auf mythologische Vorbilder einen humanistischen Gegenentwurf singulärer Art waren (Kat. 43, S. 186/187; Kat. 66, S. 184/185; Kat. 74, S. 207).²³ Am 7. März 1937 war in der links-liberalen *Basler Nationalzeitung* sowie in der antifaschistischen Zeitschrift *Der Gegen-Angriff*

(Prag / Zürich / Paris) ein Artikel erschienen, der auf Kokoschkas Ausstellung zur Ehrenrettung der freien Künste Bezug nahm und dessen Situation respektive die vieler Exilierter auf den Punkt brachte: „Kokoschka gehört zur Familie der repräsentativen Künstler, die das Exil einem versklavten Leben im Machtbereich der nationalsozialistischen Landknechte vorzogen. [...] Vertrieben und exiliert, setzt er das Werk fort. Er wird zu denen gehören, die berufen werden, in den Volkshäusern des kommenden befreiten Deutschland die Fresken des Leidens und Sieges des Menschen im Kampf gegen seine Würger zu malen.“²⁴

Eine Premiere – Prometheus und Thermopylen

Zwei großformatige, je rund acht Meter breite und über zwei Meter hohe Triptychen, betitelt mit *Die Prometheus Saga* (1950) und *Thermopylae* (1954), stellen den Höhepunkt von Kokoschkas reifem Werk dar (Kat. 87, S. 254/255; Kat. 91, S. 258/259). Sie sind in einer Transitionsphase entstanden, in einem von den verheerenden Konsequenzen des Krieges geschwächten und sich nun im Wiederaufbau befindenden Europa, als der Künstler nach über zehn Jahren im englischen Exil nach Villeneuve in die Schweiz übersiedelte.²⁵ Mit unserer Retrospektive sind diese beiden Werke erstmals seit 1962, als sie in der Londoner Tate ausgestellt waren, wieder gemeinsam zu sehen. Das Prometheus-Triptychon, das imposante Schlüsselwerk, ursprünglich für den Deckenbereich der Eingangshalle von Graf Antoine Seilerns Haus konzipiert und heute im Besitz der Courtauld Gallery in London, war außer an der *Biennale von Venedig* 1952 nie außerhalb der Britischen Inseln zu bewundern.²⁶ „Gestern habe ich den letzten Strich (Axthieb möchte ich fast sagen) an meinem Deckengemälde getan, und nun bin ich verzweifelt wie schon viele, viele Jahre nicht. Dass etwas fertig ist, woran man nicht die geringste Kleinigkeit ändern kann, kommt einem so wie ein Überfall vor. [...] Ein Trost bloß, dass auch ein Uccello, der die Perspektive für die Renaissancewelt erfunden hat aus einer geistigen Not heraus, ebenso wenig verstanden wurde. [...] Dies ist vielleicht ein letztes großes Werk, vielleicht mein bestes, und Seilern weiß nicht ganz, was er da besitzt“²⁷, schrieb Kokoschka dem ebenfalls aus Prag nach London emigrierten Josef Paul Hodin, seinem späteren Biografen. Aus diesen Zeilen wird deutlich, wie wichtig ihm dieses Gemälde war und wie er unter dessen anfänglich negativer Rezeption litt. So muss es Kokoschka als große Genugtuung empfunden haben, das imposante

Triptychon bei der international wichtigsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst der Weltöffentlichkeit in Venedig zeigen zu dürfen. Seine offizielle Stellungnahme zu diesem Anlass lautete: „Diese Malerei sollte gegenständlichen Inhalt und Raum aufweisen, wie es dem Europäer, der mit seiner Geschichte verbunden ist, entspricht. Ich zeige eine Raumkonzeption, welcher ich bewusst die in der Barockzeit entdeckte vierte Dimension der Bewegung zufügte, die dem Beschauer erlaubt, die Malerei gewissermaßen in der Zeit zu lesen, in der Abfolge der geschilderten Begebenheiten von Anbeginn zu Ende. Ich sehe voraus, dass dieses Bekenntnis dem abstrakten Maler als Blasphemie erscheinen muss [...].“²⁸ Hier werden zwei Standpunkte Kokoschkas deutlich: Zum einen rückt der Maler neben der eigenen Bewegung im künstlerischen und damit performativen Produktionsprozess nun auch jene des Betrachters in den Mittelpunkt; zum anderen hegt er offensichtlich wenig Sympathie für die abstrakte Kunst und insbesondere den Abstrakten Expressionismus, der nach dem Zweiten Weltkrieg mit seinem europäischen Pendant des Informel zur dominanten Kunstströmung avancierte.²⁹ In der ein Jahr später, 1953, von Kokoschka ins Leben gerufenen „Schule des Sehens“, die bis heute als Sommerakademie in Salzburg fortbesteht, brachte er diese beiden Aspekte, die Notwendigkeit des Gestischen bei gleichzeitiger Ablehnung der Abstraktion, bei seiner Eröffnungsansprache programmatisch zum Ausdruck: „Die bildende Kunst war vor der gesprochenen Mitteilung, die Schriftsprache geht auf sie zurück. Die bildende Kunst ist eine Sprache in Bildern [...]. Eine Umschreibung und Übersetzung in die Verbalsprache, Erklärung des Inhalts mit Hilfe eines anderen Mediums, ist bloß Ersatz. [...] Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit wird heute für die zeitgenössische Kunst das Privileg beansprucht, von den Gesetzen einer artikulierten Ausdrucksweise unabhängig zu sein. Gewiss mag es dem abstrakten Künstler, will er unverstanden sein, vorbehalten bleiben, sich in den elfenbeinernen Turm zurückzuziehen. Bedenklicher scheint jedoch, dass in der ganzen Welt diese gegenstandslose Kunst propagiert wird.“³⁰ Kokoschkas ablehnende Skepsis mag heute vielleicht als „antimodern“ eingestuft werden, was allerdings nicht zwangsläufig rückwärtsgewandt, konservativ und unzeitgemäß bedeuten soll.³¹ Mit der Gründung dieser für alle zugänglichen Kunstakademie ging – mit der tatkräftigen Unterstützung unter anderem von Friedrich Welz – ein Traum Kokoschkas in Erfüllung, von dem bereits die Rede war, und zwar, den demokratischen Zugang zur Kunstausbildung als Grundpfeiler einer antiautoritären Gesellschaft zu ermöglichen. Dieses zwar reaktionäre, aber nicht

ganz unberechtigte Misstrauen gegenüber der „Übertheoretisierung“ abstrakter Kunst war im Übrigen auch in den USA zu finden, der wohl berühmteste Vertreter unter ihnen war der populäre „New Journalism“-Autor Tom Wolfe (1930–2018) mit seinem Pamphlet *The Painted Word*.³² Es ist bemerkenswert, dass Kokoschkas großer Auftritt an der *Biennale von Venedig* kurz vor der Gründung der Internationalen Sommerakademie in Salzburg lag: Internationalen Ruhm genoss er zwar bereits, aber die *Biennale* war auch ein willkommener Ort zur Gewinnung potenzieller Akademiemitglieder.

Es lohnt sich an dieser Stelle, einen Exkurs zu machen, um den Zusammenhang zwischen dem Prometheus-Triptychon als programmatisches Gemälde und der ein knappes Jahr später gegründeten Sommerakademie in seiner ganzen Tragweite zu verstehen. Im Mittelpunkt seines formal-künstlerischen Zugangs stand vom ersten Sommer an (und explizit im Programm aufgeführt) die Devise „der Mensch als das Maß aller Dinge“³³, obschon damit weniger eine affirmative Haltung gegenüber dem Anthropozän³⁴ als vielmehr die Kraft somatischen Lernens im Sinne einer Wiederherstellung der Einheit von Körper und Geist gemeint ist. So sollten die Studenten und Studentinnen ungehemmt ihrem spontanen Blick folgen und ihrer Ausdruckskraft ungeachtet des Resultats freien Lauf lassen. Dies war mit ein Grund dafür, warum ausschließlich mit unkorrigierbaren Aquarellfarben gearbeitet wurde. Obwohl die Aspekte des Spontanen und Aleatorischen in mancher Hinsicht an die Produktionsverfahren der Abstrakten Expressionisten und Farbfeldmaler denken lassen, grenzte sich Kokoschka dennoch bewusst von diesen ab, indem er gleichzeitig „gegen den leeren Formalismus der alten Schule (sogenannter ‚Naturalismus, Impressionismus‘) und gegen den ‚sterilen Formalismus der sogenannten gegenstandslosen Zeitmode‘“ antrat.³⁵ Aber trotz dieser dezidiert antiabstrakten Haltung des Gründervaters wurde mit Slavi Soucek bereits 1955 ein Vertreter der hochaktuellen und weltweit gefeierten abstrakten Bildsprache in den Lehrkörper aufgenommen. Was Prometheus als Urheber der menschlichen Zivilisation mit einem Konzept wie dem der Sommerakademie verbindet, ist Kokoschkas unerschütterlicher Glaube an das Verantwortungsbewusstsein des Menschen – dies mag wenige Jahre nach den Gräueln des Zweiten Weltkrieges von besonderer Aktualität gewesen sein, von der diese Gemälde aber bis heute nichts eingebüßt haben. Die Kunst müsse dabei als integraler Bestandteil einer humanistischen Verfasstheit der Zivilisation angesehen werden, so Kokoschka: „Der Mensch das Maß

aller Dinge. – In diesem Sinne vermochte der europäische Mensch immer im Spiegel der Kunst sich wiederzufinden, handelnd in die Daseinsbedingungen einzugreifen, die Fähigkeit zur Gestaltung des menschlichen Daseins, ja die Bedingungen zum Fortleben seiner Art selbst zu entwickeln. Der Wechsel, der Wandel, selbst die Veränderung klimatischer Bedingungen verlor solcherart das rätselhaft Unabwendbare eines Fatums.“³⁶

Ein ähnliches Sendungsbewusstsein im Stil des politischen Muralismo, wie es das Prometheus-Triptychon zeigt, lässt sich im Thermopylen-Triptychon (Kat. 91, S. 258/259) lesen. Das Gemälde war von Anbeginn als „Appell an die abendländische Jugend“ gedacht, wie der damalige Rektor der Universität Hamburg, Bruno Snell, 1961 zu Protokoll gab. In seinem Text zur Entstehungsgeschichte des Triptychons fährt er fort: „Kokoschka war ein geradezu fanatischer Europäer: Wenn eine Kultur weiterbestehen sollte, so meinte er, hätte sie weder von Russland noch auch von Amerika viel zu erwarten; wir müssten uns auf uns selbst besinnen.“³⁷ Die Motivwahl der Thermopylen-Schlacht war ganz wesentlich Snells Anregungen zu verdanken, der als Klassischer Philologe Kokoschka auf die ideengeschichtliche Herleitung des westeuropäischen Freiheitsbegriffs – Freiheit im Sinne der vollen Eigenverantwortung, eine Wahl zu treffen – und den damit zusammenhängenden Bezug zur Thermopylen-Schlacht und die Aischylos-Tragödie hingewiesen hatte.³⁸ Bevor das von Philipp und Gertrud Reemtsma gestiftete Gemälde 1962 im Philosophenturm der Universität Hamburg installiert werden konnte, war das Historienbild zuerst 1955 im Kunsthaus Zürich zu sehen, fünf Monate später während der Internationalen Sommerakademie im Residenzpalast in Salzburg, und noch im selben Jahr in der Wiener Secession. In einem Brief an den Hamburger Bürgermeister gab Kokoschka zu verstehen, warum es ihm so viel bedeutete, dass das Triptychon vor dem Hintergrund seiner europäischen Vision im Hörsaal einer philosophischen Fakultät endlich einen ihm würdigen Platz gefunden habe: „Europäer sein heißt immer wieder, den Barbaren in sich selber bekämpfen, ‚man ist nicht Mensch, weil man zur Welt kam, Mensch muss man immer wieder erst werden‘, so sagte ein griechischer Philosoph. Dies ist der Inhalt meines Bildes. Die Figur der Freiheit wendet sich jedem Beschauer zu, der an dem Bild entlang geht, sie streckt ihm ihre Hand entgegen. [...] meine beste Arbeit.“³⁹ Die Fertigstellung des Gemäldes wurde in der Fachpresse vergleichsweise intensiv diskutiert.⁴⁰ Neben der bereits beschriebenen Aktualität weist der Kritiker Walter Kern in der international renommierten

Zeitschrift *Das Werk* auf die künstlerische Bedeutung von Kokoschkas singulärem Produktionsprozess hin, der auffällig einprägsame Momente des Performativen in sich trage: „Die Bilder, die alle die Unmittelbarkeit des erlebten Pinselstriches atmen, sind durch Vorstudien nur eingeleitet worden, stützen sich jedoch auf keine verbindlichen Skizzen.“⁴¹ Die endgültige Fassung ist auf der Leinwand entstanden, und so bildet das ganze Werk ein Beispiel vollendeten Einklangs des spontanen Erlebnisses und der Intuition mit der abwägenden und ausgleichenden Haltung eines hohen künstlerischen Verstandes.⁴² Aber wären es damit nicht ausgerechnet die Charakteristiken des „Spontanen“ und des „Intuitiven“, die Kokoschka wiederum mit den von ihm so kritisierten Abstrakten Expressionisten verbindet?

Kokoschkas Spuren in der Kunst der Gegenwart

Kokoschkas Erbe für die Kunstproduktion ab den frühen 1980er-Jahren bis in die Gegenwart ist in vielerlei Hinsicht präsenter als gemeinhin angenommen. Künstlerinnen und Künstler wie Nancy Spero (1926–2009) oder auch Denis Savary (*1981) nehmen bewusst auf ihn Bezug, während andere wie Oswald Oberhuber (*1931) und Herbert Brandl (*1960) ihm wiederum über Umwege die Ehre erweisen. Obwohl dieser genealogische Strang in der Fachliteratur bisher kaum Erwähnung fand, geschweige denn Gegenstand einer tiefgreifenderen Analyse war, muss Kokoschka zu jenen Künstlern gezählt werden, die maßgeblich das Terrain für die Malergeneration der Neuen Wilden geebnet haben. Die ursprünglichen Einflussgrößen von dem, was heute unter dem Begriff „Bad Painting“ firmiert, werden einhellig bei Künstlern wie Asger Jorn, Francis Picabia oder auch Philipp Guston verortet, dabei ließe sich Kokoschkas Spätwerk mit Gemälden wie *Der verschmähte Liebhaber*, *Time*, *Gentlemen Please*, *Peer Gynt* oder auch *Theseus und Antiope* (Kat. 95, S. 260; Kat. 99, S. 285; Kat. 101, S. 284; Kat. 93, S. 261) auf formaler Ebene durchaus zum Vergleich heranziehen.⁴³ So wurde insbesondere wiederholt auf Picabias Einfluss auf die Malerei der Postmoderne hingewiesen und dieser entsprechend analysiert.⁴⁴ Aus Gesprächen, die die Autorin mit den Künstlern Oberhuber, Brandl und Savary führen durfte, geht jedoch hervor, dass Kokoschkas konsequentes Eintreten für die figurative Malerei zumindest informell durchaus als Beitrag zur wachsenden Anerkennung des Gegenständlichen im Malereidiskurs gesehen werden kann.⁴⁵ Ein symbolträchtiger Schritt, um Kokoschka ins

Bewusstsein der Bevölkerung und insbesondere der angehenden Künstlerinnen und Künstler zu rücken, war, als im Mai 1980 (keine drei Monate nach dem Tod des Künstlers) der Platz vor der Universität für angewandte Kunst Wien in Oskar-Kokoschka-Platz umbenannt wurde – Bemühungen, die allen voran dem damaligen Rektor der Universität, Oswald Oberhuber, zu verdanken sind. Dabei sei es Oberhuber nicht allein um die Rehabilitierung des Künstlers gegangen, der seit der Diffamierung als „entarteter Künstler“ ein gespaltenes Verhältnis zu seinem Herkunftsland hatte,⁴⁶ sondern auch darum, dessen Curriculum unmissverständlich an die Universität für angewandte Kunst, seine alte Studienstätte, anzuknüpfen, mit der er sich bis ins hohe Alter eng verbunden fühlte.⁴⁷

Eine erste umfassende Präsentation von Kokoschkas reifem und spätem Werk fand in Wien erst 2008 in der Albertina statt. Warum die Anerkennung so spät erfolgte, wurde dabei offen gehalten, aber dafür mit nachvollziehbarer Emphase an verschiedener Stelle auf Kokoschkas Stärken im hohen Alter hingewiesen, so heißt es im Vorwort: „Nie war Kokoschka in seiner Malerei freier als jetzt in seinen allerletzten Jahren. [...] die Wiedererweckung der expressiven Figuration durch Baselitz und Lüpertz, den Mut zum Malen nach Jahrzehnten der konzeptuellen Enthaltensamkeit. Ihren Zeitgenossen gelten jedoch Picasso wie Kokoschka als anachronistische Bannerträger einer gegenständlichen und expressiven Malerei, die doch für immer überwunden schien.“⁴⁸ Die erwähnte Freiheit Kokoschkas – besonders in Fragen der Komposition und Farbbehandlung bei Landschaftsbildern – ist es auch, die Brandl in seinen Bann gezogen hat (Kat. 28, S. 106/107; Abb. 3): „Dieses Blau-Grün hat mich immer wieder beschäftigt. [...] er betrachtet die Landschaft fast immer von oben aus der Vogelperspektive. In die Landschaft gesetzte Figuren scheinen sich zwar abstrahierend aufzulösen, ohne tatsächlich abstrakt zu werden. [...] diese fiebrige Art der Malerei, dieser Bildraum der Narration, den Kokoschka bis zu seinem Lebensende nicht aufgegeben hat, waren jenseits vom Abstrakten Expressionismus und all den [vorwiegend amerikanischen] Strömungen seine konsequente Prägung und damit sein künstlerisches Verdienst für die Nachwelt.“⁴⁹ Nancy Spero und Denis Savary wiederum haben sich explizit auf das Frühwerk Kokoschkas bezogen. Der seismografisch oszillierende Pinselstrich und der gezielte Einsatz von Weißhöhung über einem monochrom, aber dennoch lebendig gehaltenen Hintergrund lehnen sich an Werke wie *Hans und Erica Tietze* (Abb. 4) oder auch *Hugo Caro* an, die Spero in ihrer Serie *Lovers* einge-



Abb. 3: Herbert Brandl, *Ohne Titel*
(Aus der Serie *Schwarze Sulm*), 2013
Öl auf Leinwand, 150 x 300 cm
Kunsthhaus Zürich, 2015



Abb. 4: Oskar Kokoschka, *Hans und Erica Tietze*, 1909
Öl auf Leinwand, 76,5 x 136,2 cm
The Museum of Modern Art, New York,
Abby Aldrich Rockefeller Fund



Abb. 5: Nancy Spero, *Lovers VIII*, 1964
Öl auf Leinwand, 131,4 x 205,7 cm
Courtesy of Gallery Lelong, New York

setzt hatte (Abb. 5).⁵⁰ Savary wiederum beschäftigte sich in seiner Installation mit der Frage, inwiefern ein zerstörtes Objekt, das heißt die Puppe, die Hermine Moos 1918 im Auftrag von Kokoschka realisiert hatte (die aber der Künstler nach kurzer Zeit wutentbrannt wieder entsorgte)⁵¹, bewusst ohne – zwar vorhandenes – Fotomaterial, sondern rein auf Basis des (teilweise illustrierten) Briefwechsels rekonstruiert werden kann (Kat. 103, S. 127).⁵² Der Gegenwartskünstler interessierte sich nicht für die getreue Rekonstruktion des zerstörten Fetisches, sondern vielmehr dafür, wie die suggestive Kraft von Kokoschkas Handlungsanweisungen heute auf uns und insbesondere auf die von Savary beauftragte Näherin Fanny Jackson Terribilini (Vevey) wirken: „Die Brüste, möchte ich Sie bitten, noch mehr detaillieren! Die Warzen nicht erhaben, sondern mehr uneben und nur durch die Rauigkeit [sic] meist abheben. [...] die Haut endlich pfirsichähnlich im Angreifen, und nirgends Nähte erlauben an Stellen, wo Sie denken, dass es mir weh tut und mich daran erinnert, dass der Fetisch ein elender Fetzenbalg ist.“⁵³

Kokoschka gehört mit Francis Picabia und Pablo Picasso zu jener Malergeneration, die wegen des vehementen und allgemein vorherrschenden Zweifels an der gegenständlichen Malerei in der unmittelbaren Nachkriegszeit durch ihre (man ist geneigt zu sagen konservative) Treue zum Figurativen gleichzeitig wesentlich dazu beigetragen haben, dass der Malerei-Diskurs nicht wiederum einem Dogma der abstrakten und konzeptuellen Kunst anheimfiel, sondern schrittweise zuließ, dass Abstraktion und Figuration heute selbstverständlich und ohne ideologische Grabenkämpfe neben- und miteinander praktiziert werden können, und dies auch von ein und derselben Person.

- 1 Stefan Zweig, Ausstellungsrezension in: *Neue Freie Presse*, 8.7.1918, Wiederabdruck in: Klemens Renoldner (Hrsg.), *Stefan Zweig, „Ich habe das Bedürfnis nach Freunden“*. Erzählungen, Essays und unbekannte Texte, Wien 2013, S. 422.
- 2 Ein Verzeichnis der ausgestellten Werke befindet sich in: *Ein Jahrhundert Wiener Malerei*, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zürich, Zürich 1918. Als einer der jüngsten Teilnehmer mit nur 32 Jahren war Kokoschka immerhin mit drei Gemälden vertreten, darunter mit dem Porträt von Carl Moll (Kat. 27, S. 108), dem eindrucksvollen Großformat *Heimsuchung* (1912, Belvedere, Wien) sowie mit einer Landschaft, die als *Alpenlandschaft bei Mürren* (S. 290 / Abb. 6) identifiziert worden ist, vgl. ebd. S. 12.
- 3 Insbesondere das Dada-Jubiläum 2016 war Anlass für viele Publikationen und Ausstellungen, welche die Bedeutung von Zürich als Zentrum der europäischen Intelligentsia während des Ersten Weltkrieges beleuchteten. Siehe innerhalb der umfangreichen Literatur insbesondere: Juri Steiner/ Stefan Zweifel (Hrsg.), *Phantom Dada: Flucht durch die Zeit, 1916–2016*, Zürich 2016.

- 4 Der Konzeptkünstler Uriel Orlow (*1973, lebt in London und Lissabon) hat die Porträts von rund 50 solchen Odeon-Gängerinnen und -Gängern von Weltruim in seiner Kunstinstitution *Oddly, one lived the war in one's mind more intensively than at home in a country at war* (2008/09, Kunstsammlung der Stadt Zürich) zusammengetragen, siehe dazu Manuela Reissmann in: *Europa. Die Zukunft der Geschichte*, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zürich, hrsg. von Cathérine Hug/Robert Menasse, Zürich 2015, S. 228–231. Allgemein zur Geschichte des Odeons siehe: Curt Riess, *Café Odeon. Unsere Zeit, ihre Hauptakteure und Betrachter*, Zürich 1973.
- 5 Ausst.-Kat. Zürich 1918 (wie Anm. 2), S. 3.
- 6 Renoldner 2013 (wie Anm. 1), S. 418, 421.
- 7 Curt Riess/ Esther Scheidegger, *Café Odeon*, Zürich 2010, S. 123.
- 8 Stefan Zweig, „Das Herz Europas. Ein Besuch im Genfer Roten Kreuz“, erstmals publiziert in: *Neue Freie Presse*, 23.12.1917. Wiederabdruck in: Ders., *Die schlaflose Welt. Essays 1909–1941*, Frankfurt a. M. 1983, S. 74–89. Über die intensive, rund zehn Ausstellungen umfassende Zusammenarbeit zwischen Wilhelm Wartmann und Kokoschka siehe: Nadja Baldini/ Patrick Zamarián, „Oskar Kokoschka und die Ära Wartmann am Kunsthhaus Zürich“, in: *Oskar Kokoschka. Beziehungen zur Schweiz*, Ausst.-Kat. Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon, hrsg. von Andreas Meier, Wabern 2005, S. 147–160. Auf die Freundschaft der beiden Männer durch die Analyse bisher unveröffentlichter Briefe siehe Iris Bruderer-Oswalds Beitrag in diesem Band, S. 238–244.
- 9 Dabei sei insbesondere auf die wegweisende *Ausstellung Deutscher Malerei im XIX. und XX. Jahrhundert* im Kunsthhaus Zürich 1917 hingewiesen, in der Kokoschka noch vor seinem Ruf zum Professor an die Dresdner Kunstakademie, aufgrund seiner Zusammenarbeit ab 1910 mit Herwarth Walden und ab 1911 mit Paul Cassirer, zu den Expressionisten zählte.
- 10 Stefan Zweig, Vorwort in: *Die Welt von Gestern*, Berlin (1944) 2013, S. 14 f.
- 11 Oskar Kokoschka, „Rede auf dem Brüsseler Friedenskongress, 1936“, zit. nach: Oskar Kokoschka, *Das Schriftliche Werk*, Bd. IV: *Politische Äußerungen*, hrsg. von Heinz Spielmann, Hamburg 1976, S. 177.
- 12 Zu einem der wichtigsten Vorkämpfer eines Europas der Regionen zählt der Schweizer Denis de Rougemont, siehe: Denis de Rougemont, *Rapport au peuple européen sur l'état de l'union*, Paris 1979, S. 24. Gemäß Auskunft der Fondation Jean Monnet pour l'Europe an die Autorin im März 2014 verwendete de Rougemont den sinnigen Ausdruck „cicatrices de l'histoire“ (Narben der Geschichte) zur Beschreibung nationaler Grenzen erstmals bei einem Vortrag, den er am 1.7.1972 in Straßburg hielt.
- 13 Oskar Kokoschka, „Der moderne Staat – ein Absurdum“ (1937), zit. nach: Spielmann 1976 (wie Anm. 11), S. 196.
- 14 Robert Menasse, *Kritik der Europäischen Vernunft*, Rede im Plenarsaal des Europäischen Parlaments in Brüssel anlässlich der Feierstunde „60 Jahre Römische Verträge“, 21.3.2017. Wiederabdruck im Bernstein-Verlag, Siegburg 2017, S. 9.
- 15 Ebd., S. 9 f.
- 16 Oskar Kokoschka, *Emigrantenleben – Prag und London 1934–1953* Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld/ Nationalgalerie Prag, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1994; Oskar Kokoschka, *Exil und neue Heimat 1934–1980*, Ausst.-Kat. Albertina, Wien, hrsg. von Antonia Hoerschelmann, Ostfildern 2008; Oskar Kokoschka, *Ein Vagabund in Linz. Wild, verfemt, gefeiert*, Ausst.-Kat. Lentos-Kunstmuseum Linz, hrsg. von Elisabeth Nowak-Thaller/ Nina Kirsch, Weitra 2008.

- 17 Paul Westheim, *Oskar Kokoschka. Das Werk in 135 Abbildungen*, Berlin 1925, S. 96–98.
- 18 Zu Kokoschkas von Cassirer unterstützter Reisetätigkeit und deren Einfluss nicht allein auf die Kreativität, sondern auch die Produktivität siehe Birgit Dalbajewas Aufsatz in diesem Band, S. 154–161.
- 19 Joseph Paul Hodin, „Neue Horizonte“, in: Ders., *Oskar Kokoschka. Sein Leben. Seine Zeit*, Berlin 1968, S. 147 f.
- 20 Kokoschka an Alexandrine Gräfin Khuenburg, Lissabon, 18.4.1925, in: Oskar Kokoschka, *Briefe II. 1919–1934*, hrsg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1985, S. 109 f.
- 21 Zu Kokoschkas Skizzenbüchern siehe Aglaja Kempfs Aufsatz in diesem Band, S. 276–279.
- 22 Zu Kokoschkas sich nicht immer einfach gestalteter Akquise von Porträtaufträgen in England und den US, siehe Régine Bonnefoits Aufsatz in diesem Band, besonders S. 210–218.
- 23 Zu Kokoschkas figürlich-arkadischen Bildern der 1930er-Jahre als politischer Gegenentwurf siehe Katharina Erlings Aufsatz in diesem Band, S. 200–206.
- 24 Bruno Frei, „ ‚Artist in Exile‘ – Streiflichter aus dem Exil“, zit. nach: Gloria Sultano/Patrick Werkner, *Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950*, Wien/Köln/Weimar 2003, S. 134.
- 25 Zu den Produktionsbedingungen des Prometheus-Triptychons siehe Régine Bonnefoits Aufsatz in diesem Band, besonders S. 214–215; ferner auch: Barnaby Wright, *Oskar Kokoschka. The Prometheus Triptych*, Ausst.-Kat. The Courtauld Institute of Art Gallery, London 2006. Kokoschka selbst schrieb zu beiden Werken rund ein Jahr nach ihrer jeweiligen Entstehung, siehe: Oskar Kokoschka, *Das Schriftliche Werk*, Bd. III: *Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst*, hrsg. von Heinz Spielmann, Hamburg 1975, S. 313 ff; 321 ff.
- 26 Erstaunlicherweise geht der aus Wien stammende Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich in seinem Vorwort zur Tate-Retrospektive nicht auf die spektakuläre Präsenz beider Großformate (im Katalog der Tate London Nr. 137 und 145) ein, sondern bezieht sich in seinen Ausführungen ausschließlich auf das Thermopylen-Triptychon: E. H. Gombrich, „Oskar Kokoschka“, in: *Kokoschka – A retrospective*, Ausst.-Kat. The Tate Gallery, London 1962, S. 15. Zum Prometheus-Triptychon an der 36. Biennale von Venedig, Raum XLVI, Kat. 2, siehe den Online-Werkkatalog der Fondation Oskar Kokoschka Vevey: Katharina Erling/Walter Feilchenfeldt (Hrsg.), *Oskar Kokoschka. Die Gemälde*, auf: <http://www.oskar-kokoschka.ch/index.php/werkkatalog-1079.html> [zuletzt abgerufen am 27.6.2018].
- 27 Zit. nach: Oskar Kokoschka, *Briefe III. 1934–1953*, hrsg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1986, S. 241.
- 28 Oskar Kokoschka, „Die Prometheus Saga“ (1952), zit. nach: Kokoschka 1975 (wie Anm. 25), S. 316.
- 29 Zum politischen Klima, das den Erfolg des Abstrakten Expressionismus maßgeblich begünstigte, siehe: Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art. Abstract expressionism, freedom, and the Cold War*, Chicago 1983.
- 30 Oskar Kokoschka, „Zur Eröffnung der internationalen Akademie Salzburg“, zit. nach: Kokoschka 1975 (wie Anm. 25), S. 223.
- 31 Folgende Ausstellung ging in besonderem Maße auf diese produktiven Widersprüche ein: *Anti:modern – Salzburg inmitten von Europa zwischen Tradition und Erneuerung*, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, hrsg. von Sabine Breitwieser, München 2016.
- 32 Tom Wolfe, *The Painted Word*, New York 1975.

- 33 Oskar Kokoschka, zit. nach: Martin Fritz, „Humanismus, Pluralismus, Globalisierung“, in: Hildegrund Amanshauer, *Das schönste Atelier der Welt – 60 Jahre Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, Salzburg/Wien 2013, S. 19.
- 34 Kokoschka hätte sich 1953 ohnehin nicht auf einen Begriff beziehen können, der erst um 2000 geprägt worden ist und unser Zeitalter als eines beschreibt, in dem der Mensch zum wichtigsten (häufig negativen) Einflussfaktor auf die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse der Erde geworden ist. Mit dieser Feststellung wurde gleichzeitig die Forderung laut, dass sich der Mensch nur als abhängiger Teil und nicht als dominante Instanz des Ganzen verstehen dürfe, um insbesondere die dringlichen Probleme der Ökologie zu bewältigen. Im Kunstkontext siehe dazu die Ausstellung und Online-Diskursreihe *Das Anthropozän-Observatorium. Kulturelle Grundlagenforschung mit den Mitteln der Kunst und der Wissenschaft des Haus der Kulturen der Welt* (HKW) Berlin, www.hkw.de/anthropozan [zuletzt abgerufen am 27.6.2018].
- 35 Zit. nach: Fritz 2013 (wie Anm. 33), S. 19.
- 36 Kokoschka, zit. nach: Kokoschka 1975 (wie Anm. 25), S. 225.
- 37 Bruno Snell, „Zur Entstehungsgeschichte des Triptychons“, in: Oskar Kokoschka/Carl Georg Heise u. a., *Thermopylae 1954*, Stuttgart 1961, S. 31.
- 38 Ebd.
- 39 Kokoschka an Max Brauer, Villeneuve, 19.3.1958, zit. nach: Oskar Kokoschka, *Briefe IV. 1953–1976*, hrsg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1988, S. 78.
- 40 Insofern „verhältnismäßig intensiv“, da sich Kunstrezensionen in der Regel ganzen Ausstellungen und nicht einzelnen Werken widmen. Es sind Berichte in der *Neuen Zürcher Zeitung*, 17.3.1953, in der *Weltkunst*, Jg. 25, Nr. 4, 1955, und in *Forum*, Jg. 2, Heft 18, 1955, erschienen.
- 41 Für weitere Informationen bezüglich der Skizzen sowie der Entstehung des Triptychons, siehe die von Régine Bonnefoit kuratierte Ausstellung im Centre Dürrenmatt Neuchâtel, die gleichzeitig zur Retrospektive im Kunsthaus Zürich stattfindet: *Kokoschka – Dürrenmatt. Der Mythos als Gleichnis*, Ausst.-Kat. Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Reihe Cahiers du Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Nr. 20, Neuenburg 2018.
- 42 Walter Kern, „Zu Oskar Kokoschkas Triptychon Thermopylae“, in: *Das Werk. Architektur und Kunst*, Heftschwerpunkt „Atelierbauten“, Bd. 42, Heft 1, Sankt Gallen 1955.
- 43 Gerade bei Ausstellungen zu dem Thema in Wien schien die Verbindung zu Kokoschka nicht opportun, was insbesondere mit Kokoschkas unantastbarer Position auf der einen und der generell verhältnismäßig schlechten Kenntnis bzw. Ausklammerung des Spätwerks auf der anderen Seite zusammenhängen mag. Siehe: *Bad painting – good art*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst, MUMOK, Stiftung Ludwig Wien, hrsg. von Eva Badura-Triska/Susanne Neuburger, Köln 2008. Wichtige Kokoschka-Ausstellungen in Wien, die insbesondere dem Spätwerk mehr Aufmerksamkeit schenken, sind: *Oskar Kokoschka*, Ausst.-Kat. Kunstforum Länderbank Wien, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder/Johann Winkler, München 1991; Ausst.-Kat. Wien 2008 (wie Anm. 16).
- 44 Erste Analyse zu Picabias Erbe: Benjamin H. D. Buchloh, „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke“ (1982), in: Ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge (MA) 2000. Wegweisende Ausstellung: „*Lieber Maler, male mir ...*“: *Radikaler Realismus nach Picabia*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien/Centre Pompidou, Paris/Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., hrsg. von Alison M. Gingeras/Sabine Folie u. a., Wien 2002. Siehe jüngst: Cathérine Hug, „Picabia nach Picabia“, in: *Francis Picabia – Unser Kopf ist*

- rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich/The Museum of Modern Art, New York, hrsg. von ders./Anne Umland, Ostfildern/New York/Brüssel 2016, S. 294–309.
- 45 Die Gespräche fanden wie folgt statt: am 14.12.2017 mit Oswald Oberhuber in Wien, am 26.1.2018 mit Denis Savary in Zürich, und am 2.6.2018 per Skype mit Herbert Brandl. Ferner diskutierte die Autorin am 1.2.2018 mit Mireille Wunderly über ihre Erfahrungen bei der Teilnahme an der „Schule des Sehens“ unter der Leitung von Kokoschka in den 1960er-Jahren (vermutlich 1966, Wunderly konnte sich nicht mehr an das genaue Jahr erinnern).
- 46 Siehe dazu Bernadette Reinholds Aufsatz in diesem Band, S. 194–197.
- 47 Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München, 1971, S. 49.
- 48 Klaus Albrecht Schröder, „Vorwort“, zit. nach: Ausst.-Kat. Wien 2008 (wie Anm. 16), S. 11.
- 49 Gespräch mit Herbert Brandl 2018 (wie Anm. 45).
- 50 Zur Analyse formaler Analogien zwischen Spero und Kokoschka siehe insbesondere: Christopher Lyon, *Nancy Spero. The Work*, München/Berlin u. a. 2010, S. 19, 60, 64, 215, und Abb. auf S. 58–69.
- 51 Brassai, *The Artists of My Life*, New York 1982, S. 74, zit. nach: Alfred Weidinger, *Kokoschka und Alma Maher*, München/New York 1996, S. 92.
- 52 Die Fotografien sind im Oskar Kokoschka-Zentrum der Universität für angewandte Kunst Wien aufbewahrt und wiederholt veröffentlicht worden, darunter eine Auswahl in: Bernadette Reinhold/Patrick Werkner (Hrsg.), *Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern*, Wien 2013, S. 86–95. Siehe ferner auch das hervorragende Radio-Feature *Hermine Moos. Die Frau hinter der Puppe* von Justina Schreiber, Erstsending Deutschlandfunk am 29.6.2018, 20:10–21:00, https://www.deutschlandfunk.de/die-frau-hinter-der-puppe-hermine-moos.1247.de.html?dram:article_id=420215 [zuletzt abgerufen am 12.7.2018].
- 53 Kokoschka an Hermine Moos, Berlin, 10.12.1918, in: Oskar Kokoschka, *Briefe I. 1905–1919*, hrsg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984, S. 300 f.