



Gloria Sultano  
Patrick Werkner

# Oskar Kokoschka

Kunst und Politik  
1937–1950

böhlau

Kokoschkas Exiljahre in Prag und London und seine Gemälde aus der Kriegszeit stehen im Mittelpunkt dieser Publikation. Mit seinen politischen Allegorien reagierte er u. a. auf seine Diffamierung im Rahmen der Nazi-Aktionen gegen „entartete Kunst“. Ausführlich behandelt wird der Künstler als politischer Aktivist in Prag und in London, wo er Präsident des „Freien deutschen Kulturbundes“ war. Der großen Wiener Kokoschka-Ausstellung 1937 und den sie begleitenden politischen Machenschaften ist ein eigener Abschnitt gewidmet. In diesem Zusammenhang geht es auch um Ferdinand Bloch-Bauer, seinen damaligen Auftraggeber und Mäzen.

„Kunst im Kalten Krieg: OK und das Nachkriegsösterreich“ heißt ein eigenes Kapitel, das etwa die verschlungene Geschichte von Kokoschkas Porträt des Wiener Bürgermeisters Theodor Körner behandelt. Viktor Matejka, der „rote Stadtrat“ einerseits und der „Ariseur“ Friedrich Welz, Kokoschkas Galerist, andererseits bilden die hier untersuchten Pole seiner Biografie nach 1945. Zuletzt wird auch die konservative Wende des Künstlers behandelt, die ihn in seiner wütenden Gegnerschaft zu Picasso und den „Abstrakten“ zeigt.

Eine wesentliche Rolle in der Studie kommt dem dokumentarischen Bildmaterial zu, das Zusammenhänge vielfach schlagartig erhellt und von einer politischen und kulturellen Chronik begleitet wird. Der Briefeschreiber Kokoschka kommt in ausführlichen Zitaten zu Wort. Im Anhang bieten Ausstellungschronik, Presseecho und Bibliografie wertvolle Grundlagen für weiterführende Analysen und Forschungen.

hörlaut

*di:'angewandte*

Universität für angewandte Kunst Wien  
*University of Applied Arts Vienna*

Herausgegeben von Patrick Werkner im Auftrag der  
Universität für angewandte Kunst Wien

Gloria Sultano Patrick Werkner

**Oskar Kokoschka: Kunst und Politik**  
1937-1950

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung durch den  
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Wien.

Umschlagabbildung:  
Oskar Kokoschka in London, 1939, Foto: Trude Fleischmann (zugeschrieben), OKZ.

Zitat auf der Umschlagrückseite: Zit. nach OK, Briefe III, S. 59.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-205-77030-7

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte,  
insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von  
Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem  
oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung  
in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung,  
vorbehalten.

© 2003 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG, Wien · Köln · Weimar  
<http://www.boehrlau.at>

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier.

Druck: Holzhausen – A-1130 Wien

# Inhalt

- 7 **Dank**
- 9 Patrick Werkner  
**Zur Aktualität des Themas – OK und der Zeitrahmen 1937–1950**
- Gloria Sultano  
**„Eine Art Schwanengesang“ – Die Kokoschka-Ausstellung im  
Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1937**
- 17 Kunst und Politik, Wien 1937  
47 Protagonisten der Ausstellung: Carl Moll, Ferdinand Bloch-Bauer und Richard Ernst  
63 Die Verlängerung der Ausstellung  
69 Exkurs: Amtsbürokratie
- Gloria Sultano  
**OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“**
- 73 Die „Schandausstellungen“ als Prototypen (1933–1937)  
77 Die Wanderausstellung „Entartete Kunst“  
81 Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München – Rezeption  
95 Begegnung mit Kokoschka in München, Sommer 1937  
101 Weitere Stationen der „Entarteten Kunst“  
105 „Entartete Kunst“ im Wiener Künstlerhaus – Rezeption  
110 Die Luzerner Auktion, Sommer 1939
- Gloria Sultano  
**„Artist in Exile“ – Streiflichter aus dem Exil**
- 119 „Disarmament of the Babies“ – Prager Exil  
141 „One Man Underground Movement“ oder „How an artist lives! Gives!“ –  
Englisches Exil
- 159 **Farbtafeln**
- Patrick Werkner
- 177 **In London: Die „politischen“ Bilder Kokoschkas**
- 178 Allegorische Gemälde  
198 Politische Bilder – humanistische Geisteshaltung – humanitäres Engagement

Patrick Werkner

### **Kunst im Kalten Krieg**

- 213 Prolog: Kokoschka schreibt – aus Prag – über Wien  
214 Viktor Matejka, der „Rote Stadtrat“  
219 Wien nach 1945 und die Distanz zu OK  
229 Das Porträt des Wiener Bürgermeisters Theodor Körner  
235 Österreichisches Postskriptum: Versäumnisse, Ausstellungen, Ehrungen  
239 Friedrich Welz, „Ariseur“ und Galerist  
246 Intermezzo: OK sucht eine Wiese  
248 Kokoschkas Brief an Alfred Neumeyer von 1946  
253 Konservative Wende: Gegen Picasso, gegen „die Abstrakten“

### **OK schreibt Briefe**

- 261 Auswahl: Patrick Werkner

Gloria Sultano

### **Anhang 1**

- 281 Presseecho zur Kokoschka-Ausstellung von 1937  
287 Beispiele aus der literarischen Rezeption 1945/46

Gloria Sultano

- 293 **Politische und kulturelle Chronik 1937–1950**

### **Anhang 2**

- 327 Ausstellungsschronik Oskar Kokoschka, 1937–1950  
334 Gloria Sultano: Literaturliste, Quellen, Verzeichnis der Abkürzungen  
348 Abbildungsverzeichnis  
355 Personenregister

## Dank

Die vorliegende Studie entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, dem für den Auftrag hierzu sehr herzlich gedankt sei.

Der Anstoß zur Bearbeitung des Themas kam von Erika Patka, der Leiterin der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien. An diesem Institut wurde 1998 das Oskar-Kokoschka-Zentrum der Universität eingerichtet, das aufgrund eines Schenkungsvertrages mit Frau Olda Kokoschka ins Leben gerufen wurde. Die Witwe des Künstlers übergab der Universität wertvolle Druckgraphiken, Bücher und Archivalien und verfügte, daß zu einem späteren Zeitpunkt die Bibliothek des Ehepaares Kokoschka, die Fotos des Künstlers und weitere Archivalien in das Kokoschka-Zentrum gelangen sollten. Dazu hatte sie sich entschlossen, nachdem durch das damalige Archiv der Universität bereits die Sammlung Reinhold Bethusy, bestehend aus einer Spezialbibliothek zu Kokoschka, biografischen Fotos und Archivalien, erworben worden war.<sup>1</sup> Dadurch sollte die Prominenz des einstigen Schülers Kokoschka (und kurzzeitig auch Lehrers) an der Vorgängerinstitution der heutigen Universität für angewandte Kunst, der k. k. Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, gewürdigt werden.

Im Rahmen des Forschungsprojekts wurden durch die Projektmitarbeiterin und Co-Autorin Gloria Sultano die vorhandenen Forschungsmaterialien des Oskar-Kokoschka-Zentrums gesichtet, geordnet und der Forschung zugänglich gemacht. Das engere Thema des Forschungsvorhabens betraf die Rezeption Kokoschkas in der Zeit nach 1945, seine Nachkriegskarriere und die Wende in seinem Schaffen im Vergleich zu den politischen Bildern der Kriegszeit. Es zeigte sich jedoch bald, daß zu einer Fokussierung auf diese Themen auch die Kriegsjahre heranzuziehen waren – daß auf Kokoschkas Schicksal als Objekt und als Kontrahent der Nazipropaganda einzugehen war und daß nicht zuletzt seine politischen Bilder in den Blick zu nehmen waren. Das Ergebnis dieser Untersuchung liegt hiermit vor.

An dieser Stelle ist einer Reihe von Personen zu danken, die in vielfältiger Weise die Entstehung des nun vorliegenden Buches unterstützt haben – zuallererst Frau Olda Kokoschka, Villeneuve, für viele wertvolle Gespräche und zahlreiche Hinweise über die im Mittelpunkt der Studie stehende Zeit. Hermann Köstler, der Direktor der Zentralbibliothek Zürich, die den schriftlichen Nachlaß Kokoschkas verwahrt, unterstützte die Forschungsarbeit in jeder Hinsicht und war immer wieder freundschaftlicher Mentor. Johann Winkler, Autor des *Ceuvre*kataloges von Kokoschkas Gemälden, las das Manuskript, gab wertvolle Hinweise und war stets zu großzügiger kollegialer Hilfe bereit. Franz Eder, Galerie Welz/Salzburg, ermöglichte Einblick in unveröffentlichte Dokumente und stellte vielfach Material zur Verfügung, wodurch die Drucklegung stark vereinfacht wurde. Wolfgang Hilger las die Abschnitte über Viktor Matejka und die Ära des Kalten Krieges, wodurch wichtige Ergänzungen ermöglicht wurden. Bernard Blatter, Direktor des Musée Jenisch, Vevey, war namens der *Fondation à la mémoire de Oskar Kokoschka* ebenfalls hilfreich.

<sup>1</sup> Zur Entstehungsgeschichte des Oskar-Kokoschka-Zentrums s. Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hg.), *Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven*. Redaktion: Patrick Werkner, Wien 1998.

Einer Reihe von Kolleginnen und Kollegen ist für die Unterstützung der Recherchen zu danken. Falls einzelne Personen hier nicht genannt werden, wird um Nachsicht angesichts der sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden Projektarbeit ersucht. Insbesondere sei gedankt: Hubert Auer, Christoph Eggenberger, Gundi und Georg Gittler, Ruth Häusler, Michael Huter, Roswitha Juffinger, Francis Knize, Peter A. Knize, Edwin Lachnit, Leo A. Lensing, Peter Mahr, Tobias Natter, Domenica Reichhart-Lachnit, Thomas Römer, Helmut Schmidhuber, Birgit Schwarz, Catherine Soussloff, Marlis Stähli, Alfred Weidinger, Turi Werkner.

Weiters sei den Mitarbeiterinnen der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien herzlich gedankt: ihrer Leiterin Erika Patka sowie den Kolleginnen Silvia Herkt, Elke Handel und Eva Hinterbuchinger, für Interesse und Hilfestellungen in vielfältigster Form. Gedankt sei auch dem früheren Rektor der Universität, Rudolf Burger, sowie ihrem heutigen Rektor, Gerald Bast, für das anhaltende Interesse an dem Projekt und an der Publikation der Forschungsergebnisse.

Schließlich ist dem Böhlau Verlag herzlich Dank zu sagen – seinem Geschäftsführer Peter Rauch, der schon bei Beginn der Forschungsarbeit das Thema für seinen Verlag reklamierte, und Frau Eva Reinhold-Weisz, die das entstehende Buch höchst umsichtig betreute.

*Patrick Werkner*

## Zur Aktualität des Themas – OK und der Zeitrahmen 1937–1950

In den Arkadenbauten des Münchner Hofgartens wurden von Juli bis November 1937 neun Gemälde und eine Reihe von Graphiken Oskar Kokoschkas gezeigt. Sie waren ein wesentlicher Bestandteil jener großangelegten Diffamierung der modernen Kunst, die die Nazis unter dem Etikett „Entartete Kunst“ als Wanderausstellung jahrelang durch deutsche und österreichische Städte schickten. Das zeitliche Zusammentreffen mit einer anderen Präsentation Kokoschkas ist erstaunlich: Nur wenige Wochen vorher, im Mai 1937, wurde im Wiener Museum für Kunst und Industrie eine große Retrospektive seines Werks eröffnet, die bis dahin größte in Österreich. Da sie bis in den Juli hinein verlängert wurde, konnte man im Wien des österreichischen Ständestaats die Würdigung Kokoschkas erleben und zeitgleich in München seine Verhöhnung.

Für den Wiener Ausstellungskatalog hatte Carl Moll einen Text verfaßt, in dem er dem Werk Kokoschkas geradezu elegisch huldigte. Zugleich bildete der Text eine Aufforderung an den Künstler, diese Ausstellung zu besuchen: „Komm und sieh, wie wir Dir zum Geburtstag den Kranz gebunden haben aus den Blumen, die Du gezüchtet hast. Wir grüßen Dich, wir reklamieren Dein Werk, reklamieren Dich für Österreich, für Deine, unsere Heimat.“<sup>1</sup> Kokoschka zog es jedoch vor, Wien und der Ausstellung fernzubleiben. Er hatte Österreich nach dem Tod seiner Mutter im Jahr 1934 und unter dem Eindruck der politischen Entwicklung verlassen und war nach Prag gegangen.

Carl Moll, mit dem ihn eine lange Freundschaft verband – er war nicht nur ein den jungen Kokoschka förderndes Mitglied der Secession, sondern auch der Stiefvater seiner einstigen Geliebten Alma Mahler –, war der Kurator der Wiener Ausstellung. Kokoschka hatte ihn 1913 in einem imposanten Bildnis porträtiert (ABB. 12). Molls kulturpolitische Bedeutung für die Moderne in Wien, insbesondere durch seine Leitung der Galerie Miethke, ist seit der Ausstellung in der Österreichischen Galerie im Belvedere 1998 dokumentiert.<sup>2</sup> Im Ausstellungskatalog von 1937 verwendet Moll in seinem kurzen Text auf drei Seiten sechsmal das Wort „Heimat“. Er positioniert den Künstler darin als Österreicher, der von Deutschland „entführt“ worden sei, der in seinem Werk jedoch seinem Land nicht fremd geworden sei: „[...] dem Suchenden mußte der Weg frei sein und der intelligente Kunsthandel machte ihn Dir rasch frei. Dies war nur von einem Zentrum aus möglich, und Wien liegt an der Peripherie. Berlin hat für Dich gesprochen und Berlin wurde gehört. So konnte Berlin uns Dein Werk entführen. Dieses selbst aber ist – ohne daß Du es vielleicht selbst erkennst – österreichisch geblieben. In Deiner Farbe ist die Musik Deiner Heimat.“<sup>3</sup>

1 Carl Moll, Oskar Kokoschka zu seinem fünfzigsten Geburtstag. In: Oskar Kokoschka. Kat. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1937, S. 3–5.

2 Kat. Carl Moll (1861–1945). Maler und Organisator. Wien, Österreichische Galerie, 1998. S. insbesondere den Beitrag von G. Tobias Natter, Carl Moll und die Galerie Miethke, S. 129–149.

3 Moll, op. cit. Ganz ähnlich charakterisierte auch Otto Benesch den Maler in seiner ausführlichen Ausstellungsbesprechung: Seine Kunst sei von Beginn an „österreichisch und auch heute noch wurzelt des Meisters bestes Wesen in dem, was im guten, geistigen Sinne als österreichisch und damit auch europäisch bezeichnet werden muss“. Otto Benesch, Kubin – Kokoschka – Dobrowsky. Rückblick auf drei Ausstellungen. In: Österreichische Rundschau. Land – Volk – Kultur. 3. Jg., 1937, H. 10, S. 490. – Auch der Hinweis, den die Zeitschrift „Österreichische Kunst“ auf Kokoschkas Ausstellung brachte, wählt diese Interpretation Kokoschkas und reklamiert ihn, Molls Text zitierend, für Österreich. Österreichische Kunst, 8. Jg., 1937, H. 6, S. 7.

Molls Text erhält eine besondere Note, vergegenwärtigt man sich, daß er in der Zeit des österreichischen Ständestaats geschrieben wurde, für eine Ausstellung in einem der großen staatlichen Museen. Zehn Monate vor dem „Anschluß“ publiziert, ist die deutliche Abgrenzung Österreichs gegenüber Deutschland auch ein politisches Bekenntnis.

Noch eine dritte Ausstellung des Jahres 1937 ist bemerkenswert. Im Pariser Musée du Jeu de Paume wurde vom 30. April bis zum 30. Juni aus Anlaß der Weltausstellung nach jahrelanger Vorarbeit eine große Präsentation österreichischer Kunst gezeigt, die einen Querschnitt durch die Entwicklung vom Mittelalter bis in die Gegenwart vorführte. Auch Kokoschka war darin vertreten, neben Klimt, Schiele, Oppenheimer, Hanak, Boeckl, Egger-Lienz und vielen anderen zeitgenössischen Künstlern. Der österreichische Unterrichtsminister Hans Pernter wünschte der Ausstellung, daß „dieser Zusammenklang vom Besten, was österreichische Künstler durch die Jahrhunderte geschaffen haben und noch heute schaffen, in Paris ein Ehrenmal für die schöpferische Kraft unseres Vaterlandes bilden“ möge. Er solle „vor aller Welt beredtes Zeugnis dafür ablegen, daß auch das neue Österreich [...] die Kunst [...] zu pflegen und zu fördern weiß“<sup>4</sup>. Auch hier geht es um die Autarkie jenes „neuen Österreich“, das nach dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie seine Identitätskrise noch nicht überwunden hatte.

Die Jahre 1937 und 1950 wurden hier als ungefähre Grenzen für jenen Lebens- und Arbeitsabschnitt Oskar Kokoschkas gewählt, in dem er durch die weltpolitischen Vorgänge aufs stärkste betroffen war. 1937 ergab sich als Grenze nach unten, im Blick auf die mit den erwähnten Ausstellungen zusammenhängende Zäsur. Für die Grenze nach oben gibt es mehrere markante Einschnitte: 1950 wurde im Münchner Haus der Kunst eine große Werkübersicht von Kokoschkas Schaffen präsentiert, die bis dahin bedeutendste im Deutschland der Nachkriegsjahre. Einzelausstellungen über sein Schaffen hatte es bis dahin, seit 1945, nur in der Schweiz und den Niederlanden sowie in den USA gegeben – und 1948, im Rahmen der Biennale von Venedig. Mit der Ausstellung in München wurde der Künstler am Ort seiner einstigen Diffamierung gleichsam rehabilitiert. Die Schau wanderte weiter, an die Hamburger Kunsthalle, an die Mannheimer Kunsthalle und wurde abschließend im Berliner Schloß Charlottenburg gezeigt.

1950 entstand auch, gemeinsam mit Friedrich Welz, der Plan für eine Sommerakademie in Salzburg. Die konservative Wende Kokoschkas, die sowohl die Entwicklung seines Werks wie dessen Rezeption kennzeichnet, ist gleichfalls um 1950 sehr deutlich. Allerdings bedeutet im folgenden 1950 keine strenge Zäsur im Text, vielmehr werden mehrfach Ausblicke auf weitere Entwicklungen geboten.

Biographisch gesehen umfaßt Kokoschkas hier behandelte Lebensabschnitt zwei Jahre seiner Prager und den Großteil seiner Londoner Exilzeit. Darzustellen waren einerseits die stets fesselnde Biographie des Künstlers wie auch die Entwicklung seines Schaffens in diesem Zeitraum. Daß die Werke mit politischer Thematik dabei besonderes Augenmerk verdienen würden, war sehr schnell klar. Wie sehr Kokoschka zu einem der wichtigsten Ziele der von den Nazis betriebenen antimoder-nistischen Kampagne wurde, war ebenso darzustellen wie seine Tätigkeit als Antifaschist.

4 Hans Pernter, Die österreichische Kunstausstellung in Paris im Musée du Jeu de Paume 1937. In: Österreichische Kunst, 8. Jg., 1937, H. 5, S. 4.

Während der Arbeit an dieser Studie erzielten Themen, die das Ineinanderwirken der Bereiche Politik und Kunst in der Zeit des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit betreffen, ein stets größer werdendes Interesse. Ein Abbruch dieser Entwicklung ist nicht absehbar – es scheint, als hätte das Aufarbeiten der Epoche des Zweiten Weltkriegs im sechsten Jahrzehnt nach dessen Ende neue Impulse aus alten Problemstellungen erhalten. Dies wird etwa an der unvermuteten Aktualität des Themas „Raubkunst“ deutlich. Die Traumata des Krieges wirken individuell wie kollektiv weiter, auf einer persönlichen, psychologischen Ebene gleichermaßen wie auf einer gesellschaftlichen.

Im Zuge der vielen neueren Publikationen über die Verflechtungen von Kunst und Politik kommen bisweilen seltsame Details ans Tageslicht. So berichtet Jonathan Petropoulos von einem Handel, den Göring in seinem Amtszimmer im Luftfahrtministerium dem amerikanischen Korrespondenten William Shirer angeboten habe – zwei Gemälde Kokoschkas im Austausch gegen Dollars.<sup>5</sup> Über den wichtigsten Kunsthändler Kokoschkas in Österreich nach 1945, Friedrich Welz, liegt seit kurzem eine Monographie vor<sup>6</sup>, ebenso wie über den „Fall Bloch-Bauer“, die sich geradezu wie ein „Raubkunst-Krimi“ liest<sup>7</sup>. Sowohl Welz wie auch Ferdinand Bloch-Bauer spielen in den folgenden Kapiteln nicht unwesentliche Rollen.

Eine der Leihgaben in der Wiener Kokoschka-Ausstellung von 1937 war diejenige des Industriellen Ferdinand Bloch-Bauer. Das Bildnis des 72jährigen als Jäger war ein wichtiges Beispiel von Kokoschkas reifer Porträtkunst. Bloch-Bauer war dem Museum für Kunst und Industrie eng verbunden, als dessen Mäzen er sich mehrfach erwies. Neun Monate später mußte er vor dem Rassenwahn der Nazis in die Tschechoslowakei fliehen, später in die Schweiz. Die Ansprüche seiner Erben auf die Gemälde seiner Gattin Adele, die sich heute in der Österreichischen Galerie in Wien befinden – sie wurde u. a. zweimal von Klimt porträtiert –, werden derzeit vor Gericht behandelt. Neben Ferdinand Bloch-Bauers Rolle und derjenigen Carl Molls untersucht Gloria Sultano im folgenden auch die eines anderen Protagonisten der Ausstellung von 1937: des Museumsdirektors Richard Ernst. Gerade an den Dokumenten zu seiner Position werden die Paranoia des Nazismus und die dadurch in Gang gehaltene Maschinerie der Bespitzelung und Einschüchterung ablesbar.

1942 schrieb Kokoschka an die Kunsthistorikerin Edith Hoffmann, die damals an ihrer viel später über ihn publizierten Monographie arbeitete: „Als farbige Abbildungen wünsche ich mir das Selbstporträt von Korner (gigantisches Bild!) und Krabbe und vielleicht noch einen Fächer mit Krieg.“<sup>8</sup> Das „gigantische Bild“ ist Kokoschkas „Selbstbildnis als entarteter Künstler“ (TF. I), ein Gemälde, an dem er 1937 in Mährisch-Ostrau arbeitete, als er dort bei Emil Korner, dem nachmaligen Besitzer des Bildes, zu Gast war. Als ihn die Nachrichten aus Deutschland über die Ausstellung „Entartete Kunst“ erreichten, gab Kokoschka dem Gemälde den neuen Titel.

5 Jonathan Petropoulos, *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich*, Berlin 1999, S. 105.

6 Gert Kerschbaumer, *Meister des Verwirrens. Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Welz*. Wien 2000.

7 Hubertus Czernin, *Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustav Klimts*. Wien 1999.

8 Brief Kokoschkas vom 17. 8. (1942), ZBZ, ohne Signatur. Der Brief ist auszugsweise, ohne den hier zitierten Passus, veröffentlicht in: OK, Briefe III, S. 115.

Aus Mährisch-Ostrau schrieb der Künstler damals, im Juli 1937, unter dem Schock seiner Diffamierung in der Ausstellung „Entartete Kunst“ an Alma Mahler-Werfel, es gebe einen Anstreicher aus Österreich, der seine angeblichen Rivalen, die wahren Maler, kastrieren möchte. Hitler wird hier von Kokoschka selbst als Künstler-Rivale ausgemacht.<sup>9</sup>

Zwei Jahrzehnte nachdem Hitler an der Wiener Akademie der bildenden Künste an der Aufnahmeprüfung gescheitert war, rächte er sich nun an der Avantgarde im Deutschen Reich. Kokoschka, der nicht nur als Maler in Deutschland prominent war, sondern sich 1933 unter Protest gegen den Ausschluß Max Liebermanns aus der Preußischen Akademie der Künste zu Wort gemeldet hatte, war ein wichtiges Objekt dieses ersten Vernichtungsfeldzugs, den Hitler führte – des Kriegs gegen die moderne Kunst. Hitlers Geschmack war, was bildende Kunst betraf, konservativ – er zielte auf die großen Namen der Kunstgeschichte und auf die Gründerzeit-Malerfürsten des 19. Jahrhunderts, hatte jedoch keinen Zugang zur geistigen Dimension der Moderne. Mit ihr identifizierte er auch seine einstige Niederlage in den Hallen der Wiener Akademie, an ihr übte er nun Vergeltung.

Ein Jahr später, 1938, benannte Kokoschka diesen Vorgang noch klarer, als er über die „momentanen Herren der Welt“ schrieb, die „aus Ressentiment dieses artist-hunting betreiben, weil sie selber durchgefallen sind bei der Prüfung, in der die Schießprügel nicht entscheidend sind“<sup>10</sup>. Und Anna Kallin gegenüber bekannte Kokoschka, er sei „verzweifelt gewesen, besonders nach der ersten ‚Kunst‘-Rede dieses von den europäischen Drahtziehern, Kriegstreibern und Spekulanten mit eingefrorenem Geld in Deutschland [...] angebeteten Untiers, Anstreichers und Oberspießbürgers aus Linz a. d. D.“<sup>11</sup>

Das „artist-hunting“ führte so weit, daß ein Gemälde Kokoschkas, das Bildnis Robert Freund (I) von 1909, wenige Wochen nach dem „Anschluß“, bei einer Hausdurchsuchung in Wien von der Gestapo aufgeschlitzt und in vier Teile zerschnitten wurde (ABB. 1). Dieser Vandalenakt sollte eine gewisse Prominenz erlangen. Das Deutsche Kulturkartell in Paris legte eine Postkarte auf, die das zerschnittene Bild zeigte und dazu den französischen, englischen und deutschen Text auf der Rückseite enthielt: „Zerstört von der Wiener Polizei, Gestapo, Abteilung II H, am 5. Mai 1938“. Über Prag gelangte das zerschnittene Porträt nach London, wo es im gleichen Jahr auf der „Twentieth Century German Art Exhibition“ zu sehen war (von der im hier folgenden Abschnitt Gloria Sultanos „Artist in Exile“ noch die Rede ist). Das ursprüngliche Zögern der Veranstalter, dieses Bild in die Londoner Ausstellung mit aufzunehmen, veranlaßte Paul Westheim, in Paris einen polemischen Artikel über solcherart falsch verstandene „Neutralität“ zu publizieren.<sup>12</sup>

9 Brief Kokoschkas an Alma Mahler-Werfel, 30. 7. 1937. Publiziert wurde lediglich eine englische Übersetzung des Briefes, in: Oskar Kokoschka, Letters, 1905–1976. Hg. Olda Kokoschka, Alfred Marnau, London 1992, S. 146–148. “[...] on the one hand there is a housepainter from Austria who intends to use the power apparatus he has seized from the Germans to have his supposed rivals, real painters, castrated! [...] on the other hand there is a painter who wants the world to understand that [...] the courage must be found to put him into a lunatic asylum.”

10 Brief an Friedrich T. Gubler vom 16. 11. 1938. OK, Briefe III, S. 85.

11 Brief vom 23. 12. 1937. OK, Briefe III, S. 59 f. Dieser und der vorangehende Brief sind ausführlicher zitiert im Abschnitt „OK schreibt Briefe“ in der vorliegenden Publikation.

12 Paul Westheim, Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka. Wird er in London ausgestellt? Wieder veröff. in: Paul Westheim, Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik. Leipzig – Weimar 1985, S. 231–233. – Zum zerschnittenen Bildnis Freund s. auch: Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 94, Anm. 6, 7. Sowie: Winkler-Erling, Œuvrekatalog, Nr. 12.

Das von der Gestapo in Wien 1938 aufgeschlitzte Bildnis „Robert Freund (I)“, das Kokoschka 1909 gemalt hatte (verschollen).



Für Hitler, der sogar eine Zeitlang den Museums-„Kurator spielte“<sup>13</sup>, war die Rolle der bildenden Kunst ein zentrales Thema. Erst als er sich 1939 ganz den Kriegsvorbereitungen zuwandte, gab er dieses Amt für den Aufbau des „Führermuseums“ an den vormaligen Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, Hans Posse (ABB. 10), ab.<sup>14</sup> Posse hatte in den Jahren vorher Gemälde von Kokoschka für seine Galerie erworben, darunter eines seiner Hauptbilder, „Die Macht der Musik“. Er hatte ihm sogar in einem der Kavaliershäuser des Großen Gartens, in Nachbarschaft zur Gemäldegalerie, Logis gewährt. Posse hatte auch als Kommissär für die Biennale Venedig 1922 für den deutschen Pavillon Gemälde expressionistischer Künstler ausgesucht, darunter eine bedeutende Kollektion von 15 Werken Kokoschkas. Als bei Posse durch das Wiener Museum für Kunst und Industrie 1937 wegen der Besitzerangaben seiner Kokoschka-Leihgaben nachgefragt wurde, teilte er handschriftlich seine Bitte mit, weder im Katalog noch in der Beschriftung der Ausstellung als Leihgeber aufzuscheinen.<sup>15</sup> Wenig später befanden sich vier Werke aus Posses moderner Sammlung in der Ausstellung „Entartete Kunst“, womit seine Sammeltätigkeit gründlich desavouiert war. Dennoch gelang es ihm, Hitlers Vertrauen zu gewinnen. Wie sich am Beispiel Posses zeigt, sind zur Skizzierung der kulturellen Landschaft in der Nazizeit mehr Farben nötig als nur Schwarz und Weiß.

13 Vgl. Birgit Schwarz, Ein Jahr spielte Hitler selbst den Kurator. Der „Sonderauftrag“ für das Linzer Museum: Seine Ursprünge und seine Verstrickungen in die Raubkunst-Kampagnen. In: Kunsthistoriker aktuell, Wien, Nr. 4/2000, S. 2.

14 Zu Posse s. Birgit Schwarz, Hans Posse, Hitlers Sonderbeauftragter für Linz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. 5. 2000, S. 43. – Hanns C. Lühr, Das Tagebuch des Dr. Posse. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. 9. 2000, S. 51.

15 Vgl. dazu die Ausführungen von Gloria Sultano im nachfolgenden Kapitel über die Wiener Ausstellung von 1937.

Das gilt auch für die Klimt-Ausstellung, die 1943 im Wiener Künstlerhaus stattfand und auf persönliche Initiative des Reichstatthalters von Wien, Baldur von Schirach, organisiert wurde. Es war die bis heute größte Ausstellung Klimts, die je stattfand. Dies überrascht, da Klimt kaum als strammer deutscher Maler im Sinne der Nazis apostrophiert werden konnte, und auch nicht, wie dies mit Caspar David Friedrich geschah, für ein Konstrukt von „deutscher Seele“ und nordischer Landschaft vereinnahmt werden konnte. Die Veranstalter hatten kein Problem damit, den Maler zu feiern, der wie kein anderer die eleganten Damen aus den assimilierten jüdischen Familien der Wiener Jahrhundertwende in raffinierten Porträts dargestellt hatte.<sup>16</sup>

Jean Clair hat vor einigen Jahren die zwei miteinander konkurrierenden Richtungen im Nationalsozialismus in einem polemischen Essay brillant charakterisiert: die der Anhänger des Expressionismus, die ihn für die „neue“ deutsche Kunst vereinnahmen wollten, und die seiner Gegner, zu deren Gunsten Hitler die Entscheidung traf.<sup>17</sup> Alptraumhafter als die Wirklichkeit der dreißiger und vierziger Jahre wäre allerdings noch die Phantasie, Hitler hätte für den deutschen Expressionismus optiert.

„Auf der Ebene der politischen Kultur war die Entnazifizierung großteils mißglückt.“<sup>18</sup> So ernüchternd faßt Ernst Hanisch seine Untersuchungen zur österreichischen Geschichte nach 1945 zusammen. In den hier folgenden Abschnitten geht es auch um Kokoschkas Erfahrungen mit dem Nachkriegsösterreich, in dessen Rezeption der Künstler zu einem merkwürdigen Zwitterwesen mutierte. Einerseits blieb er für viele ein Künstler der „Verfallszeit“, der zu Recht das Prädikat „entartet“ verdient hatte. Andererseits wurde er in der späteren Entwicklung zu einem Heros der Konservativen, indem er unbeirrt vom internationalen Erfolg der abstrakten Kunst seinem Weg der figurativen Kunst treu blieb. Kokoschkas Rezeption in der Ära des Kalten Kriegs kann nicht unabhängig vom Lagerdenken der Zeit – in diesem Fall: Abstrakte gegen Figurative – gesehen werden.

Aus dieser Perspektive betrachtet, mißlang auch die Rezeption einer zentralen Werkgruppe in Kokoschkas Entwicklung, besser gesagt, sie erfolgte erst gar nicht auf breiter Basis. Gemeint sind die politischen Allegorien des Künstlers, die im folgenden behandelt werden. Kokoschka verknüpfte hier eine große europäische Tradition, die der politischen Graphik, mit dem malerischen Vermächtnis des Expressionismus, um darin die Zeitthemen des Zweiten Weltkriegs zu gestalten. Die spätere Entwicklung Kokoschkas und die erwähnte Lagermentalität verhinderten lange Zeit den Blick auf diesen gültigen und originären Beitrag zur Malerei der Zeit.

Die Rezeptionsgeschichte von Kokoschkas Werk, die im folgenden ein Grundthema bildet, spiegelt somit viel von der Kulturgeschichte Nachkriegseuropas. Seine Rezeption in den USA, die erst ansatzweise aufgearbeitet ist, stellt ein eigenes Thema dar. In seiner Studie über Chaim Soutine und Oskar Kokoschka hat Tobias Natter auf die konstante Rückbeziehung Kokoschkas auf das Werk

16 Tobias Natter hat im Dezember 2000 auf dem Wiener Symposium „Wiener Sammler der Jahrhundertwende und ihr Schicksal“ dieses Thema erstmals behandelt.

17 Jean Clair, *Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*. Köln 1998.

18 Ernst Hanisch, *Österreichische Geschichte, 1890–1990: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien 1994, S. 421.

von Soutine hingewiesen, die er in den USA immer wieder erleben mußte. Im amerikanischen Kunstbetrieb der vierziger und fünfziger Jahre wurde er stets mit dem Franzosen verglichen, sehr zur Irritation Kokoschkas. Im Zeitalter des Abstrakten Expressionismus und von Pollocks Action Painting mußte Soutine im Vergleich mit Kokoschka allerdings auch als der wesentlich modernere Maler erscheinen.<sup>19</sup> Einen eigenen Aspekt bildet die (Nicht-)Rezeption Kokoschkas in Frankreich, von dem sich noch 1994 kein einziges Gemälde in einer französischen Sammlung befand – was angesichts des ungeheuren Publikumserfolgs der Ausstellung über die Wiener Jahrhundertwende im Pariser Centre Pompidou um so erstaunlicher ist.<sup>20</sup>

Rezeptionsforschung im Zusammenhang mit dem hier interessierenden Werkabschnitt Kokoschkas bedeutet, das Ineinandewirken von Kunst und Politik als einen verflochtenen Prozeß zu untersuchen. Methodisch verstehen sich die Verfasser – Gloria Sultano ist Historikerin, Patrick Werkner Kunsthistoriker – als einer Geisteswissenschaft verpflichtet, die kunst- und kulturhistorische Vorgänge jeweils im Kontext darstellen will. Kunstgeschichte, politische Geschichte, Institutionengeschichte, Betrachterforschung sollen zusammenwirken, um der Komplexität historischer Vorgänge gerecht zu werden. Kontextualismus und Rezeptionsästhetik<sup>21</sup> erscheinen prädestiniert, den methodischen Bezugsrahmen zu bilden für die Behandlung eines Themas aus dem Bereich von Kunst und Politik vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die Verfasser fragen danach, in welcher historischen und politischen Situation Kunstwerke entstanden, für wen sie geschaffen wurden und durch wen sie wo und wie wahrgenommen wurden. Sie fragen nach handelnden Personen, nach den Institutionen, nach dem „Apparat“, in dem sich Künstler und Kunstwerke bewegen, nach dem Publikum, nach Kritikern und Lesern. Sie fragen nach den sich wandelnden Konstruktionen von Bedeutung und nach der symbolischen Aufladung von Kunstwerken, nach ihrem Gebrauch für verschiedene geistesgeschichtliche Positionen und „Erzählungen“. Es ist für sie vor allem wesentlich, wie Kunstwerke positioniert werden – durch den Künstler und durch die vielfältigen Rezeptionsstrukturen, in denen die Werke vermittelt werden.

19 Tobias G. Natter, Wenn Ordnungssysteme kollidieren ... Chaim Soutine, Oskar Kokoschka und die École de Paris. In: Chaim Soutine. Ein französischer Expressionist. Kat. Jüdisches Museum Wien, S. 65–81.

20 Vgl. Bernard Ceysson, Gedanken zur Untersuchung über die Rezeption der österreichischen Kunst in Frankreich. In: Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre. Kat. Österreichische Galerie, Wien 1994/95, S. 38–43.

21 Vgl. Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, insbesondere den Beitrag von W. Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S. 7–28.



2 OK im Garten des Familienhauses Kokoschka, Liebhartstal, Wien 1934.

# „Eine Art Schwanengesang“<sup>1</sup>

## Die Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1937

### 1. Kunst und Politik, Wien 1937

Carl Moll kuratierte im Jahr 1937 Kokoschkas erste große Personalausstellung anlässlich dessen 50. Geburtstages im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (heute MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst) mit 39 Gemälden<sup>2</sup>, 48 Originalgraphiken und 16 Druckgraphiken aus allen Schaffensperioden. Für den 1886 geborenen Jubilar kam sie allerdings über ein Jahr zu spät, die Gründe für die Verzögerung waren politischer Natur. Die Retrospektive Kokoschkas, als eines von den Nationalsozialisten verfemten Künstlers, ist auch als Ausdruck der ambivalenten Haltung der österreichischen Kulturpolitik gegenüber der künstlerischen Moderne zu sehen.<sup>3</sup> Monika Mayer stellte dazu in ihrer Analyse zum Wiener Ausstellungswesen der Jahre 1933–1945 fest: „Die bewußte Inanspruchnahme der künstlerischen Avantgarde in Diskrepanz zum offiziellen Kunstverständnis des Austrofaschismus, das durch eine ideologische und ästhetische Distanz zur Moderne bestimmt war, muß als versuchte Abgrenzung von der NS-Kulturpolitik gegenüber dem Ausland interpretiert werden.“<sup>4</sup>

Die – ebenfalls 1937 – anlässlich der Pariser Weltausstellung gezeigte „Exposition d’Art Autrichien“ (auf die an späterer Stelle noch eingegangen wird) kann als politische Manifestation des österreichischen Ständestaats gedeutet werden. Die hervorragend bestückte Schau mit 645 Exponaten bot einen Überblick der österreichischen Kunst von der Gotik bis ins 20. Jahrhundert. Sie zog allerdings die Kritik einiger sich benachteiligt fühlender konservativer zeitgenössischer Künstler nach sich. „Bei Zusammenstellung dieser Abteilung wurde außerdem einseitig eine Kunstrichtung bevorzugt, die weniger die österreichische Eigenart zeigte, sondern mehr die internationale Note aufwies.“<sup>5</sup> Gefordert wurde zudem, daß künftig „die bescheidenen Mittel, die dem österreichischen Staat

- 1 Kokoschka über seine Ausstellung von 1937 in einem Brief vom 5. 2. 1947 an den Direktor des Kunstgewerbemuseums, Dr. Richard Ernst. Archiv des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (MAK) 189/1947. Vgl. auch: Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971, S. 238, wo er schreibt, Carl Moll habe 1937 „eine Art Schwanengesang“ veranstaltet, in der Absicht, mich dort zu rehabilitieren“.
- 2 Forsthuber nennt nur 38 Gemälde, es fehlt das von Kokoschka nachträglich gelieferte Gemälde „Prager Hafen“, 1936, das auch nicht im Katalog aufscheint. Vgl. Sabine Forsthuber, *Oskar Kokoschka und die Wiener Ausstellungspolitik vor dem Anschluß*. In: *Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, Wien, Jg. V, 1988, Nr. 3/4, S. 38.
- 3 Ein anderes Beispiel dieser Ambivalenz war die 1934 vom österreichischen Handelsministerium unter Patronanz Engelbert Dollfuß durchgeführte Schau „Austria in London“, wo neben der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts auch die österreichische Moderne mit Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Herbert Boeckl, Franz Lerch und Anton Hanak vertreten war.
- 4 Monika Mayer, *Gesunde Gefühlsregungen. Das Wiener Ausstellungswesen 1933–1945*. In: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*. Hg. Jan Tabor, Band 1, Baden bei Wien 1994, S. 296.
- 5 Eingabe der Ständigen Delegation an das Unterrichtsministerium vom 10. 7. 1937. AVA – BMfU 3388/25.326-1937. Zit. nach: Mayer, *Wiener Ausstellungswesen*, S. 298.

zur Kunstförderung zur Verfügung stehen, nicht für Veranstaltungen verwendet werden, die möglicherweise eine propagandistische oder politische Absicht verfolgen, aber keine Kunstförderung bedeuten“<sup>6</sup>.

Die Kunsthistorikerin Sabine Forsthuber bezeichnete diesen Versuch, Kokoschka mittels einer großen Retrospektive in Österreich, und besonders in Wien, zu rehabilitieren, als einen historischen Euphemismus und als das letzte Lebenszeichen der liberalen Wiener Kultur, die sich kurz darauf allzu bereitwillig dem nationalsozialistischen Sog ergeben sollte: „Da wurde ihm just zu dem Zeitpunkt von offizieller österreichischer Seite eine demonstrative Versöhnung zuteil, als in Wien eine Nazi-Ausstellung Erfolge feierte und er, seit langem im Prager Exil, praktisch von Verfehlung und sein Werk von Vernichtung bedroht waren.“<sup>7</sup> Tatsächlich fand vom 7. April bis Ende Mai 1937 in der Secession die Ausstellung „Deutsche Baukunst – Deutsche Plastik am Reichssportfeld in Berlin“ unter großem propagandistischem Aufwand statt. Die Secession wurde als erstes öffentliches Gebäude in Wien mit der Hakenkreuzfahne beflaggt. Diese Ausstellung aus dem „Altreich“ erreichte immerhin über 15.000 Besucher. Kokoschkas Retrospektive dagegen, die sich zeitlich mit der Secessions-Ausstellung überschneidet, erhielt nicht dieses Maß an Beachtung:

„Angesichts dieser kulturpolitischen Entwicklung, eines Aufbruchs fürwahr, wird man nicht umhinkönnen festzustellen, daß die faschistische Politik in Wien nicht bloß in der Gewandung von Ästhetik aufmarschierte, sondern die vereinnahmten Institutionen der bildenden Kunst gleichsam zum taktierenden Bannerträger der politischen Forderungen und Provokationen gerieten. Zumal die Secession agitierte auf eine Art, daß die Ausstellung ‚Deutsche Baukunst‘ im Jahr vor dem erzwungenen Anschluß einer Enklave des Nationsozialismus gleich; Zeichen einer ebenso perfekten wie perfiden Präokkupation.“<sup>8</sup>

Zur gleichen Zeit, im Sommer 1937, setzte im „Deutschen Reich“ endgültig der Sturm auf die moderne Kunst ein. Am 30. Juni wurde Adolf Ziegler, Präsident der „Reichskammer für Bildende Künste“, ermächtigt, die im Reich befindlichen Werke „deutscher Verfallskunst“ der Malerei und Bildhauerei seit 1910 für eine „Schand-Ausstellung“ auszuwählen und „sicherzustellen“. In der Folge kam es zur Beschlagnahme von ca. 5.000 Gemälden und Plastiken sowie ca. 12.000 Graphiken aus deutschem Museumsbesitz; bis 1938 wurden auch 417 Arbeiten von Oskar Kokoschka als „entartet“ beschlagnahmt. Während im Juli 1937 in Paris die Weltausstellung eröffnet wurde – Deutschland war mit einem Pavillon von Albert Speer vertreten, Picasso zeigte „Guernica“, Oswald Haerdtl errichtete den österreichischen Pavillon –, proklamierte Hitler am 18. Juli anlässlich der Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“ in München den „Säuberungskrieg“ gegen die moderne, „entartete“ Kunst. Am Tag darauf konnte man in der Ausstellung „Entartete Kunst“ im alten Galeriegebäude an den Münchner Hofgartenarkaden auch eine Reihe von Werken Kokoschkas gebrandmarkt sehen (neun Gemälde, je ein Aquarell und Plakat sowie sechs Lithographien aus „O Ewigkeit – du Donnerwort“, Bachkantate).<sup>9</sup>

6 Ebd., zit. nach: Mayer, Wiener Ausstellungswesen, S. 300.

7 Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 33.

8 Ebd., S. 36.

9 Vgl. Dagmar Grimm/Peter Guenther/Pamela Kort, Die Kunstwerke in der Ausstellung „Entartete Kunst“, München 1937. Künstlerbiographien. In: „Entartete Kunst“, Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Stephanie Barron (Hg.). Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 286 ff. Vgl. auch:



3 Wiener Secession mit Hakenkreuzfahne  
(Beflaggung wichtiger Gebäude anlässlich der  
Volksabstimmungspropaganda für den 10. 4. 1938).

Kokoschka weigerte sich, „seine“ Wiener Retrospektive zu besuchen, und demonstrierte seinen Willen, niemandes Parteigänger zu sein. Er schrieb im Mai 1937 an den „Österreichischen Werkbund“:

„[...] Obwohl Sie die Aufklärung über die Angelegenheit der Kokoschkafeier direkt in Wien erlangen können, daß ich dieser selbstverständlich fern stehe und Carl Moll der Anreger und Veranstalter der Ausstellung ist, möchte ich betonen, daß jedermann, der an einer Ausstellung interessiert ist und die Garantien gegenüber den Besitzern meiner Bilder übernimmt, die formale Berechtigung hat, eine solche zu veranstalten.

Karoline Gottschalk, Biographische Daten. In: Kokoschka, Emigrantenleben – Prag und London 1934–1935. Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 306. Vgl. auch: Katharina Schulz, Chronologie. In: Oskar Kokoschka 1886–1980. Kat. Tate Gallery London und Kunsthaus Zürich 1986, S. 352. Hier ist nur von 8 Werken Kokoschkas die Rede! Vgl. auch das folgende Kapitel: Gloria Sultano, OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“!



4

OK zu Gast bei Ferdinand Bloch-Bauer  
auf Schloß Brezani, Sommer 1936  
(Foto: Robert B. Bentley).

Trotzdem ich dieser Feier, wie den vorhergehenden offiziellen, fern zu bleiben beabsichtige, machte ich meinen langjährigen und treuesten Freund in Wien, Herrn Professor Moll, darauf aufmerksam, daß sich Mißverständnisse daraus ergeben könnten, wenn der Neue Werkbund für mich, der dem Vorstand des Alten Werkbundes noch immer angehört, eine Feier veranstaltet. Obwohl ich auf die Veranstaltung dieser Ausstellung keinerlei Ingerenz habe, bin ich der Ansicht, daß eine Bilder- ausstellung als solche mich in meiner Gesinnung nicht präjudiziert.“<sup>10</sup>

Clemens Holzmeister jedenfalls betonte in seiner Eröffnungsrede der OK-Schau am 14. 5. 1937 die Solidarität des „Neuen Werkbundes“ mit Kokoschka: „Sodann sprach Staatsrat Professor Dr. Clemens Holzmeister als Präsident des Neuen Werkbundes und bezeichnete die Ausstellung, die längst fällig gewesen sei, als ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges, durch das der Neue Werkbund öffentlich dokumentieren wollte, daß er sich restlos zu Kokoschka bekenne.“<sup>11</sup> Hier ist anzumerken, daß der „Neue Werkbund“, in den Jahren 1912 bis 1934 das wichtigste österreichische Forum für Theorie und Praxis ästhetischer Reform von Architektur und Städtebau bis zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand, als offizieller Veranstalter der Ausstellung zeichnete. Kokoschka war unter Mitwirkung Josef Franks, der für eine Öffnung des „Werkbundes“ kämpfte, Mitglied geworden. Josef Hoffmann, als einer von Franks Opponenten, erreichte mit seinem demonstrativen Austritt 1933 – gemeinsam mit Oswald Haerdtl – nicht nur eine Spaltung innerhalb des „Werkbundes“, sondern visierte bereits die Neugründung an. Am 24. 2. 1934 kam es zur Gründung des „Neuen Werkbundes Österreichs“ mit dem Präsidenten Clemens Holzmeister und den Vizepräsidenten Josef Hoffmann und Peter Behrens. „Die Rechtslastigkeit des neuen Werkbundes wird nicht verheimlicht, es gibt keine Juden in ihm und keine Linken“<sup>12</sup>, hieß es damals, jedoch wäre es falsch, die abgespaltete Rechte in unmittelbare Nähe des Nationalsozialismus

10 Kokoschka an den Österreichischen Werkbund, 25. 5. 1937. In: Oskar Kokoschka, Briefe III. 1934–1953. Olda Kokoschka und Heinz Spielmann (Hg.), Düsseldorf 1986, S. 45.

11 Anonym, Eröffnung der Kokoschka-Ausstellung. In: Wiener Zeitung, 15. 5. 1937, Nr. 133, S. 9. Vgl. auch: Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 38.

12 Zit. nach: Friedrich Achleitner, Der Österreichische Werkbund und seine Beziehungen zum Deutschen Werkbund; in: Lucius Burckhardt (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart 1978, S. 111. In: Astrid Gmeiner/Gottfried Pirhofer, Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung. Salzburg/Wien 1985, S. 186.

zu rücken: „Die konservativen Kräfte sammeln sich in Österreich im vaterländischen, austrofaschistischen Lager, der politische Katholizismus spielt darin die dominierende Rolle, also Kräfte, die später ebenso mit dem Naziregime in Konflikt geraten.“<sup>13</sup>

Weil Kokoschka es vorzog, in Prag zu bleiben, bat Moll Elias Canetti, ihn zu besuchen und für Wien zu intervenieren, um ihn von seinem „Verfolgungswahn“ in bezug auf seine Heimatstadt Wien zu kurieren. Canetti erinnert sich in seiner Autobiographie:

„Sein alter Vorkämpfer in Wien, Carl Moll, hatte mir ans Herz gelegt, ihn in Prag aufzusuchen und mir einen Brief für ihn mitzugeben. Ich sollte ihm von der Ausstellung erzählen und ihn daran erinnern, wieviel Verehrer er in Wien habe. Er sei von einem tiefen Groll gegen das offizielle Österreich erfüllt. Es gehe da nicht nur um die Mißachtung, die man für sein Werk beweise. Er komme auch über die Ereignisse vom Februar 1934 nicht hinweg.“<sup>14</sup>

Tatsächlich hatte OK immer wieder mit sich zu ringen, um die Wiener Retrospektive gutheißen zu können. Ein Beleg dafür ist sein Brief an den Kurator Moll von Ostern 1937:

„Mein liebster Carl, das ist eine verteufelte Sache und ich kann nichts machen als Dir nachzugeben, obwohl Du die Sache nicht richtig siehst, meinst, daß es sich da nur um Dr. Tietze handelt, während ich diese ganze Gesellschaftsclique meine, die auf dem Unglück einer verschachtelten Menschenmasse ihre goldenen Paläste aufbauen. Die Sache kann nur so angepackt werden, daß ich nichts zu tun habe mit dieser oder jener Einladergruppe, sondern Dir mein Einverständnis mitteile, nach Deinem Ermessen und auf Deine Verantwortung diese Ausstellung eben so zu machen, wie Du es für praktisch hältst. Nicht ich stelle aus, sondern Du stellst mich aus. Von Deinen Verhandlungen weiß ich nichts, mische mich auch *nachher* nicht hinein!

Mir tut es sehr leid, daß Du so viele Sorgen hast wegen dieser Ausstellung, aber grade im letzten Punkt ist mir dies wirklich schwer geworden, Dir Recht zu geben, weil ich ja konsequent bisher diese offizielle Clique abgelehnt hatte, Venedig, Paris, London, mich auch praktischer Vorteile begeben hatte und nun müssen die Leute, die abseits von dieser Clique stehen, glauben, daß ich umgefallen bin und mir ein Kokardel aufgesteckt habe und auch zu den Jasagern und Gottnimm-Anbetern übergegangen wäre. Die Anhänger sind vor den Kopf gestoßen und die neuen sind charakterlos [!]. Aber in Gottes Namen, Dir meinem einzigen Freund in Österreich zuliebe, nehme ich's auf mich, verkannt zu werden. Sage bitte auf Anfragen, daß ich mich nicht hineinmische und daß ich nicht in Wien, sondern im Ausland bin. Küsse die liebe Mammi von mir zärtlichst und sei umarmt mein lieber Kerl Carl von Deinem Dich liebenden Oskar.“<sup>15</sup>

Kokoschka wußte, nicht nur wegen der vorangegangenen schwierigen Suche eines Ausstellungsorts, „daß seine Bilder nicht mehr bloß ein Gegenstand spontaner Provokation sein würden, sondern

13 Ebd., S. 186. In diesem Zusammenhang wird deutlich, warum Carl Moll in seinen Briefen die OK-Ausstellung betreffend ironisch-melancholisch immer wieder den „alten Werkbund“ als offiziellen Veranstalter nannte.

14 Elias Canetti, Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937. München/Wien 1985, S. 331. Zit. nach: Tobias Natter, Teil II – Im Schatten des „Dritten Reiches“, S. 19. In: Kokoschka und Wien. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien, 18. 12. 1996 – 2. 3. 1997, S. 19.

15 OK an Moll, Prag, undatiert, wahrscheinlich um Ostern 1937. Zentralbibliothek Zürich (ZBZ), Ms. Briefe, Kokoschka O.

Gefahr liefen, per Dekret als ‚entartet‘ beschlagnahmt zu werden“<sup>16</sup>. Bereits im Herbst 1936 hatte OK versucht, Alfred Neumeyer, Kunsthistoriker und Leiter der Sommerschule des Mills College in San Francisco, der ihm eine Unterrichtsmöglichkeit angeboten hatte, dazu zu bewegen, seine in deutschem Museumsbesitz befindlichen Bilder in die USA zu bringen: „Übrigens, haben Sie offizielle Möglichkeiten, meine in Deutschland als Kulturbolschewismus zum größten Teil aus den Museen abgehängten Bilder nach Amerika ausgeliehen zu bekommen?“<sup>17</sup> Ein knappes Jahr darauf forderte OK den österreichischen Kanzler Kurt Schuschnigg und die österreichische Regierung auf, diplomatische Schritte zum Schutz des Kunstschaffens zu unternehmen.<sup>18</sup> Auch den Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Richard Ernst, bat er am 23. 7. 1937, daß Österreich seine aus den „reichsdeutschen“ Museen entliehenen Bilder entweder erwerben oder nur nach einer Entschuldigung Hitlers zurückgeben solle:

„Ich glaube, in den Zeitungen des öfteren von einem Kulturabkommen<sup>19</sup>, das zwischen Österreich und Deutschland abgeschlossen worden sein soll, gelesen zu haben. Ich bitte deshalb hiermit Sie, als den offiziellen Veranstalter meiner Ausstellung, bei der österreichischen Regierung in meinem Namen offiziell Einspruch dagegen erheben zu wollen, daß die, leider nur wenigen, Bilder aus reichsdeutschem Musealbesitz, die für meine Ausstellung von dort geliehen wurden, zurückerstattet werden. Nachdem der Chef der deutschen Regierung [und, Anm. d. V.] gleichzeitig [...] ein Herr Adolf Ziegler, welcher die Propaganda-Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ aus reichsdeutschem Musealbesitz zusammenstellt und in den deutschen Städten als ‚Prangerausstellung‘ herumschleift – in [...] öffentlichen Reden am 19. Juli zu München gelegentlich der Einweihung des Tempels der deutschen Kunst, meine Kunst, die meiner Kameraden in Deutschland und jener im Ausland, sogar die der klassischen Franzosen der Ära des sogenannten Impressionismus als ‚Volksbetrug von Spitzbuben‘, als ‚Schmieragen im Auftrag jüdischer Kunsthändler, geeignet, das germanisch-arische Empfinden zu schädigen‘ bezeichnet haben, bin ich gewillt, Rechtsschutz, der auch für geistiges Eigentum gelten muß, sofern Kultur und Zivilisation nicht nur bloß eine Phrase sind, anzufordern. [...] Nun bitte ich, durch Ihre gütige Intervention, sehr geehrter Herr Direktor, daß meine Bilder entweder dem reichsdeutschen Staat abgekauft werden – die Mittel wird man auf dem Wege einer internationalen oder inländischen Kollekte auftreiben – oder daß die Bilder nur unter dem Vorbehalt einer offiziellen Entschuldigung des deutschen Reichs-Chefs an die betreffenden Museen zurückerstattet werden. Ich will hiemit offiziell ausdrücken, dass es für mich keine Ehre mehr bedeutet, wenn meine Werke noch länger im Besitz reichsdeutscher Museen bleiben, wo der Kulturwille so schwach ist, dass er diesen Besitz nicht moralisch zu verteidigen wagt. [...] Ich bitte, diese Sicherungsmaßnahme auch gütigst

16 Forsthuber, Oskar Kokoschka und die Wiener Ausstellungspolitik vor dem Anschluß, S. 38.

17 Brief Kokoschkas an Alfred Neumeyer, 16. 9. 1936. In: Kokoschka, Briefe III, S. 37.

18 Brief Kokoschkas an die Direktion des Österreichischen Museums, 23. 7. 1937. MAK Z. 805, 240/1937.

Vgl. auch: Kokoschka, Briefe III, S. 49–54. Vgl. auch: Tobias Natter, Kurze Chronik. In: Kokoschka und Wien, S. 92.

19 Damit meinte OK sehr wahrscheinlich das am 11. Juli 1936 in Wien unterzeichnete „Juliabkommen“ zwischen Deutschland und Österreich, mit dem die deutsche Expansionspolitik Konturen annahm und die ökonomische Auslieferung an Deutschland begann. Wichtigste Punkte des Abkommens: Wiederherstellung der freundschaftlichen Beziehungen, Franz von Papen als Botschafter nach Wien, keine Einmischung in die österreichische Innenpolitik, doch enge kulturelle Zusammenarbeit und Ausbau der wirtschaftlichen Beziehungen.

Vgl. Norbert Schausberger, Ökonomisch-politische Interdependenzen im Sommer 1936. In: Das Juliabkommen von 1936. Vorgeschichte, Hintergründe und Folgen. Protokoll des Symposiums in Wien am 10. und 11. Juni 1976 (Wissenschaftliche Kommission, Veröffentlichungen, Bd. 4), Wien 1977, S. 280–298.

auf meine in Paris von der österreichischen Regierung ausgestellten Werke auszudehnen,<sup>20</sup> die auch zum größeren Teile aus reichsdeutschem Musealbesitz stammen.“<sup>21</sup>

Ernst, der diesen Brief im Museum sorgfältig „unter Verschuß“ hielt, antwortete ihm, er habe sein Schreiben an den Bundeskommissär und Staatssekretär für Kulturpropaganda und Minister a. D., Hans Hammerstein-Equord, weitergeleitet, „mit der Bitte aufgrund des Kulturabkommens diplomatische Schritte einzuleiten, dass zunächst Ihre Werke aus der Reichsausstellung ‚Entartete Kunst‘ ausgeschieden werden“<sup>22</sup>. Ernst bat Kokoschka, im Einvernehmen mit Carl Moll, Still-  
schweigen zu bewahren, um „unsere Schritte nicht durch etwaige Veröffentlichungen zu erschweren“<sup>23</sup> und versicherte wiederholt, die Bilder aus „reichsdeutschen Museen“ so lange wie möglich zurückzubehalten: „Der [...] Rückstellungstermin ist befristet von den Ausstellern wie von den Versicherungsanstalten; ich werde aber versuchen, sie so lange als möglich zurückzuhalten und darüber mit den Museen Dresden, Hamburg und München verhandeln.“<sup>24</sup> Außerdem versprach er, den Generalkommissär der Pariser Ausstellung, Hofrat Alfred Stix – die ausgestellten Werke befanden sich damals bereits in Bern –, von Kokoschkas Aufforderung zu informieren. Ernst schickte auch an den Vorstand des „Neuen Werkbund Österreichs“, als den Veranstalter der Ausstellung, eine Abschrift des Briefes, damit dieser ebenfalls bei den zuständigen Stellen intervenierte, was ihm der Präsident „Staatsrat“ Holzmeister angeblich schon versprochen hatte. Ernst war allerdings klar, daß er den Rücktransport der Bilder nicht verhindern würde können. Das sprach er auch in einem Brief an Holzmeister aus:

„Wir selbst als Treuhänder gegenüber den Ausstellern und gegenüber dem Neuen Werkbund Österreichs haben keine Möglichkeit, den Rücktransport der Bilder nach dem Wunsche Oskar Kokoschkas zu unterlassen. Ob der Neue Werkbund Österreichs als Veranstalter die Möglichkeit hat, den Rücktransport der Bilder aus den reichsdeutschen Museen zu vermeiden, bezweifle ich. Die deutschen Museen werden im Augenblick gewiss nicht auf sofortige Rückstellung drängen, wohl aber der Versicherungsvertrag. Die Frage, ob von Österreich die Werke Kokoschkas aus den deutschen Museen von der Österreichischen Kunstverwaltung übernommen werden können, sei es zu einem Anerkennungspreis, sei es durch offizielle Überlassung, als Geschenke oder Leihgaben auf unbegrenzte Zeit, könnte vom Neuen Werkbund Österreichs als dringlicher Antrag an die Staatliche Kunstverwaltung, bzw. an das Bundesministerium für Unterricht und an das Bundeskanzleramt vorgetragen werden.“<sup>25</sup>

20 Damit ist die Ausstellung österreichischer Kunst im Pariser Musée du Jeu de Paume vom 30. April bis 30. Juni 1937 gemeint, wo Kokoschka auch vertreten war.

21 Brief Kokoschkas an die Direktion des Österreichischen Museums, 23. 7. 1937. Siehe auch: Kokoschka, Briefe III, 1934–1953, S. 47 ff.

22 Brief von Ernst an Kokoschka, 27. 7. 1937. MAK Z. 805, 240/1937. Vgl. dazu auch den ungezeichneten Bericht von Ludwig Augustin an NSDAP-Dienststellen, ohne Datum, zweite Hälfte des Jahres 1938 (Österreichisches Staatsarchiv/Archiv der Republik = AdR, Gauakt 935), worin Augustin auf Ernsts Engagement Bezug nimmt: „An den Staatssekretär für Kulturpropaganda schrieb Ernst unter anderem folgendes: ‚... In der Überzeugung, dass das Österreichisch-Deutsche Kulturabkommen einen Schutz vor offizieller Verunglimpfung und Schädigung eines österreichischen Meisters ermöglicht, der in der Welt zu den besten Kulturträgern unserer Heimat gerechnet wird (wahrscheinlich von den Juden und Kommunisten), lege ich den Brief Professor Oskar Kokoschkas bei mit der Anregung, auf diplomatischem Wege die Ausscheidung seiner Werke aus der Reichsausstellung ‚Entartete Kunst‘ zu versuchen ...‘.“

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Brief von Ernst an Holzmeister, 24. 7. 1937. MAK Z. 785, 240/1937.

In seinem Brief an Hammerstein-Equord war Ernst, wie auch OK, davon überzeugt, daß das „Österreichisch-Deutsche Kulturabkommen“ einen Schutz vor „offizieller Verunglimpfung und Schädigung eines österreichischen Meisters ermöglicht, der in der Welt zu den besten Kulturträgern unserer Heimat gerechnet wird“<sup>26</sup>. Ernst regte an, die Bilder Kokoschkas aus „reichsdeutschen“ Museen durch Österreich zu übernehmen: entweder als Leihgaben an die Österreichische Staatsgalerie (Moderne Galerie) oder durch die Erwerbung „mit einer billigen Ablösung von den betreffenden Museen“<sup>27</sup>. Außerdem bat er, daß das „in seiner naiven Ursprünglichkeit“ unmögliche Verlangen Kokoschkas nach einer Entschuldigung des „Reichspräsidenten“ die „Aktion“ nicht belasten sollte, „mit der Österreich durch den Schutz für Kokoschka eine Ehrenrettung deutscher Kunst“<sup>28</sup> unternehmen würde. Doch das Beispiel der Hamburgischen Kunsthalle, die das Ölbild „Am Arno“<sup>29</sup> verliehen hatte, zeigt, daß kaum Versuche unternommen wurden, die Bilder in Österreich zurückzubehalten: Am 17. August informierte Ernsts Vertreter, Siegfried Troll, die Hamburgische Kunsthalle, daß das geliehene Bild am kommenden Tag der Speditionsfirma als Eilgut zum Rücktransport übergeben würde.<sup>30</sup> Kokoschkas Bitte wurde also nicht entsprochen. Das ist auch in seiner Autobiographie „Mein Leben“ nachzulesen: „Man berief sich in Wien jedoch auf legale Gründe und sandte die Bilder ordnungsgemäß zurück.“<sup>31</sup>

Kokoschka und Wien, das war immer schon ein schwieriges Verhältnis. Kokoschka hatte als junger Künstler in Wien um 1910 zwar viel Förderung, etwa von seiten Gustav Klimts und Josef Hoffmanns, erfahren, mußte allerdings auch üble Verrisse durch die konservative Kunstkritik einstecken: Nach dem „Skandal“ der Uraufführung von OKs Stücken „Mörder, Hoffnung der Frauen“ und „Sphinx und Strohmann“ anlässlich der „I. Internationalen Kunstschau“ 1909, die angeblich (laut Kokoschka) von der Polizei beendet wurde, folgte die „Sonderausstellung für Malerei und Plastik“ 1911 im Hagenbund, wo die konservative Presse seine Bilder als „ekelhafte Pestbeulen“ und „Wahngebilde einer krankhaften Jugend“ beschimpfte und verspottete.<sup>32</sup> 1924 wurde während einer Kokoschka-Ausstellung in Otto Nierensteins (später Otto Kallir) „Neuer Galerie“ eines seiner Jugendwerke, „Spielende Kinder“, 1909,<sup>33</sup> mutwillig beschädigt. 1931 gab es ein kurzes, versöhnliches Intermezzo: Der seit September wieder in Wien Weilende war bereit zu Interview und Reportage aus dem Atelier und wurde mit einem Auftrag der Stadt Wien („Wien, vom Wilhelminenberg gesehen“<sup>34</sup>, T.F. II) belohnt. Doch im selben Jahr folgte eine

26 Ernst an Hammerstein-Equord, 28. 7. 1937. MAK Z. 808, 240/1937.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 OK malte das Bild „Florenz, Arno-Ufer“ im Mai 1924 während eines Aufenthalts in Florenz. Vgl. Johann Winkler/Katharina Erling, Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929. Salzburg 1995, Nr. 180, S. 106 f. Im Ausstellungskatalog von 1937 hat das Bild die Katalognummer 5 (Besitz: Hamburg). Vgl. Oskar Kokoschka, Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Der neue Werkbund Österreichs (Hg.). Kat. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1937, S. 6.

30 Vgl. Siegfried Troll an die Hamburgische Kunsthalle, 17. 8. 1937. MAK Z. 847, 240/1937. Interessanterweise fragte die Kunsthalle am 7. September erneut nach, wann sie mit der Rücksendung des Bildes rechnen könne, da die Versicherung in den nächsten Tagen abliefe und verlängert werden müßte. Vgl. Hamburgische Kunsthalle an das Museum für Kunst und Industrie am 7. 9. 1937. MAK Z. 847, 240/1937.

31 Kokoschka, Mein Leben, S. 238.

32 Der Kokoschka wohlgesonnene Kritiker Ludwig Hevesi markierte 1908 mit der Bezeichnung „Oberwildling“ den Beginn der Legendenbildung um das verkannte und verspottete frühe Genie, welche Kokoschka zeit seines Lebens nicht nur gefördert, sondern auch selbst tatkräftig vermehrt hat.

33 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 24, S. 12.

34 Das Bild „Wien, vom Wilhelminenberg gesehen“, 1931, wurde in der Ausstellung von 1937 nicht gezeigt.

Kontroverse wegen der neueingeführten Verkaufsstrategien auf der Ausstellung „Moderne Österreichische Malerei“ – die Käufer sollten den Preis bestimmen. Kokoschka protestierte öffentlich via „Wiener Allgemeine Zeitung“ am 13. 12. 1931 dagegen. Otto Nierenstein, der Veranstalter, nahm daraufhin Kokoschka vom System „Angebot durch den Käufer“ aus.

Über seine Beziehung zu Wien hatte OK 1936 anlässlich seines 50. Geburtstages in dem Aufsatz „Wie ich mich sehe“ geschrieben:

„Das polizeiliche Verbot meines Stückes ‚Mörder, Hoffnung der Frauen‘ erhielt ich gleichzeitig mit der Einberufung zum Weltkrieg. Ich hatte jedoch nicht das Herz, mir persönlich unbekannte angebliche Feinde niederzuschießen, dafür rettete ich einigen Russen das Leben durch Gefangennahme, worauf ich ausgezeichnet wurde. Ich erhielt auch einen Kopfschuß und einen Lungenstich. Dennoch hatte ich nicht das Gefühl, genug für die Kultur geleistet zu haben und beschloß, zu meinem früheren Beruf zurückzukehren. Ich malte.

Aber in meinem Vaterland wurde vor dem Krieg meine Malerei verboten, und die Ausstellung, die es gewagt hatte, meine Bilder aufzuhängen, wurde nach der Besichtigung durch den Erzherzog strafweise in eine Gemüsehalle umgewandelt. Mir wurde ‚taxfrei‘ der Titel ‚Bürgerschreck‘ verliehen. [...] 1933 wurden meine Bilder aus den deutschen Museen abgehängt. Herr Hinkel hat seinen Namen in die Kunstgeschichte eingetragen und mir als einem der ersten das Epitheton ‚Kultur bolschewist‘ geschenkt.“<sup>35</sup>

1935 ergriff Kokoschka die Gelegenheit, nämlich anlässlich der Bitte Holzmeisters um Beteiligung an der Brüsseler Weltausstellung 1935, sich von Österreich zu distanzieren und verweigerte die Teilnahme. Holzmeister bat ihn am 13. 3. 1935 brieflich um vier bis sechs Werke für den Saal mit moderner österreichischer Malerei, daneben sollten Andersen, Boeckl, Faistauer und Wiegele vertreten sein.<sup>36</sup> OK antwortete ihm mit einiger Verspätung sehr ausführlich:

„Infolge meiner Abwesenheit von Prag komme ich erst heute zur Beantwortung Ihres freundlichen Schreibens und neuerlichen Einladung mich an der österreichischen kulturellen Auslandpropaganda, diesmal in Brüssel, zu beteiligen. Wie es Ihnen als Leiter der Londoner österreichischen Ausstellung noch bekannt ist, hat man trotz meines dringlichen Protestes, doch damals über meinen Namen verfügt und zu meinem Schaden irgendwelche Zeichnungen, nur weil sie mit O.K. signiert waren, gleichgültig ob diese auch wirklich von mir und gleichgültig ob sie repräsentative Werke von mir waren, im Ausland gezeigt, nachdem ich selber nichts zu diesem Zwecke beistellte. Die Absicht als

Es ist heute im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien. Kokoschka malte die Wienansicht vom Park des ehemaligen erzherzoglichen Schlosses Wilhelminenberg, das damals bereits im Besitz der Wiener sozialistischen Kinderfürsorge war. Vgl. Hans Maria Wingler, Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers. Salzburg 1956, *Œuvreverzeichnis*, Nr. 260, S. 312.

35 Oskar Kokoschka, „Wie ich mich sehe“, 1936. In: Oskar Kokoschka, *Vorträge – Aufsätze – Essays zu Kunst* (Das schriftliche Werk, Band III), Hamburg 1975, S. 251 f. Kokoschka hatte den Text für das Buch „Wie sie sich selbst sehen“, Phaidon Verlag, geschrieben. Der Text wurde auch in der Beilage „Der Sonntag“ der Wiener Zeitung „Der Tag“, Nr. 132, 1936, veröffentlicht, um auf das Buch aufmerksam zu machen. Vgl. Anmerkungen, in: Kokoschka, *Vorträge*, Bd. III, S. 342.

36 In der Jury saßen neben Holzmeister Hofrat Haberditzl, Prof. Eisenmenger, Prof. Weissenhofer, Prof. Ranzoni und Sektionsrat Hohenauer als Vertreter des Unterrichtsministeriums.

eine kulturelle Idee zu verstehen, dass man Kunst und Watschentanz und Wiener Würstl unter einen Hut bringe, hatte mich schon damals so befremdet, dass ich einer p. t. Jury den Rat gegeben hatte, sich im Ausland doch um Gotteswillen nur auf diejenigen Künstler zu beschränken, die in Österreich offiziell führen und die ihren Mantel nach dem Winde hängen, der grade weht. Wenn Sie nun neuerdings sich an mich wenden und mein erklärliches Misstrauen mit der Versicherung beruhigen wollen, dass die p. t. Jury sich diesmal einer gewissen Exklusivität befleißigen werde (ich glaube das Brüsseler Programm selber verlangt dies auch), so will ich Ihnen mit meiner neuerlichen Weigerung zugleich einen guten Rat geben.

Eine vorgesetzte Behörde hat doch dem Herrn Dr. Grimschitz erst kürzlich erklärt: Kokoschka, von dem spricht doch niemand in Österreich, ein österreichischer Gesandter auf einem Rout bei der Botschaft einer Kulturnation hat einen Bekannten vor mir, auf die Frage, ob er meine Werke kennt, erwidert: Ja, vom Wegschauen. [...]

Die linke Hand muß wissen, was die rechte tut, so erfordert es der Anstand und, obwohl der Begriff darüber was Charakter bedeutet, sich jetzt bedenklich verflüchtigt, ist es doch nützliche Erwägung, wenn ich Ihnen, sehr verehrter Herr Professor vorstelle, dass auch für Sie selber und die Herren der p. t. Jury es bedenklich sein mag, exclusiv im Ausland eine kulturelle Gesinnung zu präsentieren und von der Kunst im engeren gesprochen, als repräsentativen Künstler vornehmlich einen solchen Menschen auszustellen, den die im Urteil zuständigen *Ministerialbeamten, Galerieleitungen, Schulbehörden und*<sup>37</sup> obere Gesellschaft konsequent seit 1908 im Inland ablehnt.

Gelegentlich der Frage der Besetzung der Direktorenstelle an der Kunstgewerbeschule, als ich mich erbötig machte, diese Besetzungsfrage mit einer Reform der Volksbildung zu verbinden – so wie ich Sie in einigen öffentlichen Vorträgen vertreten hatte –, erhielt ich einen abschlägigen Bescheid auf einer Korrespondenzkarte.

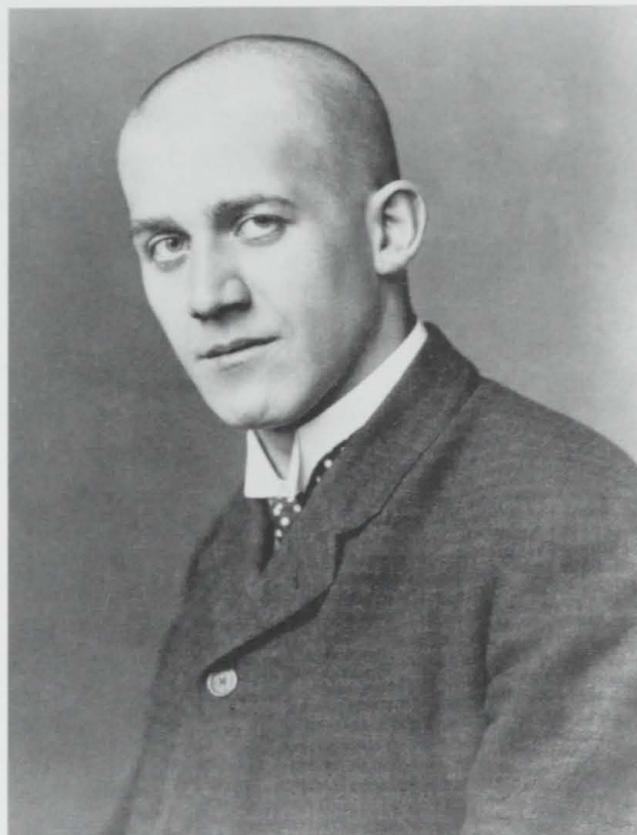
Ich habe nichts dagegen, wenn einmal die Sache umgekehrt wird und jemand die Idee haben soll, eine kulturelle Werbungsaktion in Österreich zu versuchen, künstlerische Verpflichtung, die für mich dann bindend wäre, auch meinerseits zu sehen, aber im Ausland bitte ich ebenso dringlich wie höflichst, von meiner Mitwirkung für Bestrebungen, die nicht die meinen sind, für diesen und für andere Fälle bestimmt abzusehen.<sup>38</sup>

Der bekannte Wiener Kunsthistoriker Hans Ankwicz-Kleehoven nahm anlässlich von OKs fünfzigstem Geburtstag in der „Wiener Zeitung“ auch zu dem angespannten Verhältnis zwischen Kokoschka und seiner Heimatstadt Stellung: „Gegenwärtig lebt Kokoschka in Prag, es ist aber zu hoffen, daß das auch in Wien mehr und mehr zunehmende Verständnis für seine Kunst, die der Entwicklung der zeitgenössischen Malerei so bedeutsame Impulse gegeben hat, den trotz allem österreichisch fühlenden Meister wieder in engeren Kontakt mit seiner Heimat bringen wird.“<sup>39</sup>

37 Der kursiv gesetzte Passus fehlt in der Briefedition. Wenn neben der Briefedition auch das Original vorliegt, folgt die Abschrift immer dem Original!

38 OK an Holzmeister, 13. 3. 1935. ZBZ, Nachlaß OK 25. 10. Und: Kokoschka, Briefe III, S. 17. Und an Hilde Goldschmidt schrieb OK am 11. 3. 1935: „Von Holzmeister und KITT bekam ich wieder Liebesbriefe wegen Propaganda-Ausstellungen in Italien (ausgerechnet) und in Brüssel, schrieb frozelnd zurück, ich täte nur bei Kulturpropaganda im Inland mit. Aber in einer Zeit, in der sich alle gleichschalten, nur ich mich ausschalte, kann man fast nicht existieren.“ ZBZ, Briefe von OK, Abschriften 1928–1944, Nachlaß OK 43.

39 Hans Ankwicz-Kleehoven, Kokoschka – 50 Jahre. In: Wiener Zeitung, 1. 3. 1936, Nr. 60. Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“.



Auch im Katalogvorwort der Wiener Ausstellung 1937 nahm Carl Moll, der Ausstellungsgestalter, Bezug darauf:

„Du bist der Heimat abhanden kommen. Sie wirft Dir vor, daß Du sie fliehst, Du wirfst ihr vor, daß sie Dich nur vom ‚Wegschauen‘ kennt. Beides ist als Vorwurf ungerecht. [...] Wir Wiener wollen uns nicht besser machen als wir sind. Aber auch nicht schlechter. Es waren doch wieder Wiener Freunde, die zuerst es versuchten, Dich an eine Lehrkanzel zu binden; es mußte ebenso mißlingen wie der spätere Versuch in Deutschland. [...] So konnte Berlin uns Dein Werk entführen. Dieses selbst ist – ohne daß Du es vielleicht selbst erkennst – österreichisch geblieben. In Deiner Farbe ist die Musik Deiner Heimat. [...] Und noch einmal sind es Wiener Freunde, welche Dich heute mit einer Ausstellung Deiner Werke grüßen, welche Deiner Heimat Dein Werden, Dein Gewordensein vor Augen führen. [...]

Komm und sieh, wie wir Dir zum Geburtstag den Kranz gebunden haben aus den Blumen, die Du gezüchtet hast. Wir grüßen Dich, wir reklamieren Dein Werk, reklamieren Dich für Österreich, für Deine, unsere Heimat.“<sup>40</sup>

Moll versuchte hier eine Aussöhnung des „Enfant terrible“ und „Oberwildlings“ mit seiner „Heimat“, besser gesagt, mit dem österreichischen Ständestaat, zu erreichen. Das allerdings zu einem Zeitpunkt, der dieses Unterfangen von Anfang an zum Scheitern verurteilte – fast vier Jahre lang hatten sich die Nationalsozialisten in Deutschland bereits der Verdammung und Verbannung der modernen Kunst gewidmet. Trotzdem oder gerade deshalb ist das Zustandekommen dieser OK-Retrospektive sowie das versöhnliche Katalogvorwort von Carl Moll als wichtige Demonstration anzusehen.<sup>41</sup> Direktor

40 Carl Moll, Oskar Kokoschka zu seinem fünfzigsten Geburtstag. In: Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, S. 5 ff.

41 Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 38.

Ernst betonte in seiner Eröffnungsansprache, „daß das Museum gerne die Gelegenheit ergriffen habe, Kokoschka durch eine Ausstellung zu ehren, da er ja einstmals Schüler und Lehrer an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museum gewesen sei“<sup>42</sup>.

Auch das offizielle Österreich, vertreten durch einen Delegierten des Ministeriums, Hans Hammerstein-Equord, war daran interessiert, ein deutliches Bekenntnis zu Kokoschka abzulegen. Das „neue Österreich“, so Hammerstein-Equord anlässlich der Ausstellungseröffnung, „sei stolz auf Kokoschka und wisse seine Kunst zu schätzen“<sup>43</sup>. Die Wertschätzung war mit dem Wunsch verbunden, der Künstler „möge an das neue Österreich glauben und in die Heimat zurückkehren, wo sich seine geistigen Kräfte besser entfalten würden“<sup>44</sup>. Und die „Wiener Zeitung“ berichtete am Tag nach der Vernissage:

„Als Vertreter des Bundesministers Dr. Pernter ergriff [...] Bundeskommissär Minister a. D. Hans Hammerstein-Equord das Wort und bezeichnete die Ausstellung als einen geeigneten Versuch, Österreich für Kokoschka und Kokoschka für Österreich zu gewinnen. Sie soll denjenigen, die sein künstlerisches Ringen bisher nicht verstanden haben, den Zugang zu ihm bahnen, damit sie seinem Können und seiner ungeheuren inneren Arbeit Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine Freunde mögen ihm die Botschaft übermitteln, daß sich das neue Österreich anders zu ihm stelle, als das alte, das ihn ablehnte. Das neue Österreich sei sich seiner kulturellen Aufgaben bewußt, wolle seine Kulturschätze wahren und seine Kulturkräfte fördern, sei stolz auf Kokoschka und wisse seine Kunst zu schätzen. Darum möge auch er an das neue Österreich glauben und in die Heimat zurückkehren, wo sich seine geistige Kraft am besten entfalten würde. Mit dem Wunsche, daß man in allen Kreisen für diese interessante Schau werben möge, erklärte der Bundeskommissär schließlich die Ausstellung für eröffnet.“<sup>45</sup>

Doch dieses Bekenntnis zu OK war ein halbherziges. Das zeigte sich bei der Eröffnung, die eben nicht der Bundesminister für Unterricht, Hans Pernter, selbst vornahm, sondern ein rangniedrigerer Delegierter – im Gegensatz zur gleichzeitigen Secessionsausstellung „Deutsche Baukunst – Deutsche Plastik am Reichssportfeld in Berlin“ (April, Mai 1937). Außerdem mußte Kokoschka der „rhetorische Versuch, den Künstler angesichts der Schwierigkeiten bei der Organisation der Ausstellung, angesichts der sich zuspitzenden politischen Lage heimzuholen, als naive Anbiederung in Verkenntnis derselben oder als zynische Umarmung, von trüben Eigeninteressen bestimmt“<sup>46</sup>, erschienen sein.

In Österreich hatte sich das politische und kulturpolitische Klima in den dreißiger Jahren zum Schlechten verändert. „Im Wien der frühen dreißiger Jahre waren es die nationalistisch instrumentalisierten Vorurteile des Antisemitismus und des Antimodernismus schlechthin, die – in Form der konträren Prädikate ‚entartet‘/‚artgerecht‘ und ‚verjudet‘/‚arisch‘ – in der Kultur wie überhaupt zur Anwendung gelangten.“<sup>47</sup> Zur gleichen Zeit, als in Deutschland die Nationalsozialisten Kokoschkas Kunst verdammt, machte Sheldon Warren Cheney in seinem Werk „A World History of Art“, 1937 in New York bei Viking Press erschienen, auf OKs Bedeutung aufmerksam. Und Carl Moll kuratierte in Wien die Kokoschka-Schau im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie.

42 Anonym, Eröffnung der Kokoschka-Ausstellung, Wiener Zeitung, 15. 5. 1937, S. 9.

43 Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 38.

44 Ebd., S. 38.

45 Anonym, Eröffnung der Kokoschka-Ausstellung, Wiener Zeitung, 15. 5. 1937, S. 9.

46 Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 38.

47 Ebd., S. 34.

Ursprünglich war sie von Moll für das Jahr 1936 in der Secession geplant gewesen, doch wegen des immer stärker werdenden Einflusses der Nationalsozialisten mußte er umplanen. Das Unterrichtsministerium, „dem offenbar ein Kontrapunkt zur nazistischen Kulturpropaganda nicht ungelegen kam“<sup>48</sup>, half Moll dabei:

„Obzwar Kokoschka vorm [!] christlichen Ständestaat emigriert war, würde er sich zur Konfrontation respektive Profilierung eignen, da er zugleich ein von den Nazis notorisch verurteilter Österreicher war. So besehen stellt der Versuch, Kokoschka zu rehabilitieren, ein aus unterschiedlichsten Motiven ersonnenes Bemühen dar.“<sup>49</sup>

Moll hatte sich bereits 1936 in Deutschland umgesehen, um die gewünschten Bilder auszusuchen und bürokratische Vorarbeiten zu erledigen. Von Hamburg aus wandte er sich am 7. 10. 1936 – die Vernissage sollte bereits am Monatsende stattfinden – in einem besorgten Brief an das österreichische Unterrichtsministerium. Da er nur „die reifsten Werke“ ausgewählt und somit alle möglichen Angriffspunkte ausgeschaltet hatte, fanden seine Wünsche in Deutschland großes Entgegenkommen – schrieb er darin. Allerdings stellte der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Harald Busch, eine Bedingung, die neben der Opposition der Secession, eine Ausstellungsverschiebung um ein halbes Jahr, auf Mai 1937, zur Folge hatte. Die Österreichische Gesandtschaft in Berlin müsse „dem Ministerium die Erklärung geben, daß von Seite der öst. Regierung kein Bedenken gegen die Kokoschkaausstellung in Wien vorliegt“<sup>50</sup>. Die gleiche Deklaration sollte an die Dresdner Gemäldegalerie, die Nationalgalerie in Berlin und die Münchner Pinakothek gehen. In Form einer „Information“ der „Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit“ in Wien vom 9. 11. 1936 wurde dem nachgekommen:

„Oskar Kokoschka gilt als Anhänger demokratischer Ideen und soll unter anderem gemeinsam mit anderen Persönlichkeiten beim Völkerbund den Antrag eingebracht haben, die Friedensidee dadurch zu fördern, daß der Völkerbund die Jugenderziehung in der ganzen Welt beaufsichtige. In staatsbürgerlicher und moralischer Beziehung hat er zu nachteiligen Wahrnehmungen bisher keinen Anlaß geboten.“<sup>51</sup>

Moll sah Kokoschkas Prager Exil als Ursache für die Forderung der Direktion der Hamburger Kunsthalle, doch die Tatsache, daß Kokoschka zu dieser Zeit bereits als „Entarteter“ im „Deutschen Reich“ geächtet wurde, stand dabei sicher im Vordergrund:

48 Ebd., S. 36.

49 Ebd., S. 36.

50 Moll an das Unterrichtsministerium, 7. 10. 1936. AdR, 02 Bundesministerium für Unterricht, 2942/33909. Vgl. auch: Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 36.

51 Information der Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit, Bundeskanzleramt, gez. Herrmann, 9. 11. 1936. AdR, 02 Bundesministerium für Unterricht, 2942/33909. Vgl. auch: Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 37, sie spricht hier von einer „Staatspolizeilichen Feststellung“. Eine, für Forsthuber, überraschend korrekte Auskunft der Staatspolizei in Anbetracht von OKs offen gezeigter Abneigung gegenüber dem Ständestaat und auch allen anderen diktatorischen Regimen. Doch aufgrund Leo A. Lensings Bedenken gegenüber OKs Vortrag vor dem „Österreichischen Werkbund“ ist es heute nicht mehr erwiesen, daß Kokoschka sich tatsächlich so offen als Gegner des Ständestaates deklariert hat. Vgl.: Leo A. Lensing, Kokoschka lesen! Nörgelnde Anmerkungen eines Literaturhistorikers. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Wien 1998, S. 46–49. Vgl. auch das folgende Kapitel: Gloria Sultano, „Artist in Exile“ – Streiflichter aus dem Exil

„Der Kokoschka in Wien gemachte Vorwurf der ‚Emigration‘ ist bis hierher gedrungen. Nun muss konstatiert werden, dass er in Wien seßhaft ist – (Hausbesitzer zum Galitzienberg) – und im Auslande nur thätig ist um seine Aufträge auszuführen. Oben erwähnten merkwürdigen Vorwurf habe ich vor einiger Zeit ja auch in einem Bureau Ihres Hauses gehört und erwidert, ob Patriotismus das ist, wenn man in Wien verhungert, oder das – wenn man österreichische Kunst im Ausland zu Ehren bringt.“<sup>52</sup>

Die Secession versuchte derweil ihr möglichstes, um keinesfalls Lokalität der Ausstellung zu werden. Alexander Popp äußerte sich im nachhinein – 1938, nun bereits ehemaliger Secessionspräsident – dazu: „Das erste Mal konnte er [Kokoschka, Anm. d. V.] aus Platzmangel abgelehnt werden, das zweite Mal versuchte Prof. Moll gemeinsam mit dem österreichischen Unterrichtsministerium, das durch den Ankauf eines Bildes die Durchführung der Ausstellung finanziell sicherstellen wollte, diese durchzusetzen.“<sup>53</sup> Wegen des ministeriellen Engagements entschied sich Popp angeblich, so Forsthuber, anstatt ideologisch lieber formell und statutarisch gegen das Zustandekommen der Ausstellung zu arbeiten. Einheit und Fortbestand der Secession waren für ihn vorrangig, und wegen der „damals herrschenden Kunstverhältnisse“ – schrieb Popp in seiner laut Forsthuber 1939 verfaßten Selbstrechtfertigung<sup>54</sup> – war „eine Ablehnung aus kulturbolschewistischen Gründen“ außer Frage gestanden:

„Die Parteigenossen sind Zeugen dafür, daß ich durch die Verhältnisse gezwungen war, einen anderen Ausweg zu finden. Dieser ergab sich später, als die finanziellen Mittel zur Durchführung der Ausstellung nicht reichten. Ich konnte durch die Vollversammlung die Ausstellung ablehnen lassen – ohne Gefährdung der Vereinigung.“<sup>55</sup>

Die Rolle des Secessionspräsidenten des Jahres 1937 bedarf in bezug auf die Darstellung in der Literatur offensichtlich einer Korrektur. Ob Popp wirklich ein derart vehementer Gegner der OK-Ausstellung war, scheint heute mehr als fraglich. Wie Forsthuber meint auch James Shedel, daß Popp die Schau verhindert hätte: „Within a year of his election, Popp had managed to sabotage plans by Carl Moll to hold a retrospective of Kokoschka's work at the Secession and, while it was ultimately held at another venue in 1937, Popp's success was an ominous sign of how Nazi hostility to an artist the party had labeled as 'degenerate' could succeed in an association once known for its openness and idealism.“<sup>56</sup> Ein Sitzungsprotokoll vom 23. 5. 1935 berichtet jedoch von der geplanten OK-Ausstellung, die mit finnländischer Graphik kombiniert werden sollte:

52 Moll an das Unterrichtsministerium, 7. 10. 1936

53 Zit. nach: Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 37. Eine Überprüfung der Popp-Zitate bei Forsthuber war leider nicht möglich, da bei den Recherchen zu Alexander Popp im Archiv der Republik Anfang 2000 die von Forsthuber genannten Quellen (Alexander Popp, Rechenschaftsbericht über meine Tätigkeit als Präsident und kommissarischer Leiter der Wiener Secession, 16. 8. 1938. In: AVA 3390/39416. Und: Alexander Popp, Stellungnahme zur Verfügung des Beauftragten aller Institutionen für bildende Kunst, akad. Maler Leopold Blauensteiner, mit welchem ich im Auftrage des Stillhaltekommissärs für Vereine, Organisationen und Verbände von der kommissarischen Leitung der Wiener Secession enthoben wurde, 7. 9. 1938. In: AVA 3390/39416.) nicht mehr auffindbar waren.

54 Forsthuber datiert hier Pops Selbstrechtfertigung mit 1939, in der Quellenangabe jedoch mit 1938!

55 Zit. nach: ebd., S. 37.

56 James Shedel, Art and Identity. The Wiener Secession, 1897–1938. In: Vereinigung Bildender Künstler, Wiener Secession (Hg.), Secession. The Vienna Secession from Temple of Art to Exhibition Hall. Eleonora Louis (Red.), Ostfildern-Ruit 1997, S. 42.

„Präs. Popp erwartet sich ein grosses allgemeines Interesse für die Ausstellung Kokoschka und einen künstlerischen Gewinn für die Mitglieder – er steht auf dem Standpunkt, dass die Secession einen Teil der Kosten von ca. S. 2.000,– tragen könne, ohne dass die Finanzen der Vereinigung dadurch in Gefahr gebracht werden würden; die restlichen S 1.000,– hofft er als Provision durch einen Verkauf und als S 500,– in Form einer Subvention vom Unterrichtsministerium aufzubringen.“<sup>57</sup>

Bei der Vollversammlung am 22. 2. 1937 wurde eine Abstimmung darüber, ob die Kokoschka-Schau stattfinden sollte oder nicht, durchgeführt. Popp bekannte sich hier nochmals zu Kokoschka:

„Zu Punkt 2 ‚Ausstellung Kokoschka‘ – finnländische Graphik, gibt Präs. Popp seinen Standpunkt in längeren Ausführungen bekannt, der dahin geht, dass die Ausstellung Kokoschka gemacht werden solle, weil sie einen künstlerischen Gewinn bedeute, so wie dies bei der Kolig-Ausstellung der Fall war, weil es Aufgabe der Secession sei, alles künstlerisch wertvolle in ihrem Hause zu vereinigen und weil schliesslich seiner Ansicht nach die finanzielle Lage der Vereinigung so geklärt sei, dass sie eine Belastung mit S 2.000,– für die Ausstellung ohneweiteres vertrage, ohne dass die Finanzen der Secession dadurch in eine Unordnung geraten würden.“<sup>58</sup>

Einige Secessionsmitglieder äusserten „wegen des nationalen Ansehens“ starke Vorbehalte gegen die Ausstellung und „Bedenken im Hinblick auf die derzeitigen Verhältnisse politischer Natur – man denke nur an die bevorstehende grosse deutsche Ausstellung zur Eröffnung des Kunsthauses in München“<sup>59</sup>. Popp erwiderte, „dass er diese Bedenken nicht für begründet halte und dass er als Präsident der Secession auf einen [!] rein objektiven Standpunkt stehen müsse; für ihn können nur Fragen der Kunst massgebend sein“<sup>60</sup>. Die geheime Abstimmung ergab „15 Stimmen gegen und 8 Stimmen für die Ausstellung“<sup>61</sup>, Popp hatte sich der Stimme enthalten. Dieses Eintreten für Kokoschka sollte Popp nach dem „Anschluß“ schaden. Im Sommer 1938 war er jedenfalls nicht mehr Präsident der Secession und auch von „seinem Amte als unterbevollmächtigter kommissarischer Leiter“<sup>62</sup> der Secession enthoben worden. Wegen seiner „den Kulturbolschewismus fördernden Einstellung“ war er für den NS-Staat und die „Bewegung“ „untragbar geworden“<sup>63</sup> und hatte nun ernsthafte Probleme, eine Anstellung zu finden. Auch die persönlichen Interventionen von Hanns Blaschke, Vizebürgermeister von Wien, Kajetan Mühlmann<sup>64</sup> und

57 Abschrift der „Ausschuss-Sitzung am 17. Feber 1937“. Stiko-Akt „Wiener Secession“, 37-A3 (16), AdR.

58 Abschrift der „Vollversammlung am 22. Februar 1937“. Stiko-Akt „Wiener Secession“, 37-A3 (16), AdR.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Reichskommissar für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich an den kommissarischen Leiter aller Institutionen der bildenden Kunst, Leopold Blauensteiner, 28. 7. 1938. Stiko-Akt „Wiener Secession“, 37-A3 (16), AdR. Irene Nierhaus jedoch schreibt in ihrer kenntnisreichen Studie, daß Popp zwischen 1935 und 1939 Präsident der Secession war und nennt ihn als aktiven Vorreiter des Nationalsozialismus. Vgl. Irene Nierhaus, Das Zwiesgesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914–1945. In: Die Wiener Secession, Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985. Teil 2. Hg. Vereinigung Bildender Künstler, Wiener Secession. Wien/Köln/Graz 1986, S. 91.

63 Reichskommissar für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich an den Unterrichtsminister Oswald Menghin, 16. 8. 1938. Stiko-Akt „Wiener Secession“, 37-A3 (16), AdR.

64 Kajetan Mühlmann war damals trotz seines zweifelhaften Rufes Leiter der Abteilung 3 im Amte des Reichsstalt-halters (Kunst, Fremdenverkehr). Er hatte Ende 1933 seine Tätigkeit als Leiter des Propagandabüros der Festspielhausgemeinschaft in Salzburg wegen finanzieller Unregelmäßigkeiten aufgeben müssen. Vgl. Prioren über: Kajetan Mühlmann, ohne Datum. AdR, Bundesministerium für Inneres, Kajetan Mühlmann – Gauakt 15.550.

Odilo Globocnik, „Gauleiter von Niederdonau“,<sup>65</sup> zugunsten von Popp, konnten seine Entlassung nicht mehr rückgängig machen.<sup>66</sup>

Die Secessionisten bevorzugten also anstelle der geplanten OK-Schau die finanziell besser geförderte Ausstellung „Deutsche Baukunst“. Eine weitere Distanzierung fand einige Monate später statt: Als sich Rudolf Wacker in der „Ständigen Delegation“ (Vertretung von Secession, Künstlerhaus und Hagenbund) um „eine Proteststellungsnahme“ gegen die Verleumdung Kokoschkas in der „Entarteten Kunst“ (München, Eröffnung 19. 7. 1937) bemühte, wurde sein Brief unbeantwortet zurückgesandt.<sup>67</sup> Doch Moll gelang es, den Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Dr. Richard Ernst<sup>68</sup>, dazu zu bringen, die bereits aus der Schweiz, aus dem „Deutschen Reich“ und der Tschechoslowakei geholten Leihgaben zu zeigen. Kurzerhand ließ Ernst Museumsbestände ins Depot räumen, um Platz für Kokoschka zu bekommen. Der Mitarbeiter des Museums, Ludwig Augustin, NSDAP-Sympathisant und späterer „Parteigenosse“ sowie Beamtenvertreter, sollte über ein Jahr später darüber folgendes berichten:

„Direktor Ernst schrieb damals an Professor Moll, dass das Museum es als Ehre betrachte, die Kokoschka-Ausstellung aufzunehmen, die Schwierigkeiten nur in der Finanzierung liegen, da das Museum schon seit Jahren keine Dotation zur Veranstaltung von Ausstellungen mehr bekomme.



6  
Alexander Popp, o. J.

65 Vgl. Hanns Blaschke, Vizebürgermeister von Wien an das Amt des Stillhaltekommissars für Vereine, Organisation und Verbände, 24. 11. 1938. Kreisleiter Schalk an Dr. Kajetan Mühlmann, 9. 8. 1938. Gauleiter Odilo Globocnik an Stillhaltekommissar A. Hoffmann, 20. 11. 1938. Stiko-Akt „Wiener Secession“, 37-A3 (16), AdR.

66 Vgl. Dr. Blaha an den Bürgermeister der Stadt Wien, Hanns Blaschke, 16. 12. 1938. Stiko-Akt „Wiener Secession“, 37-A3 (16), AdR.

67 Vgl. Nierhaus, Zwiegesicht, S. 89.

68 Der aus Eger stammende und in Prag promovierte Kunsthistoriker Richard Ernst leitete von 1932–1951 das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, nach dem Kriege Österreichisches Museum für angewandte Kunst in Wien. Er publizierte zur böhmischen Kunst im Mittelalter und zu österreichischer Plastik und Porzellan. Vgl. Anmerkungen, in: Kokoschka, Briefe III, 1934–1953, S. 350. Vgl. dazu den folgenden Abschnitt dieses Kapitels.

Unter anderem schrieb er auch, dass es zur Ehrensache Wiens und seiner Freunde moderner Kunst werden müsse, die Ausstellung zu sichern. Moll wurde gleichzeitig ins Museum zu einer Besprechung eingeladen, deren Ergebnis gewesen sein dürfte, dass Moll das Geld für die Ausstellung auch nicht aufbringen konnte. Wie aus dem Briefwechsel mit dem Juden Bloch-Bauer (Schwedischer Konsul und Präsident der Zuckerindustrie AG.) [...] (nach dem Umbruch in die CSR geflohen), hervorgeht, hat Direktor Ernst den Juden Bloch-Bauer, der schon lange zu seinem Freundeskreis gehörte, gewonnen, die finanzielle Garantie für die Kokoschka-Ausstellung zu übernehmen.<sup>69</sup>

Die Ausstellung wurde am 14. Mai eröffnet und überschneidet sich zeitlich mit der Secessions-Ausstellung, was „Kokoschka zum Opponenten und Konkurrenten der Nazikultur [machte, Anm. d. V.], freilich unter dem grotesken Aspekt, daß er hiermit [zwar nicht zum Repräsentanten, jedoch] zum Duldner der ständestaatlichen Politik konvertiert wäre“<sup>70</sup>.

Bereits 1936 hatte Kokoschka sich mit Vorschlägen zur Bildauswahl für die geplante Wiener Ausstellung an Moll gewandt.

„Was die Sache des Veranstalters betrifft, so möchte [ich, Anm. d. V.] unbedingt, daß Du dafür zeichnest, ich möchte mit keiner Wiener Instanz, was es auch sei, zu thun [!] haben, Du kennst meine tausend Gründe. Vergiss nicht das Bild von Exzellenz von Kühlmann in Berlin, Wilhelmstra. (Palais) ‚Der Maler und seine Modelle‘<sup>71</sup> anzufordern. Mit dem Warburg, glaube ich, hat es eine andere Bewandnis, er wird das Bild nicht geben wollen, weil er durch den Besitz eines O.K. Bildes in Deutschland nicht belobt würde.<sup>72</sup> Wenn der Hanfstängl<sup>73</sup> es von ihm ausbittet, der (wie mir mein Bruder schrieb, und natürlich mir den betreffenden Brief, den ich zu beantworten hätte! nicht einsendet) mich zur Olympiade einlud, Porträts zu senden. Ich sende zwar keine solchen, möchte aber ihm für die löbliche Gesinnung danken. Mache nicht solchen Unsinn mit Schwanengesang, liebes Kind, Du bist im Werden und wirst noch entdeckt werden, warte nur. [...]

Wenn mir Bilder einfallen, schreibe ich Dir gleich wieder, vor allem gewinne den Hanfstängl für die Mitarbeit. Bis ich die Adresse habe, schreibe ich diesem auch selber, daß er sich in den verschiedenen Museen bemüht.“<sup>74</sup>

In einem weiteren Brief mit Bildvorschlägen strich er vor allem seine Wien-Ansicht von 1931 (Tf. I) heraus:

„Vergiß nicht das Wiener Bild anzufordern, das Du selber comissioniert hast.<sup>75</sup> Falls das Rathaus Schwierigkeiten macht, die übliche Ausflucht, daß es nicht außer Landes als Gemeindebesitz gegeben werden kann, weil dies Statuten verböten, fällt ja weg, so hat der Präsident [Bloch-Bauer, Anm. d. V.] dediziert erklärt, daß er’s selber vom Bürgermeister persönlich anfordern will, bis er in

69 Ludwig Augustin an NSDAP-Dienststellen, ohne Datum.

70 Forsthuber, Oskar Kokoschka und die Wiener Ausstellungspolitik vor dem Anschluß, S. 38.

71 „Der Maler I (Maler und Modell I)“, 1922/23, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 165, S. 99.

72 Max „Aby“ Warburg, Hamburger Kunsthistoriker, besaß das Bild „Exodus (Col de SFA bei Biskra)“, 1928, Winkler/Erling, Gemälde, 247, S. 140 f.

73 Eberhard Hanfstängl war in den Dreißigern Direktor der Städtischen Kunstsammlungen in München.

74 OK an Moll, 6. 8. 1936. ZBZ, Ms. Briefe Kokoschka O.

75 Vgl. „Wien, vom Wilhelminenberg gesehen“, 1931, Winkler, Werk des Malers, Nr. 260, S. 321.

Wien ist. Sag aber indessen nichts davon dort, damit die sich nicht indessen eine neue Ausrede ihm gegenüber aussinnen können. Auf diese Weise haben wir eine, das heißt ich insbesondere, eine moralische Genugtuung und das Gerede in Wien ‚Wir wissen ja was wir an unserem O. K. haben!‘ kann also als mehr als bloßes Gerede erwiesen werden, wenn mehr dahintersteht z. B. ein wirkliches Bekennen zu meiner Arbeit und ein Absehen von bloßer Conjunkturstellung. Schließlich bleibt ein Bild ein Bild und die Gesinnung oder Politik ein sekundäres Moment!<sup>76</sup>

Daß dieses Gemälde Kokoschka besonders am Herzen lag, zeigt bereits ein Brief Karel B. Palkovskys, Olda Kokoschkas Vater, aus dem Jahre 1935 anlässlich der Ausstellungsbeteiligung im Kunsthaus Zürich (18. 4.–15. 5. 1935), wo es neben 24 weiteren Gemälden Kokoschkas gezeigt wurde. Palkovsky bittet hier – im Auftrag des Künstlers – den damaligen Direktor des Kunsthauses Zürich, W. Wartmann, das Bild für die Ausstellung anzufordern, um es so aus den „Fängen“ des verhassten Ständestaates zu befreien:

„Jetzt noch eine wichtige Sache: Die Gemeinde Wien hat noch vor dem Putsch [1. 5. 1934: Umwandlung Österreichs in einen autoritären Ständestaat, Anm. d. V.] ein großes Bild gekauft und zwar einen Blick über Wien mit vielen Kindern. Das Bild ist sehr interessant, hat bestimmt aliquid novum, was immer seltener wird und ist auch im Œuvre von K. sehr wichtig. Dieses Bild befindet sich derzeit in einer Rumpelkammer des Wiener Rathauses. Es ist eine Errungenschaft des XX. Jahrhunderts, daß auch Bilder die politischen Umwälzungen mitmachen müssen und dazu ist es nicht unbedingt nötig, daß der Künstler die Vendomesäule stürzt, es genügt, wenn er eine Stütze des neuen Regime angreift. Diesem Bild kann man nur mit Hilfe der Schweizer Gesandtschaft in die gute, alterberühmte Züricher Luft helfen und so eine tausendjährige freie Luft tut auch den Bildern gut.“<sup>77</sup>

Viktor Matejka hatte dieses Bild initiiert, das einen Aufruf zu einer besseren Kindererziehung sowie eine Hommage an Pieter Breughels (d. Ä.) „Kinderspiele“, 1560, im Wiener Kunsthistorischen Museum darstellt. Kokoschka spielte hier darauf an, daß es im Auftrag der damals „roten“, sozialdemokratischen Stadtverwaltung entstanden war, weshalb es das „schwarze“ Wien des Ständestaates vielleicht nicht zeigen mochte. Aber auch Moll, der als Vermittler an der Entstehung des Gemäldes maßgeblich beteiligt gewesen war, wollte möglicherweise sein ehemaliges Zusammenspiel mit der sozialdemokratischen Stadtverwaltung unter der Herrschaft des ständestaatlichen „Schuschnigg-Regimes“ und nur drei Jahre nach den Februarkämpfen zwischen bürgerlichen Parteien und Sozialdemokraten nicht publik werden lassen.<sup>78</sup> Anfang 1937 wies Kokoschka Moll, der sich anscheinend sträubte, erneut darauf hin, daß er „Blick auf Wien, vom Wilhelminenberg gesehen“, 1931, unbedingt zeigen sollte:

„Wichtig wäre auch noch der Wiener Besitz (Belvedere und ‚Wiener Ansicht‘ vom Wilhelminenberg). Man wird ja indes auch schon in Wien klüger geworden sein und nicht in jeder philanthropischen Regung des Wiener goldenen Herzens ein Hochverratsattentat sehen wollen, wenn sie auch

76 Unveröffentlichter Brief Kokoschkas an Moll, undatiert, ca. 1936. Stanford Art Museum, Stanford, Kalifornien. Kopie im OKZ.

77 Karel B. Palkovsky an Kunsthaus Zürich, 7. 4. 1935. ZBZ, Nachlaß OK, Zuwachs 96.

78 Vgl. Anmerkungen zu S. 44. In: Kokoschka, Briefe III, 1934–1953. Vgl. auch: Wingle, Werk des Malers, Nr. 260, S. 321.

zufällig von der ... roten Seite herkam. Daß Du an dem Bild aus künstlerischen Gründen zweifelst, mein guter Schlaumeier, das glaube ich Dir einfach nicht. Das hast Du erst erfunden, als Du meine Zusage zu der Wiener Ausstellung sicher in der Tasche hattest. Und Du willst einfach in Deiner väterlichen Güte nun lieber, statt mich einem politischen Echech in Wien auszusetzen, mich davor bewahren, indem Du auf Dich das Odium nimmst, daß Du eine künstlerisch mißglückte Sache dem Rathaus aufgehalst hattest. Du bist ein unverbesserlicher Menschenfreund und hast das liebste und wärmste Herz, von allen die da schlagen. Basta! Sei es für Wien, so wie Du willst, damit Du aber nur nicht glaubst, ich wäre dumm und undankbar, um Deine Güte nicht zu durchschauen, Du Dich zu solchen Opfern an Selbstverleugung verführst.“<sup>79</sup>

An anderer Stelle beschreibt OK rückblickend sein „erstes politisches Bild“:

„Von meinem kleinen Haus (im Liebhartstal) konnte ich gegenüber im Tal im Palast und Park, der vor der Revolution dem Erzherzog gehörte, Tausende von Waisenkindern spielen sehen und hören. Das nahm ich als Bildthema. Ich malte die ‚Wiener Sozialistische Kinderfürsorge‘. Die Idee verdanke ich einem Bild von Breughel mit spielenden Kindern, das das Wiener Kunsthistorische Museum besitzt, die vollständigste Sammlung von Meisterwerken Breughels. Im Vordergrund verschiedene Gruppen von Kindern, die die alten, bekannten Spiele spielten und neue, die man ihnen beigebracht hatte. Der Mittelgrund zeigt den Palast, in dem sie untergebracht waren, im Hintergrund ein weiter Blick über Wien und das Donautal bis zu den Ausläufern der Alpen. Da der Vordergrund die anderen beiden an Ausdehnung übersteigt, erscheint das Bild voll von jubilierenden Kindern. Es war mein erstes Bild mit politischer Einstellung.“<sup>80</sup>

Moll verzichtete jedenfalls trotz mehrmaliger Aufforderungen Kokoschkas darauf, das Bild auszustellen; sei es nun aus politischen Erwägungen oder aus ästhetischen Gründen, wie er Kokoschka gegenüber vorgegeben hatte. Kokoschka hatte noch weitere – vergebliche – Bildvorschläge für die Ausstellung:

„Wenn man nur das Londonbild<sup>81</sup>, den Marabout<sup>82</sup> und das Porträt der Frau Visser<sup>83</sup> bekäme. Dieses letztere in Rapallo gemalt bei einem Schieber, angeblich holländischer Herkunft, der mich gut drangekriegt hat! Ich weiß seinen Aufenthalt nicht mehr, damals hatte er ein Palais in Rapallo, jetzt wohl in Süddeutschland, der Feilchenfeldt hält ihn in Evidenz. Es ist ein schönes, *toniges* Damen-Porträt (sie war eine feine Hamburger Patrizierstochter, porzellanfarbenes Gesicht und grauer Hintergrund, schwarzes Seidenkleid, hält eine Camelie in der Hand, vielleicht 120–105 groß).

79 Kokoschka an Carl Moll, 11. 1. 1937. In: Kokoschka, Briefe III, 1934–1953, S. 44.

80 Oskar Kokoschka, Landschaften. Sechs mehrfarbige Wiedergaben, Mit einer Einführung von Paul Westheim. Zürich 1948, o. S. Vgl. auch: Wingler, Werk des Malers, Nr. 260, S. 321.

81 „London, Richmond Terrace“, 1926 – vgl. Johann Winkler/Katharina Erling, Oskar Kokoschka. Die Gemälde, 1906–1929. Salzburg 1995. Nr. 230, S. 131 (W/E)! –, im Katalog von 1935 als „Terrasse im Richmond Park, London“ (Besitz: Dr. Viktor von Klemperer, Dresden). Vgl. Kokoschka, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1937, Nr. 18, S. 7.

82 „Der Marabout von Temacin (Sidi Ahmet Ben Tidjani)“, 1928 (W/E Nr. 248, S. 141 f.): Das Bild wurde 1937 aus dem Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Halle a. S., beschlagnahmt und zur Ausstellung „Entartete Kunst“ nach München gebracht, dort aber nicht gezeigt. Seit 1992 ist das Bild im Besitz des Musée Jenisch, Vevey, Fondation Oskar Kokoschka.

83 Das Porträt „Elizabeth Gesinus Visser I (mit Hut)“ entstand im Jahre 1933 in Rapallo. Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 276, S. 323.

Willst Du unverkäufliche Porträtzeichnungen nach einem und demselben Mädchen ausstellen? Gehören auch der Familie Palkovsky, etwa 15 Stück.<sup>84</sup>

Weitere Bildwünsche Kokoschkas folgten:

„Liebster Carl, ich bin ganz erschrocken, daß Du das mit Deiner Reise nach Amerika ernsthaft geplant hast. Der Mammi würde ich so eine Reise ohne weiteres zutrauen, die ist ja ein Wunder und auf die Welt gekommen, weil ihre Mutter eine Perle geschluckt hat. Aber nie im Leben würde ich Dir den Vorschlag machen, Dich von der Mammi zu trennen. Um eine Bilderausstellung in Amerika aufzuhängen. Ich wollte nur, daß der Dr. Neumeyer mit Dir in direkten Contact kommt. Nun Deine Fragen eine nach anderen: Die Zadra Landschaft ist gut!<sup>85</sup> Das Federerbild war schon in Wien und er wird auch von Mills College angegangen werden.<sup>86</sup> Die Landschaft von Zadra hattest Du damals bei mir in Prag gesehen, als Du die Idee bekamst den guten B. B. [Ferdinand Bloch-Bauer, Anm. d. V.] für mich zu interessieren. Bessie Loos ist ein wirklich schönes und nobles Frauenbild, 1911, und im Besitz des Kronprinzenpalais, hängt zusammen mit A. Loos.<sup>87</sup> Das „ungemein zarte frühe Kindstück bei Wolff? Mein Lieber, ich weiß nicht was das sein könnte, vielleicht ein angefangenes Mädchen, halbwüchsig. Wenn Du Florenz willst, in Gottes Namen, ja!<sup>88</sup> Damwild ist glaube [ich, Anm. d. V.] nicht gut, zu großes Format für die Malerei, die ein bissl schütter ist, Afrikanerinnen weitaus hübscher.<sup>89</sup>

Daß Du dem Dr. Neumeyer geschrieben hast, ist außerordentlich lieb von Dir und daß Du Dich darum bemühst, süß von Dir. Ich sage natürlich nichts, um Deine Ausstellung nicht zu gefährden, aber ich hätte so gerne das Wiener Rathausbild in Amerika. Die sollen es verkaufen, satt daß es im Bodengerümpel irgendwo verkümmert, in Amerika kaufen sie es bestimmt und der Herr Draxler kann Prozente kriegen als Minister bei dem Handel. [...]

Meine übrigen Vorschläge solltest Du aber noch überlegen, bitte ja? Wo ist denn das Porträt von der Frau Dr. Franzos geblieben, sie lebt in Wien und ich bin sicher, daß die Lea Bondi Bescheid weiß.<sup>90</sup>

84 Unveröffentlichter Brief Kokoschkas an Moll, undatiert, ca. 1935. Stanford Art Museum, Kopie im OKZ.

85 Damit ist das Gemälde „Komposition“, Privatbesitz von Ing. Zadra, Mährisch-Ostau, gemeint, das jedoch nicht in Wien gezeigt wurde. Vgl. dazu: Wingler, Werk des Malers, Nr. 287, S. 324, „Prag, Blick vom Kreuzherrenkonvent“, 1934, Mährisch-Ostau, Privatbesitz. Eventuell könnte damit auch das allerdings viel später entstandene „Prag, Blick von der Moldaulände IV“, Mährisch-Ostau, Privatbesitz, 1936 oder 1937 (Wingler, Werk des Malers, Nr. 306, S. 326), gemeint sein.

86 Federer, Generaldirektor der Stahlwerke Wittkowitz, besaß die frühe Istanbul-Ansicht. Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 243 „Istanbul“, 1929, S. 319. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, „Istanbul I“, 1929, Nr. 254, S. 146. Wurde in Wien 1937 nicht gezeigt.

87 Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 31, S. 296 „Bessie Loos“, 1909. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 38, S. 21 f., „Bessie Bruce“, 1910. Laut Winkler/Erling, Gemälde, war das Bild seit Juni 1926 im Besitz der Nationalgalerie, Berlin (Kronprinzenpalais), wurde im März 1943 im Tiefenkeller des neuen Reichsbankgebäudes ausgelagert, 1944 in den Flakturm Berlin-Friedrichshain gebracht, galt nach 1946 als verschollen und befindet sich seit 1971 wieder in Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie Berlin. Es wurde 1937 in Wien nicht gezeigt.

88 Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 168, S. 312, „Florenz, Arno-Ufer“, 1924. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 180, S. 106 f., „Florenz, Arno-Ufer“, 1924. Es wurde 1937 in Wien gezeigt.

89 Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 217, S. 316, „Rehe“, 1926. Das Gemälde wurde als „Damwild“, Katalognummer 6., 1923 in Wien ausgestellt. Vgl. auch dazu: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 229, S. 130 f., „Rehe“, 1926. Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 234, S. 318, „Araberinnen“, 1928.

Vgl. auch dazu: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 245, S. 139 f., „Araberinnen“, 1928. Es wurde als Katalognummer 17, „Arabische Mädchen“, 1930, gezeigt.

90 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 34, S. 18 f., „Lotte Franzos“, 1909. Vgl. dazu auch: Wingler, Werk des Malers, Nr. 11, S. 294. Es wurde in Wien 1937 nicht gezeigt.



7 Oskar Kokoschka, Die Macht der Musik, 1920,  
Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven.

Von dieser selber nimm aber nichts, die hat nur zweitrangige Bildchen. Für Amerika wäre mir auch das Friedrich Otto Schmidt'sche Bild: Porträt der drei Brüder:<sup>91</sup> willkommen außer der heiligen Veronika.<sup>92</sup> Es stammt aus dem Jahr 1911, groß und bester alter Stil von mir! Schau es Dir auch für meine Ausstellung an, bitte. Nun lasse ich Dich in Ruhe und gehe selber auch schlafen. Ich bin neugierig, ob ich die Energie haben werde mich von den Prager Würsteln loszureißen und in Amerika ein neues Kartenhaus aufzubauen. Ich nehme mir, falls ich hingehe, ein Emigrationspapier, der amerikanische Paß würde mir verlockend erscheinen, den tschechischen hätte ich sofort bekommen, wurde vom Prager Gemeinderat einstimmig des Bürgerrechtes für würdig erklärt, sofort, was sonst viel Zeit und Geld kostet. Aber Prag frömmelt auch schon, da wäre es gehupft wie gesprungen.<sup>93</sup>

91 OK hat die drei Brüder Hugo, Max und Carl Leo Schmidt – Besitzer des bekannten Wiener Möbelhauses Friedrich Otto Schmidt – porträtiert. Er begann mit den Porträts von Carl Leo und Hugo 1911, das mittlere von Max entstand erst drei Jahre später. Mitte der fünfziger Jahre wurde das Gemälde ohne Wissen OKs zerschnitten. Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 60, 61 und 102, S. 36 f. und 61 f.

92 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 13, S. 6 f. „Veronika mit dem Schweißstuch“, 1909. Es war ab 1913 in Besitz der Familie Friedrich Otto Schmidt, ab 1934: Vilmos Szilárd, Budapest. OK hatte bereits brieflich am 18. 9. (1936) Moll auf dieses Gemälde hingewiesen. Vgl. Brief OK an Moll, 18. 9. (1936), OKZ.

93 OK an Moll, undatiert – muß aber kurz nach dem Brief von OK an Moll vom 11. 1. 1937 geschrieben worden sein. ZBZ, Nachlaß OK 34.24.

Auch diese Wünsche Kokoschkas konnten von Moll – ausgenommen „Florenz, Arno-Ufer“, „Rehe“, und „Araberinnen“ – nicht erfüllt werden. Die vom „Neuen Werkbund Österreichs“ veranstaltete Schau zeigte 64 Graphiken, Zeichnungen und Aquarelle und 39 Gemälde. Sie stammten zum Großteil aus deutschen und österreichischen öffentlichen und privaten Sammlungen, der Rest aus der Schweiz, der Tschechoslowakei und Amsterdam (N. V. Amsterdamscher Kunsthandel Paul Cassirer & Co., Amsterdam). Neben den unverfänglichen Städtebildern wurden viele der frühen expressiven Porträts gezeigt. Auf Werke aus der Dresdner Schaffensperiode verzichtete Moll – ausgenommen das von Moll bewußt oder irrtümlich um acht Jahre zu spät datierte Gemälde „Liebespaar mit Katze“<sup>94</sup> von 1917 und das damals bereits berühmte Gemälde „Die Macht der Musik“, 1920 (ABB. 7), im Katalog als „Dreiklang“<sup>95</sup> titulierte. „Die Macht der Musik“ ist ein Hauptwerk der Dresdner Periode und gleichzeitig ein Schlüsselbild in Kokoschkas malerischem Schaffen; es markiert einen Wendepunkt in seinem Œuvre. Von 1918 bis 1920 hatte er es immer wieder überarbeitet und verändert. „Während die Bilder aus der von Mutlosigkeit und Depression geprägten Nachkriegszeit den Künstler im subjektiven Ringen nach Liebe, Sinn und Erfüllung zeigen, läßt dieses Bild eine neue, erfüllte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit aufscheinen.“<sup>96</sup> Auch Kokoschkas ursprünglicher Titel „Kraft und Schwäche“ symbolisiert diesen Wandel und deutet zugleich auf das Thema Mann und Frau als kontrastierende Mächte, hier zum letzten Mal von ihm bildlich thematisiert.<sup>97</sup>

Im Erdgeschoß im Säulenhof des Museums für Kunst und Industrie wurden 22 jüngere Gemälde (1920 bis 1937) gezeigt:

- „Der Maler, 1920: Exzellenz von Kühlmann, Berlin“<sup>98</sup>,
- „Venedig, 1924; Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München“<sup>99</sup>,
- „Im Garten, 1930; Lida Palkovská, Prag“<sup>100</sup>,

94 Im Katalog der Ausstellung von 1937 scheint es als Nr. 11 (Besitz: Kunsthaus Zürich), S. 6, mit der falschen Datierung 1925 auf. Vgl. Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, S. 6. Laut Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 126, S. 75, ist „Liebespaar mit Katze“ 1917 entstanden.

95 Vgl. Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 22 (Besitz: Dresden), S. 7. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 141, S. 85.

96 Katharina Erling in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Kokoschka und Dresden, Leipzig 1996, S. 114.

97 Kokoschka beschrieb das Bild in einem Brief an seinen Freund und Biographen Joseph P. Hodin dreißig Jahre später, 1958, als er es anlässlich seiner Retrospektive im Wiener Künstlerhaus wiedergesehen hatte: „Sowohl ‚Macht der Musik‘ als ‚Kraft und Schwäche‘ waren meine Titel, Kraft und Schwäche auf die Farben bezogen, gelb, rot, orange heisse, blau kalte, schwächende, weibliche Farben. ‚Macht der Musik‘ vom Sujet abgeleitet, weil Posaunenruf, gelb, aus dem Bilde aufzuckt, das in seiner ungeheueren leuchtenden Farbmasse (leuchtet wie Glasfenster, was Rouault nie gelang, Van Gogh ist stumpf und weisslich grau dagegen!) zu beben beginnt wie ein lebender Organismus, der in Aktion versetzt ist.“

Hier ist im wahren Sinne ‚Action-painting‘, wofür es kaum in der Kunstgeschichte ein zweites Beispiel gibt, Grünewald (Colmar), Dürer Apostel in München, Pietà Tizian in der Accademia Venedig ausgenommen.“ Kokoschka an Joseph P. Hodin, 12. 5. 1958. Zit. nach: Joseph P. Hodin, Oskar Kokoschka. Sein Leben – seine Zeit. Mainz/Berlin 1968, S. 245.

98 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 1, S. 6. „Der Maler I (Maler und Modell I)“, ein Selbstbildnis mit Anna Kallin und Edith Rosenheim, ist laut Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 165, S. 99, erst 1922/23 entstanden.

99 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 2, S. 6. „Venedig, Boote an der Dogana“ (WE Nr. 179, S. 106) ist im Frühling 1924 auf einer Venedig- und Florenzreise entstanden.

100 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 3, S. 6. Dabei handelt es sich laut freundlicher

„Selbstbildnis, 1936; Generaldirektor Ing. Ladislav Jerie, Mährisch-Ostrau“<sup>101</sup>,  
 „Am Arno, 1924; Hamburg“<sup>102</sup>,  
 „Damwild, 1923; Paul Cassirer & Co., Amsterdam“<sup>103</sup>,  
 „Avignon, 1929; Dr. Oskar Reinhart, Winterthur“<sup>104</sup>,  
 „Prag, Karlsbrücke, 1935; Deutsche Sektion der Modernen Galerie, Prag“<sup>105</sup>,  
 „Bildnis, 1929; Professor Leo Kestenberg, Prag“<sup>106</sup>,  
 „Prag vom Schönborn-Garten, 1935; Ing. Paul Smolka“<sup>107</sup>,  
 „Liebespaar mit Katze, 1925; Kunsthaus Zürich“<sup>108</sup>,  
 „Pan, 1937; Franz Kochmann, Dresden“<sup>109</sup>,  
 „Prag von der Villa Kramarz, 1935; Ing. Dr. Franz Müller, Prag“<sup>110</sup>,  
 „Bildnis, 1936; Präsident Ferdinand Bloch-Bauer, Wien“<sup>111</sup>,  
 „Die Moldau in Prag, 1937; Lida Palkovská, Prag“<sup>112</sup>,  
 „Lyon, 1929; Privatbesitz, Amsterdam“<sup>113</sup>,  
 „Arabische Mädchen, 1930; Paul Cassirer & Co., Amsterdam“<sup>114</sup>,

Auskunft von Johann Winkler, 9. 10. 2000, um das Bild „Im Garten I (Der Besuch)“. Es ist laut Winkler, Werk des Malers (Nr. 282, S. 324), 1934 in Wien während der letzten Monate vor OKs Abreise nach Prag entstanden, basierend wahrscheinlich auf Studien aus der Zeit um 1931.

- 101 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 4, S. 6. Dieses „Selbstbildnis mit Stock“ soll laut Winkler entgegen den Angaben im Katalog und entgegen Edith Hoffmanns Monographie – Kokoschka, Life and Work, London 1947, S. 334, Nr. 280 – bereits 1935 in Prag entstanden sein. Vgl. Winkler, Werk des Malers, Nr. 295, S. 325.
- 102 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 5, S. 6. Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 180, S. 106 f.
- 103 Ebd., Nr. 6, S. 6. Das Gemälde „Rehe“ ist laut Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 229, S. 130, erst 1926 in London entstanden.
- 104 Ebd., Nr. 7, S. 6. „Avignon“, entstanden im Frühling 1925, während einer Reise nach Südfrankreich, Spanien und Portugal. Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 190, S. 112.
- 105 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 8, S. 6 und Abbildung S. 14. Das Bild „Prag, Karlsbrücke (mit Boot)“ stammt laut Winkler, Werk des Malers (Nr. 289, S. 324 f.), bereits aus dem Jahr 1934.
- 106 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 9, S. 6. Das Porträt des bekannten Pianisten und Pädagogen Leo Kestenberg ist nach Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 234, S. 133, bereits 1926/27 in Berlin entstanden.
- 107 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 10, S. 6 und Abbildung S. 15. Das Bild heißt bei Winkler, Werk des Malers (Nr. 293, S. 325), „Prag, vom Schönborngarten gesehen“, 1935.
- 108 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 11, S. 6. Die richtige Datierung lautet 1917 (W/E Nr. 126, S. 75)!
- 109 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 21, S. 7. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um „Pan (Trudl mit Ziege)“, 1931 (Winkler, Nr. 258, S. 321), das erstmals auf der Biennale 1932 in Venedig gezeigt wurde.
- 110 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 13, S. 7. Das Bild heißt bei Winkler, Werk des Malers (Nr. 290, S. 324 f.), „Prag, von der Villa Kramar gesehen“, 1934/35.
- 111 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 14, S. 7 und Abbildung S. 16. Winkler, Werk des Malers (Nr. 296, S. 325) benennt es „Ferdinand Bloch-Bauer (als Jäger)“, 1935/36.
- 112 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 15, S. 7. Dabei handelt es sich um „Prag, Blick von der Moldaulände I“, entstanden 1936 (Winkler, Werk des Malers, Nr. 303, S. 326). Freundliche Mitteilung von Johann Winkler, 12. 10. 2000.
- 113 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 16, S. 7 und Abbildung S. 13. Das Bild „Lyon“ entstand zwei Jahre früher als im Katalog angegeben, nämlich 1927 (W/E Nr. 243, S. 138).
- 114 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 17, S. 7 und Abbildung S. 17. Laut Winkler/ Erling, Gemälde, Nr. 245, S. 139 f., ist „Araberinnen“ 1928 entstanden.

OSKAR KOKOSCHKA  
AUSSTELLUNG  
IM  
ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM  
FÜR KUNST UND INDUSTRIE

MAI UND JUNI

1 9 3 7

DER NEUE WERKBUND ÖSTERREICHS

8

Katalog von Kokoschkas Ausstellung im  
Österreichischen Museum für Kunst und Industrie.

„Terrasse im Richmond Park, London, 1929; Dr. Viktor von Klemperer, Dresden“<sup>115</sup>,  
„Blumen, 1931; Konsul Frédéric Wolff-Knize, Wien“<sup>116</sup>,  
„Jugend, 1931; Würthle u. Sohn Nchf., Wien“<sup>117</sup>,  
„Maria della Salute, Venedig, 1924; Privatbesitz, Zürich“<sup>118</sup>,  
„Dreiklang, 1920; Dresden“<sup>119</sup> (später „Die Macht der Musik“ betitelt).

Im ersten Stock in der Galerie waren Graphiken, Zeichnungen und Aquarelle von Kokoschka ausgestellt (darunter „Die träumenden Knaben“ als repräsentatives Beispiel von Kokoschkas Anfängen), im Saal des ersten Stocks 16 weitere Gemälde, vor allem Bildnisse, aus der Zeitspanne von 1907 bis 1914:

115 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 18, S. 7. Bei Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 230, S. 131, ist das Gemälde „London, Richmond Terrace“ 1926 entstanden.

116 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 19, S. 7. Dieses Bild heißt bei Winkler, Werk des Malers, „Stilleben mit Sommerblumen und Farnkraut“, 1931 (Nr. 255, S. 321).

117 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 20, S. 7. Dabei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um „Mutter mit Kind (im Garten)“, das als eines der letzten Bilder vor der Übersiedlung nach Prag, 1934, entstanden war (Winkler, Werk des Malers, Nr. 281, S. 323). Dafür spräche vor allem die Eigentümerangabe im Katalog, allerdings wäre dann die Datierung – wie öfters im Katalog – falsch. Freundliche Mitteilung von Johann Winkler, 12. 10. 2000!

118 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 21, S. 7. Das Bild „Venedig, Santa Maria della Salute I“ wird von Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 238, S. 135, mit 1927 datiert.

119 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 22, S. 7.

- „Bildnis Scheerbart, 1912; Konsul Frédéric Wolff-Knize, Wien“<sup>120</sup>,  
 „Männliches Bildnis, 1913; Dr. Hans Reichel, Wien“<sup>121</sup>,  
 „Stilleben, Früchte, 1907; Berlin“<sup>122</sup>,  
 „Knabenbildnis, 1910; Dr. Hans Reichel, Wien“<sup>123</sup>,  
 „Die Dame mit den grossen Augen, 1910; Konsul Frédéric Wolff-Knize, Wien“<sup>124</sup>,  
 „Bildnis, 1913; Konsul Frédéric Wolff-Knize, Wien“<sup>125</sup>,  
 „Bildnis (Professor Dr. Adler), 1913; Dr. Viktor von Klemperer, Dresden“<sup>126</sup>,  
 „Sposalizio, 1913; Dresden“<sup>127</sup>,  
 „Knabenbildnis, 1913; Berlin“<sup>128</sup>,  
 „Damenbildnis, 1913; Alma Mahler-Werfel, Wien“<sup>129</sup>,  
 „Spielende Kinder, 1910; Dresden“<sup>130</sup>,  
 „Liebespaar, 1914; Dr. Hans Reichel, Wien“<sup>131</sup>,  
 „Weiblicher Akt, 1912; Carl Moll, Wien“<sup>132</sup>,  
 „Bildnisstudie (Frau Helene Kann), 1910; Dr. Hans Reichel, Wien“<sup>133</sup>,

120 Ebd., Nr. 1, S. 11. Vgl. dazu: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 52, S. 31, datieren das Bildnis des Berliner Schriftstellers Paul Scheerbart mit 1910 zwei Jahre früher.

121 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 2, S. 11. Das Porträt „Herr E. Löwenstamm“ wird bei Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 109, S. 65 f., mit 1914 datiert.

122 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 3, S. 11. „Stilleben mit Ananas“, (W/E Nr. 15, S. 8), 1909, soll unter dem Einfluß der Gemälde van Goghs, denen Kokoschka auf der Internationalen Kunstschau 1909 begegnet war, entstanden sein.

123 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 4, S. 11. Das Porträt von „Hans Reichel“, dem ältesten Sohn des Arztes und Kunstsammlers Oskar Reichel, entstand laut Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 44, S. 25 f., 1910.

124 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 5, S. 11. „Martha Hirsch“, auch „Frau mit den großen Augen“, entstand laut Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 23, S. 12, 1909.

125 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 6, S. 11 und Abbildung S. 20. „Ludwig Ritter von Janikowski“, 1909 (W/E Nr. 27, S. 14 f.), ein enger Freund von Karl Kraus und Inspektor im Wiener Eisenbahnministerium, wurde von Kokoschka in bereits erkranktem Zustand in der Heilanstalt Steinhof porträtiert.

126 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 7, S. 11. „Ludwig Adler“, 1913 (W/E Nr. 97, S. 57 f.), ein Porträt des Wiener Gynäkologen.

127 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie, 1937, Nr. 8, S. 11. Unter dem falschen Titel „Sposalizio“, 1912 (Winkler/Erling Nr. 79, S. 46 f.), ist in der Wiener Ausstellung 1937 laut Winkler/Erling, Gemälde, das „Doppelbildnis Oskar Kokoschka und Alma Mahler“, 1912/13, gezeigt worden. Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 89, S. 51 f.

128 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 9, S. 11. „Jacques de Menasce“, 1911 (W/E Nr. 70, S. 42), war der Neffe des Barons Viktor von Dirsztay.

129 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 10, S. 11. „Alma Mahler“, 1912 (W/E Nr. 88, S. 51), Witwe des Komponisten und Hofoperndirektors Gustav Mahler.

130 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 11, S. 11. „Spielende Kinder“, 1909 (W/E Nr. 24, S. 12), wurde auf der ersten Einzelausstellung OKs in Wien in der Neuen Galerie beschädigt und war eines von OKs Gemälden, die am 21. 12. 1937 beschlagnahmt und im Schloß Niederschönhausen in Berlin eingelagert wurden.

131 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 12, S. 12. „Doppelakt: Liebespaar“, 1913 (W/E Nr. 91, S. 53 f.), zeigt Kokoschka und Alma Mahler.

132 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 13, S. 12. Das Gemälde „Heimsuchung“, 1912 (W/E Nr. 77, S. 45 f.), wurde im Auftrag von Carl Moll, damals künstlerischer Leiter der Galerie Miethke, für die „Große Kunstausstellung“ 1912 in Dresden in Auftrag gegeben.

133 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 14, S. 12. „Helene Kann“, 1909 (W/E Nr. 33, S. 18), eine „femme du monde“, gehörte zum Freundeskreis um Loos und Kraus.

„Stilleben, 1910; Österreichische Galerie, Wien“<sup>134</sup>,

„Bildnis (Peter Altenberg), 1910; Konsul Frédéric Wolff-Knize, Wien“<sup>135</sup>.

Nicht jede Epoche der Entwicklung Kokoschkas war hier gleich stark vertreten. Besonders die zahlreichen Arbeiten der Frühzeit, die visionär übersteigerten, expressiven Porträts, die ja vielfach auf Wiener Boden entstanden und noch zum Großteil in Wiener Besitz waren, stachen heraus; ebenso die zahlreichen Städteporträts der zwanziger und dreißiger Jahre, die „thematisch und bezogen auf den Geschmack des Publikums allem Ermessen nach unverfänglich sein würden“<sup>136</sup>. Auffallend unterrepräsentiert war – wie bereits erwähnt – die Dresdner Zeit mit den dynamischen, breit und pastos aufgetragenen Farbschichten und -flächen. Moll wollte mit dieser Auswahl Kokoschkas Gegnern – er zählte in Deutschland ja bereits zu den „Verfemten“ – sowenig Angriffspunkte wie nur möglich bieten. Das hatte er schon in dem Brief an das Unterrichtsministerium vom 7. 10. 1936 deutlich ausgesprochen, in dem er den Wunsch einiger deutscher Museen nach einer Beurteilung der „Person Kokoschkas“ weiterleitete.

In der ersten „Spezial-Polizze“ der „Donau, Allgemeine Versicherungs-Aktien-Gesellschaft in Wien“ wurden Ende März 1937 die Versicherungswerte für die ca. 60 Gemälde und Zeichnungen der Kokoschka-Ausstellung mit 250.000,- Schilling angegeben. Die Werke kamen aus Deutschland, der Tschechoslowakei, Schweiz, Holland und Österreich. Die Ausstellung sollte vom 20. April bis 31. Mai dauern und wurde dann zweimal bis Ende Juli prolongiert.<sup>137</sup> Am 10. April teilte der Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Richard Ernst, der Donau-Versicherung die Erhöhung der Versicherungswerte auf 380.000,- Schilling mit.<sup>138</sup> Noch am 18. 5. 1937, also bereits nach der Ausstellungseröffnung, wurde die Versicherungssumme von der Donau-Versicherung auf 750.000,- Schilling angehoben, eine Summe, mit der auch die noch nachfolgenden Bilder gedeckt sein sollten.<sup>139</sup>

Die National-Galerie in Berlin sandte zwei Bilder, „Stilleben, Früchte 1907“<sup>140</sup> und „Knabenbildnis 1913“<sup>141</sup>, allerdings unter folgender Bedingung: „Im Falle der Ausstellung der beiden Bilder möchte ich Sie bitten, als Besitzer nicht die National-Galerie anzugeben, da die Gemälde im Inventar der Galerie nicht geführt werden.“<sup>142</sup> Mit dem Wunsch nach Anonymität wollte die National-Galerie Berlin die Bilder vor Beschlagnahme schützen. Ernst antwortete umgehend, daß er diesem Wunsch selbstverständlich nachkommen würde.

134 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 15, S. 12. „Stilleben mit Hammel und Hyazinthe“ (WE Nr. 45, S. 26 f.) entstand um die Osterzeit 1910 im Hause des Sammlers Oskar Reichel.

135 Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 16, S. 12. „Peter Altenberg“, 1909 (WE Nr. 31, S. 17).

136 Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 38.

137 Vgl. Spezial-Polizze, Nr. 57.191, Die Donau, Allgemeine Versicherungs-Aktien-Gesellschaft in Wien, 25. 3. 37. (MAK), Z. 240/1937.

138 Vgl. Abschrift des Briefes vom 10. 4. 1937. MAK, Z. 253, 240/1937.

139 Vgl. „Donau“ an Museum für Kunst und Industrie, 18. 5. 1937. MAK, Z. 518, 240/1937.

140 Vgl. „Jaques de Menasce“, 1911, Winkler/Erling Nr. 70, S. 42.

141 Vgl. „Stilleben mit Ananas“, 1909, Winkler/Erling Nr. 15, S. 8.

142 Brief der National-Galerie, gezeichnet Hanfstängl, von 19. 3. 1937, an Ernst. MAK, Z. 270, 240/1937.



9 Oskar Kokoschka, Die Windsbraut, 1914,  
Kunstmuseum Basel.

Mit der Kunsthalle Hamburg ergaben sich Probleme: Siegfried Troll, Ernsts rechte Hand, mußte am 27. 4. 1937 telegraphisch die Absendung urgieren. Die Antwort kam prompt,<sup>143</sup> eine Versendung wäre noch nicht möglich:

„Entsprechend unseren Dienstvorschriften hatten wir Herrn Prof. Moll in einem früheren Stadium der Verhandlungen mehrfach gebeten, sein Ersuchen um Leihgabe des Bildes von Kokoschka auf dem diplomatischen Wege an die Kunsthalle heranzubringen. Leider ist dieser Notwendigkeit nicht entsprochen worden, sodass wir bisher nicht in der Lage waren, Ihrem Wunsche nachkommen zu können. Wir haben jedoch nunmehr von uns aus das Ersuchen den zuständigen Behörden vorgelegt und werden Sie nach Eingang der Entscheidung benachrichtigen.“<sup>144</sup>

143 Vgl. Telegramm Trolls an Kunsthalle Hamburg, 27. 4. 1937, und Telegramm Kunsthalle Hamburg an Troll, 28. 4. 1937. MAK, Z. 469, 240/1937.

144 Hamburgische Kunsthalle an die „Direktion des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie am 27. 4. 1937. MAK, Z. 479, 240/1937.

Damit waren noch nicht alle Hindernisse behoben. Eine weitere Voraussetzung für das Verleihen von Kokoschkas Gemälde „Am Arno“<sup>145</sup> war, daß „das Eigentumsverhältnis für das Bild weder im Katalog noch in der Beschriftung der Ausstellung in Erscheinung tritt“<sup>146</sup>. Troll bestätigte, die Beschriftung würde sich auf „Hamburg“ beschränken.<sup>147</sup> Neben der Hamburgischen Kunsthalle legte die National-Galerie Berlin Wert darauf, „weder auf den Bildern selbst, noch im Katalog als Besitzer angeführt [zu, Anm. d. V.] werden“<sup>148</sup>. Siegfried Troll fragte daraufhin bei sämtlichen öffentlichen Leihgebern aus dem „Deutschen Reich“ nach, ob diese ebenfalls anonym bleiben wollten. So auch bei der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden. Drei Tage später antwortete ein dankbarer Hans Posse<sup>149</sup>, der Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, persönlich und handschriftlich: „Verbindlichsten Dank für Ihre Mitteilung. Ich bitte, es mit unseren Bildern von Kokoschka ebenso zu halten wie mit denen der Nationalgalerie.“<sup>150</sup> Posses Vorsicht war angebracht: Bereits einen Monat nach der Ausstellung ging es in „Deutschen Museen und Sammlungen“ mit den Beschlagnahmen los. „Die Windsbraut“, im Besitz der Hamburger Kunsthalle, wurde z. B. im Juli 1937 beschlagnahmt und zwei Jahre später, noch vor der Auktion in der Galerie Fischer, Luzern, von Georg Schmidt, dem Direktor des Baseler Kunstmuseums, gekauft.<sup>151</sup> Das in Wien ausgestellte Bild „Dreiklang“ („Die Macht der Musik“), 1920, Katalognummer 22, im Besitz der Dresdner Gemäldegalerie, ein Hauptwerk Kokoschkas, auf das Posse besonders stolz war, wurde am 21. 12. 1937 konfisziert und im Schloß Niederschönhausen in Berlin eingelagert.<sup>152</sup>

Als öffentliche Leihgeber für die OK-Ausstellung schienen aus dem „Deutschen Reich“ auf: die Staatliche Gemäldegalerie Dresden, die Hamburgische Kunsthalle, die National-Galerie Berlin und die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Weitere öffentliche Leihgeber waren das Kunsthaus Zürich, die Moderne Galerie Prag und die Österreichische Galerie Wien.<sup>153</sup> Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen jedenfalls waren nicht so vorsichtig wie Posse in Dresden: „Auf Ihr freundliches Schreiben vom 7. 5. 1937 beehren wir uns Ihnen mitzuteilen, daß sowohl auf dem ausgestellten Bilde von Kokoschka ‚Venedig‘<sup>154</sup> als auch im Katalog die Bayer. Staatsgemälde-

145 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 180, S. 106 f.

146 Brief der Hamburgischen Kunsthalle an das Museum für Kunst und Industrie vom 3. 5. 1937. MAK, Z. 502, 240/1937.

147 Vgl. Brief Trolls am 5. 5. 1937 an die Hamburgische Kunsthalle. MAK, Z. 502, 240/1937.

148 Troll an die Direktion der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden am 7. 5. 1937. MAK, Z. 510, 240/1937.

149 Hans Posse, seit 1910 Museumsdirektor in Dresden, machte sich um die moderne Kunst verdient. So hatte er neben anderen besonders Dix und auch Kokoschka sehr gefördert. Im Dezember 1919 bezog OK eines der acht Kavaliershäuschen im Großen Garten der Dresdner Residenz, das ihm Posse zur Verfügung gestellt hatte. Posse wurde wegen eines Streits mit einer Parteigröße Mitte der dreißiger Jahre frühzeitig in Pension geschickt und durch Intervention seines Freundes Karl Haberstock, Berliner Kunsthändler und von Hitler beauftragter „Jäger“ der „entarteten“ Kunst, bei Hitler, wieder als Direktor in Dresden eingesetzt. Im Sommer 1939 folgte Posse Haberstock als Hitlers Berater in Kunstfragen nach und sollte als Direktor des geplanten Führermuseums in Linz die Sammlung zusammenstellen. Vgl. Jonathan Petropoulos, Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich, Berlin 1999, S. 117.

150 Hans Posse am 10. 5. 1937 an den Direktor des Museums für Kunst und Industrie. MAK, Z. 537, 240/1937.

151 Vgl. dazu das Kapitel „OK und die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘“, S. 40 f.

152 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 141, S. 85 f. Laut Forsthuber war es von der nationalsozialistischen „Säuberungsaktion“ des 30. Juli 1937 betroffen. Vgl. Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 38.

153 Vgl. Donau-Versicherung am 18. Mai 1937 an das Museum für Kunst und Industrie, Verzeichnis der Ausstellungsgegenstände der „Kokoschka“-Ausstellung zu Spezial-Polizze No. 57.191 vom 25. März 1937. MAK, Z. 557, 240/1937.

154 Vgl. „Venedig, Boote an der Dogana“, 1924, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 179, S. 106.



sammlungen als Besitzer anzugeben sind.<sup>155</sup> So geschah es auch. Dieser Wunsch kann im nachhinein als öffentliche Demonstration der Staatsgemäldesammlungen für Kokoschka gedeutet werden.

Unter den privaten Leihgebern für die Kokoschka-Ausstellung fanden sich neben Bloch-Bauer weitere Persönlichkeiten. Einer der prominentesten Kokoschka-Sammler Wiens war Friedrich Wolff-Knize, Herrenausstatter am Graben und Königlich Rumänischer Konsul, der die vier Bildnisse „Porträt Scheerbart“, „Frau mit den grossen Augen“, „Porträt Dr. Janikovski“, „Porträt Peter Altenberg“ und drei Aquarelle beisteuerte.<sup>156</sup> Walter Feilchenfeldt, Amsterdam, war mit den Werken „Ansicht von Lyon“, „Maria della Salute“, „Arabische Mädchen“ vertreten und der N. V. Amsterdamscher Kunsthandel Paul Cassirer & Co., Amsterdam, mit dem Gemälde „Damwild“.<sup>157</sup> Alma Mahler-Werfel verlieh die ihr gewidmeten sechs Fächer, das Porträt „Alma Mahler“ sowie ein Aquarell („Entwurf für ein Fresko in einem Krematorium, Fragment“).<sup>158</sup> Hans Posse sandte aus der

155 Brief der Bayer. Staatsgemäldesammlungen an Österr. Museum für Kunst und Industrie, 12. 5. 1937. MAK, Z. 542, 240/1937.

156 Vgl. Brief von Frédéric Wolff-Knize an Ernst, 23. 3. 1937. MAK, Z. 276, 240/1937. Im Ausstellungskatalog hingegen schienen die vier Porträts, ein wahrscheinlich später dazugekommenes „Blumen“-Gemälde von 1930, Katalognummer 19, sowie nur mehr zwei Aquarelle („Knabe“, Katalognummer 16, „Junges Mädchen“, Katalognummer 20) auf. Vgl. Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937.

157 Vgl. Donau-Versicherung, Verzeichnis der Ausstellungsgegenstände der „Kokoschka“-Ausstellung zu Spezial-Polizze No. 57.191 v. 25. März 1937. MAK, Z. 557, 240/1937.

158 Vgl. Brief von Siegfried Troll, Museum für Kunst und Industrie an die Donau, 29. 4. 1937. MAK, Z. 461, 240/1937. Vgl. auch: Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 59, S. 10.



11

Alma Mahler in Venedig, 1929.

Dresdner Gemäldegalerie „Doppelbildnis“, „Dreiklang“ („Die Macht der Musik“) und „Spielende Kinder“. Er veranlaßte weiters Transport und Verpackung von drei Bildern aus Privatbesitz und wünschte Moll und „Kokoschka besten Erfolg der Ausstellung“<sup>159</sup>. Der Wiener Buchhändler, Verleger und Mäzen Richard Lányi steuerte vier Aquarelle aus der Serie „Robinson Crusoe“ bei.

<sup>159</sup> Brief von Hans Posse, Staatliche Gemäldegalerie Dresden, an Ernst, 2. 4. 1937. MAK, Z. 320, 240/1937.

## 2. Protagonisten der Ausstellung: Carl Moll, Ferdinand Bloch-Bauer und Richard Ernst

Kokoschka blieb Carl Moll, dem Gestalter der Ausstellung und seinem Mentor seit der „Kunstschau“ 1908, zeitlebens freundschaftlich verbunden. Moll war an mehreren für Kokoschka wichtigen Bildverkäufen beteiligt und auch selbst Sammler und Auftraggeber einiger seiner Werke; er hatte sich 1913 von OK porträtieren lassen („Bildnis Carl Moll“, 1913, ABB. 10).<sup>160</sup>

In seinem Hause hatte Kokoschka im April 1912 seine erste große Liebe, Molls Stieftochter Alma Mahler, kennengelernt.<sup>161</sup> Auf einer Moll in den dreißiger Jahren gewidmeten Zeichnung, einen Frauenkopf, möglicherweise Olda Palkovská – seine spätere Frau – darstellend, schrieb er „für meinen einzigen / Freund in Österreich / Carl Moll aufrichtige Liebe / XII. 1935 Oskar Kokoschka“<sup>162</sup>. Die Wertschätzung und das Vertrauen in Moll ist auch dadurch belegt, daß Kokoschka ihn Alfred Neumeyer, dem Leiter der Sommerschule des Mills College, San Francisco, empfahl, welcher OK für den Sommer 1937 eine Unterrichtsmöglichkeit anbot.<sup>163</sup> Kokoschka wollte seinen Unterricht dort mit einer großen Ausstellung verbinden und hätte gerne Moll als Kurator seiner ersten Amerika-Ausstellung gesehen. So äußerte er sich gegenüber Neumeyer Ende 1936 sehr positiv über seinen Förderer und Freund Moll und sehr kritisch über den geplanten Ausstellungsort Wien:

„Die Hauptfrage ist ja, wie man zu meiner ersten und aufschlußgebenden Ausstellung [in Amerika, Anm. d. V.] kommt, da ich bisher jede mir angebotene Möglichkeit als nicht genügende oder zur unrechten Zeit kommende abgelehnt habe, und folglich mein Werk in Amerika bis jetzt faktisch unbekannt blieb. Prof. Carl Moll, Wien XIX, 10 Wollergasse, war kürzlich in Deutschland und erhielt Zusagen von Museen für eine Ausstellung in Wien. Da er gleichzeitig auch am besten weiß, wo sich meine Bilder im Privatbesitz befinden und, obwohl hochbetagt, ein Jüngling an Enthusiasmus für mein Werk ist, das er seit meinem Beginnen tatkräftig gefördert hat, so wäre er der geeignete Mann. Noch kommt dazu, daß er eine Ausstellung in Wien auf Mai – also auf ungewisse Zeit wegen der fortwährenden Kriegsgefahr in Europa – verschieben mußte. Er nennt diese seine Lieblingsidee seinen Schwanengesang, und man müßte ihn dabei fassen und ihm zureden, die ungleich wichtigere Ausstellung in Amerika an Stelle der Wiener zu machen. Auf Wien kommt er nur deswegen, weil ich dem härtesten und steifbleibenden Widerstand in Wien, dem der oberen Parasitengesellschaft, begegnet bin, und er sich Illusionen macht, mit diesen Leuten einmal fertig werden zu können. Er sollte eingeladen werden, nach Amerika zu kommen.“<sup>164</sup>

160 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 96, S. 56 f., „Carl Moll“, 1913.

161 Vgl. auch den Brief OKs an Moll vom 24. 3. 1916, worin er sich für die Ausstellung „Wiener Kunstschau in der Berliner Secession“, Jänner und Februar 1916 – er war mit sieben Gemälden und drei Zeichnungen vertreten –, bedankte: „Ich danke Dir für die Berliner Ausstellung, die mir eigentlich zum erstenmal (natürlich bis auf die Neue Freie Presse) einmütig Lob und Anerkennung gebracht [hat, Anm. d. V.], herzlich und bitte Dich mir zu verzeihen, daß ich gar nichts dazu beigetragen habe, Dir und Freund Moser die Mühe zu erleichtern.“ ZBZ, Ms Briefe, Kokoschka Oskar.

162 Oskar Kokoschka, Frauenbildnis, Farbstift. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz. Zit. nach: Werner J. Schweiger, „Damit Wien einen ersten Kunstsalon besitze“. Die Galerie Miethke unter besonderer Berücksichtigung von Carl Moll als Organisator. In: Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst. Nr. 2, Wien 1998, S. 79.

163 Vgl. auch die Erläuterungen zu Neumeyer in den folgenden Kapiteln!

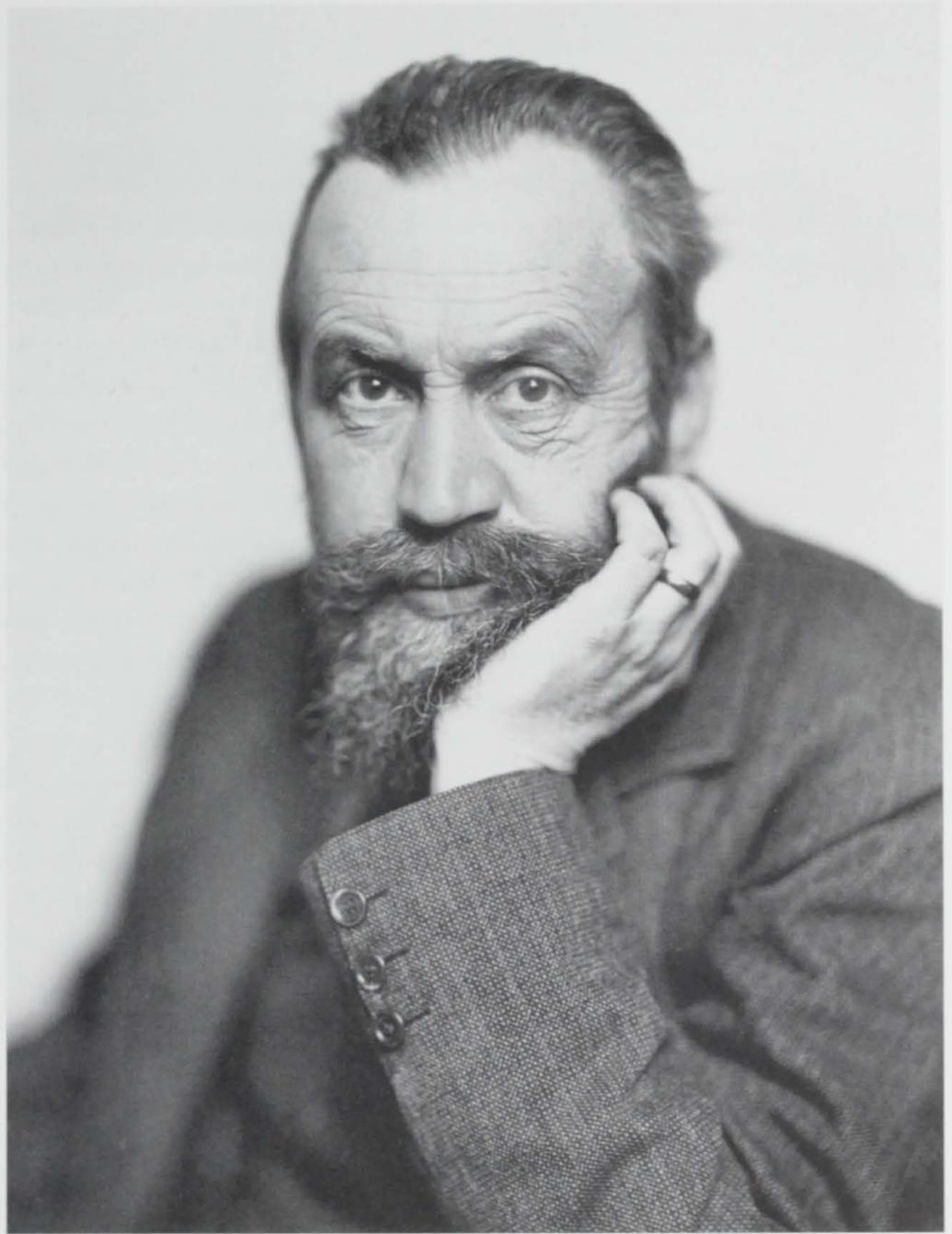
164 Kokoschka an Alfred Neumeyer, 21. 11. 1936. In: Kokoschka, Briefe III, 1934–1953, S. 40.



Kokoschka bat Moll Anfang 1937, sich selbst an Neumeyer zu wenden und die geplante Amerika-Ausstellung zu übernehmen:

„Zuerst bitt ich Dich dringend und nochmals, schreib gleich dem braven Dr. Neumeyer, von dem ich Dir hier den Brief beilege. Nimm die Sache mit der Ausstellung im Mills College in Deine bewährte Hand und denk daran, daß ich dort in Zukunft mein Kartenhaus neu aufbauen soll und daß dies vielleicht meine letzte Chance sein wird, gesund und hingebungsvoll [für] meine Arbeit zu leben. Vom Mills College ging der Name van Gogh über Amerika, und San Francisco ist eine der kultiviertesten menschlichen Ansiedlungen, nicht nur in Amerika, heute.“<sup>165</sup>

<sup>165</sup> Kokoschka an Carl Moll, 11. 1. 1937. In: Ebd., S. 44.



Der Brief zeigt, daß Kokoschka sich bereits mit dem Gedanken einer Emigration in die USA vertraut gemacht hatte und eine Ausstellung dort ihm für seine Zukunft wesentlich wichtiger schien als jene in Wien, was er Moll aber nicht wissen ließ. Sowohl Moll als auch Neumeyer versicherte er, daß jeweils ihre Ausstellung im Mittelpunkt seines Interesses stünde. So hatte er bereits Ende 1936 gegenüber Neumeyer konstantiert:

„Ich möchte natürlich, wenn Sie, verehrter Dr. Neumeyer, mir die Gelegenheit bieten, nach Amerika zu kommen, auch einige Zeit dort bleiben, weil ich gar keine Lust habe, mich hier in Europa mit Gas vergiften zu lassen im Interesse der internationalen Rüstungsindustrie. Ein neuer Weltkrieg ist nicht nur unabwendbar, sondern hat sogar schon begonnen [...]“<sup>166</sup>

<sup>166</sup> Kokoschka an Alfred Neumeyer, 21. 11. 1936. ZBZ, Nachlaß OK 34.31. Und in: Kokoschka, Briefe III, S. 41. Der Brief wird ausführlicher im Kapitel dieses Bandes „Kokoschka schreibt Briefe“ zitiert; vgl. auch das Kapitel „Artist in Exile“ von Gloria Sultano.

Und am 16. 1. 1937 schrieb er an Neumeyer:

„Verehrter lieber Herr Doktor Neumeyer haben Sie keine Befürchtungen, daß ich die von Ihnen angeregte und bis jetzt so erfreulich geförderte Sache nicht genug am Herzen habe. Ich bin so gerührt über Ihre freundschaftliche Interessiertheit und erwarte mir künstlerisch und menschlich viel von diesem Sprung in eine ganz Neue Welt für mich, daß ich nun ernstlich alles in Bewegung setze, um nicht nur hinzukommen, sondern auch dort Erfolg zu haben.“<sup>167</sup>

Anfang des Jahres 1937 brachte die Wiener Zeitung „Neue Freie Presse“ eine Notiz über eine angebliche Berufung Kokoschkas nach Amerika für die nächsten drei Jahre und über den Ankauf seines Masaryk-Porträts durch die Pittsburger Carnegie-Stiftung: „Maler Oskar Kokoschka, der jetzt drei Jahre in Prag gelebt hat, hat eine Berufung als Austauschprofessor an das Mills College in Oakland (Kalifornien) angenommen.“<sup>168</sup> Der Plan, in Amerika zu lehren und auszustellen, scheiterte jedoch bald darauf; Kokoschka lehnte schließlich doch ab, was Neumeyer sehr enttäuschte. Im Sommer 1937, als er wegen der Kriegsgefahr Europa möglichst bald verlassen wollte, wandte sich OK erneut an Neumeyer:

„Das Ende unseres schönen Planes hat mir herzlich leid getan, natürlich habe ich deshalb nicht die Hoffnung aufgegeben, doch nach Amerika zu kommen und Sie in Californien zu besuchen. [...] Ich muß weg aus Europa und zwar noch heuer. Es geht einfach nicht mehr, die beständige Kriegsausrüstung führt zu einer beständigen Kriegsgefahr.“<sup>169</sup>

Der Kontakt zwischen den beiden blieb bestehen, trotz der Unannehmlichkeiten durch OKs Absage,<sup>170</sup> Neumeyer zeigte sich auch in den folgenden Jahren ihm gegenüber sehr hilfsbereit.<sup>171</sup>

Nach der umfassenden Retrospektive von 1937 durften die „wiedervereinigten Österreicher“ nur noch ein letztes Mal vor Beginn des Zweiten Weltkriegs Kokoschkas Kunst in einer öffentlichen Ausstellung bezeugen: 1938 bzw. 1939 in der „Schandausstellung“ „Entartete Kunst“, zuerst in Salzburg, dann im Wiener Künstlerhaus gezeigt. Erst drei Jahre nach Beendigung des Krieges, Kokoschka war bereits seit 1945 Ehrenpräsident der Wiener Secession, wurde 1948 in der Wiener Akademie der bildenden Künste die erste Nachkriegs-OK-Schau gegeben. Carl Moll allerdings, OKs „langjähriger und treuester“ Wiener Freund und Förderer der Moderne, vollzog nach der OK-Schau und vor allem nach dem „Anschluß“ eine überraschend heftige Wende hin zum Nationalsozialismus und geriet zuletzt in die Isolation.<sup>172</sup> Ein deutliches Bild dieser Wandlung liefert folgender bitterer Brief Molls an Kokoschka, verfaßt Anfang 1938, in dem er sich auch über die mangelnde Wertschätzung der Wiener Schau 1937 durch OK beklagt:

167 Vgl. OK an Neumeyer, 16. 1. 1937. ZBZ, Nachlaß OK 34.31. Hier versicherte ihm Neumeyer erneut seine Hilfe, in Amerika Fuß zu fassen, und nennt auch weitere Personen, die Kokoschka weiterhelfen könnten.

168 Anonym, Berufung Kokoschkas nach Amerika. In: Neue Freie Presse, 9. 1. 1937, Nr. 25.981. Tagblattarchiv, „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“.

169 Kokoschka an Alfred Neumeyer, 18. 7. 1937. In: Kokoschka, Briefe III, 1934–1953, S. 46.

170 Vgl. Brief Neumeyers an OK, 29. 5. 1937, worin er ihm vorwirft, ihn erst am 11. 5. 1937 davon informiert zu haben, daß er nicht wie versprochen nach Amerika kommen würde. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

171 Vgl. Neumeyer an OK, 4. 8. 1938. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

172 Vgl. auch den Brief Ferdinand Bloch-Bauers, Zürich, an OK vom 2. 4. (1941) im Kapitel „Artist in Exile“ von Gloria Sultano, wo dieser im Nachsatz vermerkt hatte: „Moll ist ein Ober-Nazi!“ ZBZ, Nachlaß OK 70 ff. + Zuw. 96.

„[...] Onkel Ferdinand [Bloch-Bauer, Anm. d. V.] ist sans adieu von Wien verschwunden, wird nicht gut gelaunt sein. Keiner will aber einsehen, wie viel er selbst verschuldet hat. Die Bewegungsfreiheit schränkt sich naturgemäß ein, wenn man sich gegen die zerstörenden Elemente zur Wehr setzen muß. Daß Du Dich mit Vorliebe diesen Elementen anschließst, macht mich traurig. Ich möchte so gerne etwas zu Deinem Wohl beitragen, Du machst es mir unmöglich. Ich hatte eine Idee mit Italien – Freunde – die Dich schätzen – wären glücklich gewesen, Dir etwas bieten zu können. Deine ‚Politik‘ machte es unmöglich. Da Du obwohl Dich Dein Herz nach dem Kreml zieht, dort scheinbar nicht hin sollst ist natürlich Amerika für Dich das einzige. Aus praktischen Gründen war es ja ohnehin das richtige – nur sind die Verhältnisse drüben auch nicht rosig – aber, bei der Größe des Horizonts, immer noch das beste.

Daß Du mein Vorwort im Katalog Deiner Ausstellung desavouiert hast – zu den erbittertesten Feinden Deines Vaterlandes offiziell übergesprungen bist, hat mich am traurigsten gemacht. Wenn auch der unmittelbare Anlaß gekränkte Eitelkeit war, muß es doch tiefer in Deinem Empfinden wurzeln. Wie falsch aber ist die gekränkte Eitelkeit. Wo es sich um das Wohl und Weh von 75 Millionen handelt, soll es von Bedeutung sein, wenn einem Dutzend wertvollster Menschen auf ein Hühneraug getreten wird? Und – ist dies nicht immer geschehen? Wohl nur offiziös und jetzt offiziell. Die besten Franzosen hat man ausgelacht – bis sich endlich die Börse ihrer erbarmt hat und Händler sich an ihnen bereichert haben. Zu den offiziellen zu gehören hat seit mehr als hundert Jahren keinen Ehrentitel bedeutet. Na – darüber ließe sich stundenlang reden – aber Du liest lieber in den Schmierblättern, was das bezahlte Gesindel schreibt.

Vor einem halben Jahr schon schriebst Du mir, Du willst von Prag weg. Hättest Du es nur ausgeführt. Versäume nicht, Dich um Onkel Ferdinand zu kümmern – er ist ein patenter Kerl – wenn er auch ganz andere Ansichten hat wie ich – und – er hat Dich gern. Solche Seltenheiten darf man nicht brach liegen lassen. Mein Leben konzentriert sich ganz ausschließlich auf Mammi. Meine Nerven sind durch dreijährige ununterbrochene Anspannung total am Hund. Wir beide grüßen Dich herzlichst, Dein Carl.“<sup>173</sup>

Kokoschkas ausführliche Rechtfertigung und Antwort an Moll lautete folgendermaßen:

„Mein lieber Karl [!], verzeih, ich habe so lange mit der Antwort gebraucht, weil ich Dich nicht verstehe. Ich treibe doch keine Politik. Z. B. in London war geplant eine Ausstellung ‚Entartete Kunst‘.<sup>174</sup> Auf Betreiben von Berlin nach gewissen Methoden der englischen Politik gemäß waren plötzlich auch Maler aus Berlin (Akademie) dort eingeladen, und ich habe die Erlaubnis zurückgezogen, meine Bilder auszustellen (ich sollte 14 Bilder haben). Ich habe auf einen sicheren Erfolg verzichtet, denn über diese banalen Schmierer, die sich gleichgeschaltet haben, würde ich 100 x triumphieren. Aber ich motivierte meine Ablehnung damit, daß ich eben nicht Politik mache wie die andern, mir nicht eine Rehabilitation im Ausland erschleiche, indem ich mit den ‚Kollegen‘ im Auslande ausstelle, die mich in der Heimat, für die ich fühle und mit der ich verwurzelt bin trotz allem, verfemen (weil es obrigkeitshalber so befohlen ist) gegen ihr besseres Wissen, und daß ich mich nicht dazu hergebe, eine Gesetzesumgehung zu begehen, die im Reich strafrechtliche Folgen hätte. Im Reich sind mein Bilder bereits alle saisiert, und weil ich hohe Preise habe! aus Devisen-

173 Moll an OK, undatiert, ca. Anfang 1938 verfaßt, da Bloch-Bauer zu dieser Zeit Österreich verlassen hatte. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

174 Das war die Ausstellung „Twentieth Century German Art“ von Herbert Read und Roland Penrose. Vgl. das Kapitel „Artist in Exil“, worin ausführlicher darauf eingegangen wird!

gründen, nicht wegen moralischer Hemmungen noch nicht zerstört, in Wien hat man amtlicherseits am 5. 5. 1938 in der Reisnerstraße 40 amtlicherseits [!] durch die Gestapo Abtlg. II. H. ein altes Porträt<sup>175</sup> erstmalig, als Novum (sie können stolz sein über diesen Sieg) zerschnitten (ABB. 1). Die Stücke sind in Prag, Zeugen ebenfalls. [...] So hat Wien wieder einmal die Palme davongetragen. [...]

Du findest es natürlich, dass es ‚pure gekränkte Eitelkeit‘ von mir ist und dass es nicht von Bedeutung sei, wenn ein paar bedeutenden und wertvollen Menschen auf die Hühneraugen getreten wird, wo es sich um das Wohl und Wehe von 75 Millionen Menschen handelt? Ich sehe zwar nicht ein, was ein Bildersturm, der sich ebenso gegen die französischen Impressionisten, sogar gegen Rembrandt richtet, mit dem Wohl und Wehe von 75 Millionen Menschen zu tun hat, aber Du weißt, dass die 150.000 Maler, die da auftragsgemäß das schmieren, was ihnen befohlen wird, sicher nichts, weder für die Zukunft noch für die Gegenwart Bedeutendes, Wertvolles schaffen werden. Aber nach Deinem mechanischen Prinzip, in welchem die Masse zählt und die moralische Berechtigung ergibt, müssten diese dennoch zum Wohl und Glück der 75 Millionen sicher wesentlicher beitragen als die paar Wertvollen, denen man auf die Hühneraugen tritt. Wenn man in Frankreich ebenso gedacht hätte, dann gäbe es heute in der Welt nur die große Zahl der Werke der französischen Kitschmaler und Dreckschmierer jener Zeit und keinen Manet, Renoir und Cézanne, van Gogh.

In der Verallgemeinerung auf die Kunstgeschichte – denkt man, was die Pfaffen des Mittelalters trieben –, dann gäbe es überhaupt nicht das, was man europäische Kunst nennt, sondern nur die gleichgeschaltete Banalität, denn die war immer in der Majorität und den entsprechenden Zeitgenossen als ‚entartet‘ und als ‚revolutionär‘ zuwider, weshalb es auch immer Bildersturm und Inquisition gab. Nein, mein lieber Freund, ich bin dazu ein viel zu guter Deutscher, ein viel zu guter Europäer und ein viel zu guter Mensch, der die Menschen liebt!

Ich bin nicht angesteckt davon, was das ‚bezahlte Gesindel in den Schmutzblättern schmiert‘. Bald wirst Du in der ‚Neuen Freien Presse‘ lesen können (in zwei Monaten kommt die entartete Ausstellung nach Wien!), was dort der Geist des seeligen [!] Moritz Seeligman [!] für eine fröhliche Auferstehung feiern wird. Alle seine 30 Jahre alten Schlager werden wieder gedruckt werden gegen mich, ‚entartet‘, ‚Negerkunst‘, ‚Kulturbolschewist‘, ‚Gefahr für die Jugend und für das Volk‘. Und wenn ich eine Stelle dort hätte, so würde ich wieder bei den Ämtern denunziert werden, wieder von einer Stelle um die andere verjagt werden. Und wenn es damals, zur Zeit des seeligen [!] Moritz, schon Konzentrationslager in Österreich gegeben hätte, so würde ich schon damals dorthinein gesteckt worden sein. Jetzt wird man mich aus der deutschen Volksgemeinschaft ausbürgern, meine Bilder zerschneidet man bereits in Wien. Nein, mit dieser Spieß- und Moritz Seeligman Gesinnung [!] will ich nichts zu tun haben, nicht weil ich, wie Du schreibst, ‚mich nach dem Kreml sehne‘. Im Gegenteil, ich war dorthin, wie Du weißt, offiziell eingeladen und bin nicht hingegangen, weil ich mit keinerlei Diktatur was zu tun haben möchte, sondern weil ich meine Kunst weder in den Dienst der Politik noch in den des Kaufmanns stellen will! Frei! Ich (frei von Devisen!) habe genug Beweise erbracht, als ich mitten in der ‚Konjunktur‘ der Inflation freiwillig, siehe Leitartikel ‚Frankfurter Zeitung‘ 1929, meinen Vertrag mit Cassirer aufgelöst habe. Ich möchte den gleichgeschalteten Künstler von heute kennen, der so viel Opfer gebracht hat für die Reinheit der Kunst, der so viel gehungert hat, um das Ansehen des deutschen Künstlers aufrecht zu erhalten

175 Vgl. „Robert Freund I“, 1909, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 12, S. 6.

und der es so leicht gehabt hätte, sich's bequemer einzurichten und Lakai in hoher Stellung zu werden. Wenn Du findest, dass ich Dein Vorwort desavouiert habe, indem ich mich offiziell den ‚schlimmsten Feinden des deutschen Volkes angeschlossen hätte‘, so tut mir dies von Dir sehr leid. Ich halte für die schlimmsten Feinde des deutschen Volkes alle die, die ihm nicht erlauben, selbständig zu denken und zu empfinden und zu schaffen, die es zu dressierten Haustieren oder Kriegsmaschinen machen wollen. Statt dem Wohl und Glück wird dabei nur eine grenzenlose Misere nicht nur für 75 Millionen, sondern für die 2 Milliarden Menschen überhaupt herauskommen, und diese Ziffer (wenn wir schon mechanistisch rechnen) entscheidet. Ich habe mich, wie immer, nur den guten alten Malern, sonst niemandem offiziell angeschlossen!!!

Es küsst die liebe Mamma und Dich

Dein einsamer OK<sup>176</sup>

Im Februar 1942 trat Moll wieder in die neue Künstlerhausvereinigung ein, aus deren Vorgängerinstitution er 1897 mit einer Reihe berühmter Kollegen ausgetreten war.<sup>177</sup> Seine Stieftochter Alma Mahler war nach dem „Anschluß“ im Frühling 1938 mit Tochter Anna und Gatten Franz Werfel emigriert, seine Frau Anna Bergen-Moll im gleichen Jahr verstorben; trotz des Zerwürfnisses kondolierte ihm Kokoschka sehr warmherzig.<sup>178</sup> Moll nahm sich während des Kampfes der Roten Armee um Wien im April 1945 – wenige Tage vor seinem 84. Geburtstag – gemeinsam mit seiner Tochter und deren Mann, dem Landesgerichtsvizepräsidenten Richard Eberstaller, das Leben.<sup>179</sup>

Neben Moll und Ernst war Ferdinand Bloch-Bauer, einer der einflußreichsten Industriellen seiner Zeit und Kunstsammler, ein weiterer enthusiastischer Kokoschka-Anhänger. Die Frau des aus Böhmen stammenden Zuckerindustriellen, die Bankierstochter Adele Bloch-Bauer, saß über viele Jahre hinweg für Gustav Klimt immer wieder Modell für ihre beiden berühmt gewordenen Bildnisse. Äußeres Zeichen des familiären Wohlstands war das Schloß Brezani bei Prag. Ihr Wiener Wohnsitz, das Palais in der Elisabethstraße 18, vis-à-vis der Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz, wurde zu einem der gesellschaftlichen Zentren Wiens. In dem in den dreißiger Jahren erschienenen „Handbuch der Führenden in Kultur und Wirtschaft“ wird Bloch-Bauer folgendermaßen beschrieben: „Dabei ist es charakteristisch für die überragende Persönlichkeit dieses vorbildlichen Wirtschaftsführers, welcher als einer der Letzten und Allerbesten den vornehmen Typus des hochkultivierten Großindustriellen der alten österreichischen Monarchie darstellt, daß er niemals einseitig der Pflege seiner [...] Geschäfte lebte, sondern seinem hohen Geiste Erholung und seinem edlen Herzen Nahrung und Stärkung dadurch zu verschaffen wußte, daß er wissenschaftlichen und

176 Brief von OK an Moll, undatiert (wahrscheinlich Juli 1938). ZBZ, Nachlaß OK 26.10. Und: Kokoschka, Briefe III, S. 73 ff. Hier jedoch zitiert nach dem Original, wie auch sonst immer, wenn das Original verfügbar war!

177 Vgl. Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 40.

178 Vgl. OK an Moll, 20. 12. 1938: „Mein liebster, liebster Carl, ich habe alles gehört was bei Dir zuhause geschehen ist und ich möchte Dich statt aller dummer Rederei nur in die Arme nehmen und Dich küssen, Du armes liebes Kind. Du weißt es ist nicht lange her, daß mein Bruder und ich durch dieselbe schreckliche Prüfung gehen mußten und daß alles nichts genützt hat was man getan hat, es musste einfach geschehen wie es die Natur wollte und Du hast keine Wahl als Dich drein zu fügen.“ ZBZ, Ms. Briefe, Kokoschka Oskar.

179 Vgl. G. Tobias Natter, Carl Moll – Stationen eines bewegten Lebens. In: G. Tobias Natter/Gerbert Frodl, Carl Moll (1861–1945), Salzburg 1998, S. 39.



künstlerischen Bestrebungen reges Interesse entgegenbrachte und sie mit reichen Mitteln [...] förderte.“<sup>180</sup>

Ferdinand Bloch-Bauer wirkte als Leihgeber und Sponsor an der Ausstellung von 1937 mit: 1935 hatte er sich in Jägerkleidung von Kokoschka malen lassen (Tf. III), dieses Porträt wurde dort auch erstmals gezeigt. Kokoschka berichtete immer wieder in seinen Briefen über das Entstehen des Gemäldes – es war erst 1936 fertiggestellt worden. So in einem Brief an seine Freundin Anna Kallin:

„Ich bin mit 40 c. K. [tschechische Kronen, Anm. d. V.] auf ein Schloß gekommen, wie alles wieder einmal aus und fallit war, und male einen braven alten Zuckerkönig, der selber Saccharin ißt, für 60.000 c. K, mehr kriegt man nicht von den Nabobs hier, die auf den Schlössern sitzen. Er selber sieht drauf aus wie der Moses von Rembrandt. Bin damit Anfang September fertig, aber mir bleibt nicht viel davon, weil ich meinem Bruder eine Rente einrichten will in Wien, falls es

<sup>180</sup> Zit. nach: Hubertus Czernin, Die bemerkenswerte Unbekannte. Adele Bloch-Bauer, die Frau zwischen Kunst und Großbürgertum. In: Der Standard, Wien, 8. 3. 1999, S. 10.



mir möglich (wird), noch einen Kopf hier in Böhmen zu malen und damit eine Reise zu machen.“<sup>181</sup>

Ungefähr zur gleichen Zeit informierte er Carl Moll, auf dessen Vermittlung das Porträt zustande gekommen war, über die Fortschritte am Gemälde:

„Mein Porträt geht nicht übel weiter, der Pane Präsident liebt das Sitzen sehr und wir haben uns schon gefreut, daß Du recht schimpfen wirst, weil wir einen Hut auf dem Kopf haben. Viecher sind keine drauf, weil der Wolfshund nicht dazu passt. Mit der Landschaft muß ich warten, bis endlich die Sonne herauskommt aber ich rechne schon bei der Malerei damit. Muß nur aufpassen, daß ich dann nichts übermale, daß es die Frische und Energie des Pinselstrichs nicht einbüsst. Hat der Feilchenfeldt wieder ein Lebenszeichen gegeben? Wenn ich durch Bl. B. noch einen Kopf bekäme, wäre mein Bruder in Wien auf 2 Jahre und ich für eine Reise nach Asien oder Amerika versorgt, er denkt sicher daran. Die Hauptsache ist, daß er am Schluß so befriedigt ist wie bis jetzt.“<sup>182</sup>

Und nochmals erwähnt er das Gemälde in einem Brief an Moll folgendermaßen:

„Das Blochporträt ist nicht leicht, er sitzt im Järgergewandl, mit Hut auf dem Kopf und Stutzen. So will er es und ich auch, weil der Schädel sonst leicht monströs wirkt, andererseits [soll, Anm. d. V.] eine Menge Farben als Entschädigung den Verlust an Karakterschilderung aufwiegen. Hoffentlich habe ich Glück mit dem Bild, man kann nie was voraussagen, sitzen tut er jedenfalls so brav wie der andere Präsident [T. G. Masaryk, Anm. d. V.]. Ich male vor- und nachmittags, das Bild

181 Oskar Kokoschka an Anna Kallin, 10, 8. 1936. In: Kokoschka, Briefe III, 1934–1953, S. 35.

182 Unveröffentlichter Brief Kokoschkas an Moll, undatiert, ca. 1936. Stanford Art Museum, Kopie im OKZ.

ist 138–107, also so groß wie wir es ausgemessen hatten auf dem großen Bild<sup>183</sup>. Dann kommt dieses erst dran, das wird auch wider eine harte Nuss.“<sup>184</sup>

Dieses Porträt brachte dann 8 Jahre später Erich Führer, Bloch-Bauers Anwalt ab 1938 gegenüber der Gestapo und anderen NS-Behörden, angeblich „unter Gefährdung seiner Person“ zu Bloch-Bauer in dessen zweites Exilland Schweiz.<sup>185</sup> Der Mäzen schenkte es noch im Jahre 1942 dem Kunsthaus Zürich, in dessen Besitz es bis heute geblieben ist. Führer erzählte davon in seiner Aussage gegenüber dem „Volksgericht Wien“ nach Kriegsende 1946:

„Nun erinnere mich an den letzten Dienst, den ich ihm [Bloch-Bauer, Anm. d. V.] leisten konnte, er hat ein schön gemaltes Bild von Kokoschka gehabt. Er hat mir gesagt, 60.000,- Schilling hat das gekostet damals, Alpenschillinge, und zwar er in Lederhosen, ein häßlicher Jude mit dem Gewehr über den nackten Knien, sitzend. Ich habe die Liquidation seines Vermögens hier durchgeführt und dieses Bild war auch da. Dieses Bild hätte er gerne als Mäzen gespendet, er ist immer als Mäzen aufgetreten, er hat immerhin doch einen großen Teil seines Vermögens draußen gehabt, das ist ja gar kein Zweifel, dem ich nie nachgegangen bin. [...] Da hab ich das Bild zusammengerollt und habe mir bestätigen lassen, daß es ‚Entartete Kunst‘ ist. Es war ja in dem Sinn entartet, aber, bitte, Kokoschka ist ja lächerlich und da bin ich mit dem zusammengerollten Bild – Sie sehen, da ist der Stempel, entartete Kunst, gegen die Ausfuhr ist nichts einzuwenden, wieder eingerollt. Das war, glaube ich, noch im September 1944, da war er sehr erfreut. Ich habe gesagt: ‚Bitte, Herr Präsident, hier bringe ich Ihnen das Bild‘, er hat das dann 14 Tage später dem Kunsthaus in Zürich, wo wirklich schöne Bilder sind, übergeben als ein Geschenk des Herrn Bloch-Bauer.“<sup>186</sup>

Bloch-Bauer übernahm mäzenatisch die notwendige finanzielle Garantie für die Wiener Kokoschka-Ausstellung, die ohne seine großzügige Unterstützung kaum realisiert hätte werden können:

„Ich übernehme für die im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie stattfindende Ausstellung Kokoschka die Garantie bis zum Betrage von Ö. S. 4.000,-. Sollten daher zur Kostendeckung Auslagen noch vor Einlaufen der Eintrittsgelder gedeckt werden müsse, so mögen diese bei mir angesprochen werden.“<sup>187</sup>

Dieses Engagement für die österreichische Kunst wurde Bloch-Bauer nicht gedankt. Genau ein Jahr danach, im Frühling 1938, wurde gegen ihn ein Strafverfahren wegen „Hinterziehung, Verheimlichung, Gefährdung der Körperschafts-, Einkommen-, Vermögens-, Krisen-, Sicherheits-Steuer“ eingeleitet. Und zwei Wochen später verhängte man über ihn eine Geldstrafe in Höhe von ca. 700.000 RM [heute ca. 5 Millionen Euro], womit er innerhalb weniger Monate praktisch sein

183 Damit meint OK sehr wahrscheinlich „Prager Hafen“, 1936, das die Österreichische Galerie, Belvedere bereits während der Wiener Ausstellung 1937 erwerben sollte. Vgl. Wingler, *Werk des Malers*, Nr. 300, S. 326.

184 Brief OK an Moll, 6. 8. 1936. ZBZ, Ms. Briefe Kokoschka Oskar.

185 Volksgericht Wien, Strafsache Dr. Erich Führer, VG II/Vr 5418/46; Vernehmung des Beschuldigten; DÖQ 19130/1. Zit. nach: Hubertus Czernin, *Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustav Klimts*. Wien 1999. S. 151 f. Hier ist anzumerken, daß Hubertus Czernin als Autor und Herausgeber *Bahnbrechendes* in der Erforschung des Themas „Kunstbeute und Restitution“ geleistet hat.

186 Erich Führer – Unveröffentlichtes Gesprächsprotokoll. In: Czernin, *Die Fälschung*, S. 398 f.

187 Abschrift des Briefes Bloch-Bauer vom 23. 3. 1937 an das Österreichische Museum für Kunst und Industrie. MAK, Z. 273, 240/1937.

gesamtes Eigentum in Österreich verlor. Seine Industriebeteiligungen wurden „arisiert“, das Palais in der Elisabethstraße als Sicherstellung der verhängten Strafe im November 1940 an das „Deutsche Reichseisenbahnvermögen“ verkauft, seine Kunstsammlung beschlagnahmt. Er selber mußte ein Dreivierteljahr nach der OK-Ausstellung in die Tschechoslowakei fliehen, deren Staatsbürger er seit 1918 war.

Die neuen Machthaber nach dem „Anschluß“ im Frühling 1938 hatten schon lange ein Auge auf seine Sammlung geworfen: Bei der Besichtigung und Aufteilung am 28. 1. 1939 war neben Leopold Ruprecht vom Kunsthistorischen Museum auch Direktor Ernst anwesend. Er hatte die Bloch-Bauersche Altwiener Porzellansammlung katalogisiert und 1925 ein Buch über die prächtige Kollektion veröffentlicht: „Wiener Porzellan des Klassizismus. Die Sammlung Bloch-Bauer“; außerdem stand er in mannigfacher Beziehung mit Bloch-Bauer, zuletzt 1937 wegen der Kokoschka-Retrospektive. Im Frühling 1937 waren noch die Prunkstücke der Porzellansammlung wie auch die Klimt-Porträts aus Bloch-Bauerschem Besitz, „Amalie Zuckermandl“, „Adele Bloch-Bauer I“ und „Adele Bloch-Bauer II“ bei der Ausstellung Österreichischer Kunst in Paris gezeigt worden.<sup>188</sup> Diese Ausstellung lief vom 30. April bis 30. Juni 1937 und fiel mit der großen Weltausstellung Paris 1937 zusammen, die im Mai eröffnet wurde. Kokoschka war dort mit der „Ansicht von London“<sup>189</sup> vertreten, die er auch gerne in der Wiener Ausstellung gezeigt hätte: „Im anstoßenden Saale kommt die Generation der Großen nach Klimt zu Worte: der große Zeichner Schiele, Faistauer, der Maler Österreichs, Egger-Lienz, der Gigant des Alpenlandes Österreich, Oskar Kokoschka, der große Problematiker von der Peripherie der Stadt.“<sup>190</sup>

Die Ausstellung wurde auf Initiative des Bundesministers für Unterricht, Hans Pernter, durchgeführt, Kurator war der Erste Direktor des Kunsthistorischen Museums, Hofrat Alfred Stix. Ernst als Überbringer der Leihgaben des Museums für Kunst und Industrie berichtete damals an Bloch-Bauer, die Porzellane wären unversehrt im Pariser Musée du Jeu de Paume angekommen und von ihm persönlich direkt aus den Kisten heraus in die Vitrinen gestellt worden.<sup>191</sup> Ende Juni 1937 beschwerte er sich bei Bloch-Bauer über Stix, der abgelehnt hatte, seine Reisekosten zu bezahlen, weswegen er den Rücktransport der Kunstwerke nicht persönlich überwachen würde können.<sup>192</sup> Bloch-Bauer ließ Ernst daraufhin von seiner Sekretärin mitteilen, daß das aus Paris ankommende Porzellan nicht, wie vereinbart, „provisorisch im Museum aufgestellt werden“ solle, sondern gleich in sein Palais käme.<sup>193</sup> Ernst wollte diese Sammlung ihm bekannten Museumsdirektoren präsentieren und zeigte sich über diese Mitteilung sehr enttäuscht: „Wollen Sie, sehr verehrter Herr Präsident, uns büßen lassen für den Vertragsbruch des Herrn Generalkommissärs Stix?“<sup>194</sup> Bloch-Bauer bat ihn in der Folge, beim Auspacken des Porzellans in seinem Palais anwesend zu sein, und erlaubte ihm dafür, „den Herren Museumsdirektoren“ seine gesamte Sammlung zu zeigen:

188 Vgl. Czernin, Die Fälschung, S. 112.

189 Vgl. „London, Große Themse-Landschaft I“, 1926, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 223, S. 127.

190 Anonym, Österreichische Kunst im Musée du Jeu de Paume – Paris. In: Österreichische Kunst, Monatshefte für bildende Kunst. Heft 5, Wien 15. 5. 1937, S. 12.

191 Ernst an Bloch-Bauer, 5. 5. 1937. MAK, Z. 508, 240/1937.

192 Vgl. Ernst am 30. 6. 1937 an Ferdinand Bloch-Bauer, Schloß Brezani, ČSR. MAK, Z. 714, 240/1937.

193 Vgl. Bloch-Bauer, Schloß Brezani, am 3. 7. 1937 an Ernst. MAK, Z. 732, 240/1937.

194 Ernst an Bloch-Bauer, 7. 7. 1937.

„Die Herren werden dann einen besseren Eindruck bekommen als wenn sie nur einzelne Stücke sehen.“<sup>195</sup>

Ernst, vielfacher Nutznießer des großzügigen Förderers der schönen Künste Bloch-Bauer, der sich selbst im obigen Briefwechsel des Sommers 1937 noch als „anhänglich“<sup>196</sup> titulierte hatte, sollte knappe zwei Jahre später jegliche Loyalität gegenüber dem einstigen Mäzen hintanstellen: Im Mai 1939 begann der Verkauf der Kunstwerke an Nazigrößen, die Porzellansammlung – das emotionale Herzstück der Sammlung – wurde 1941 versteigert. Zwei Museen nützten damals die günstige Gelegenheit zur Erweiterung ihrer Bestände: die Wiener Städtischen Sammlungen und das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, das 34 Stücke erwarb.<sup>197</sup>

Für Direktor Ernst zeitigte die Kokoschka-Ausstellung Folgen. Das Engagement für die Schau sollte sich als Stolperstein für seine weitere Karriere in den Jahren nach dem „Anschluß“ erweisen und diese zumindest stark behindern. Die NSDAP stellte ihm im Sommer 1938 kein günstiges Zeugnis aus: „Die Erhebungen über Richard Ernst ergaben, dass derselbe absolut politisch unverlässlich, unsozial und judenfreundlich und selbstverständlich der Bewegung gegenüber gegnerisch gesinnt ist.“<sup>198</sup> Ernsts Untergebener, der Beamtenvertreter „Pg. [Parteigenosse, Anm. d. V.] Augustin“ übermittelte im Herbst/Winter 1938 das bereits zitierte siebenseitige „Gutachten“ über Ernst an höhere Parteidienststellen, worin er vor allem dessen „Bekanntnis zur entarteten Kunst“ denunzierte:<sup>199</sup>

„Am 23. Juli 1937 schrieb Oskar Kokoschka an Direktor Ernst den in Abschrift beiliegenden Brief. Darauf schrieb sofort am 24. Juli 1937 Ernst an Staatsrat Holzmeister: ‚... Professor Oskar Kokoschka hat, veranlasst durch die Programmreden in München, den in Abschrift beiliegenden Brief an uns gerichtet. Nach wie vor bekennen wir uns zur Kunst Kokoschkas und nach wie vor bin ich bereit, hierfür das Österreichische Museum zur Verfügung zu stellen ...‘ (Ein offenes Bekenntnis zur entarteten Kunst, zu einer Zeit, wo auch ein Verirrter durch die ausführliche Rede unseres Führers seinen Irrtum einsehen musste.)“<sup>200</sup>

Die Denunziation gipfelte in dem Vorschlag, Ernst seines Amtes zu entheben:

„Es wäre sicherlich ernstlich zu erwägen, ob ein Direktor, der die jüdisch-kommunistische Kunst so offensichtlich förderte, vom weltanschaulichen Standpunkte aus fähig ist, im nationalsozialistischen Staate Direktor des Staatlichen Kunstgewerbemuseums zu bleiben. Direktor Ernst wird entschieden

195 Bloch-Bauer am 9. 7. 1937 an Ernst. MAK, Z. 732, 240/1937. Tatsächlich war bei dem aus Paris zurückgekehrten Porzellan ein Schaden in Höhe von 500,- Schilling entstanden, den die Versicherung umgehend beglich. Vgl. dazu: Ernst an Bloch-Bauer am 14. 10. 1937. MAK, Z. 1068, 240/1937.

196 Ernst an Bloch-Bauer, 7. 7. 1937. MAK, Z. 732, 240/1937.

197 Vgl. Hubertus Czernin, „Zur Gänze liquidiert“. In: Der Standard, 15. 3. 1999, S. 12. Vgl. Hubertus Czernin, Verwirrende Kriminalgeschichte. In: Der Standard, 12. 3. 1999, S. 18. Vgl. Hubertus Czernin, Palais, Porzellan und anderer Luxus. In: Der Standard, 9. 3. 1999. Vgl. Hubertus Czernin, Verrückt nach Bloch-Bauer. In: Der Standard, 26. 1. 1999, S. 2.

198 NSDAP, Gau Personalamt, 24. 8. 1938. AdR, Gauakt 935.

199 Das Schreiben liefert ein stimmiges Bild der Kokoschka-Ausstellung und der Person Ernsts aus der Perspektive der Nazis und ist gleichzeitig Beispiel für die Intensität der „Vernaderungspolitik“ in der Zeit nach dem „Anschluß“.

200 Ludwig Augustin an NSDAP-Dienststellen, ohne Datum.



in Abrede stellen, dass er der Veranstalter dieser Ausstellung war; er wird darauf hinweisen, dass der Neue Werkbund Österreichs der Veranstalter war. Richtig ist, dass der Werkbund seinen Namen hergegeben hat und das Museum der tatsächliche Veranstalter war, was einwandfrei aus den in der Kanzlei des Museums erliegenden Akten festzustellen ist.<sup>201</sup>

Der rührige Beamtenvertreter und „Parteigenosse“ Augustin, der sich so sehr eine Ablöse des Direktors wünschte, schwärzte Ernst nochmals im Herbst 1940 an: Dieser hätte nicht nur 1939 die Abhaltung des „Tages der Briefmarke“ durch das „Winterhilfswerk“ im Museum verhindert, sondern außerdem bei Kriegsausbruch am 1. September 1939 das Museum einfach zugesperrt und „die ganzen Kunstgegenstände“ wegschaffen lassen und bis heute das Museum wegen der „Einflüge britischer Flieger“ nicht wieder aufgesperrt.<sup>202</sup> Obwohl Augustin und gleichgesinnte Kollegen sich bereits „unzählige Male um die Versetzung Direktor Ernst [!] an das Institut für Denkmalpflege, an das Kunsthistorische Museum oder an irgendein wissenschaftliches Institut im Altreiche“<sup>203</sup> bemüht

201 Ebd.

202 Vgl. Ludwig Augustin am 3. 10. 1940 an Pg. Dorner. AdR, Gauakt 935.

203 Ebd.

hatten, gelang es Ernst angeblich immer wieder, „sich Beziehungen zu schaffen und so sitzt er heute noch als Direktor am Staatlichen Kunstgewerbemuseum und das Ansehen und der Wert des Kunstgewerbemuseums sinken von Tag zu Tag mehr“<sup>204</sup>.

Laut NSDAP-Gutachten änderte sich auch im darauffolgenden Jahr Ernsts „negative Einstellung“ nicht,<sup>205</sup> dennoch wurden nach Abschluß eines „Ermittlungsverfahrens“ Ende 1940 gegen Ernst keine Maßnahmen getroffen.<sup>206</sup> Aufgrund eines Beförderungsantrages von Ernst beschäftigte sich die NSDAP zur gleichen Zeit erneut mit seiner Vergangenheit:

„Richard E r n s t, Direktor des staatlichen Kunstgewerbemuseums, geb. am 1. 2. 1885, [...] dürfte den Sozialdemokraten nahe gestanden sein. Aus [!] seine Kunstauffassung nähert sich bedenklich der entarteten Kunst. Noch im Sommer 1937 führte er eine Kunstaussstellung des berühmten Kokoschka in den Räumen des Museums durch, während sich andere Werke dieses ‚Meisters‘ bereits in der Ausstellung entartete Kunst in München befanden. Er verlangte [gemeint ist: verlängerte, Anm. d. V.] diese Ausstellung zweimal, obgleich keine Veranlassung hiezu vorhanden war. Finanziert hat diese Ausstellung der schwedische Konsul, Jude Karl Blochbauer [!], der nach dem Umbruch in die Tschechoslowakei floh. Den Katalog hiezu gab der rumänische Konsul Jude Knivek [!],<sup>207</sup> der während des Umbruches nach England floh, heraus. Gegen die Angestellten zeigt er eine äusserst asoziale Haltung. Er war seinerzeit auch Kunstexperte im Dorotheum, welchen Posten er aus ha. unbekanntem Gründen verlor. Einer Beförderung kann nicht zugestimmt werden.“<sup>208</sup>

Plötzlich schien sogar Ernsts Direktorsposten nicht mehr gesichert. Ernst hatte angeblich „sich bisher noch jedem politischen Regime angepasst und es immer wieder verstanden, durch alle politische Strömungen [!] geschickt hindurchzulawieren [!]“<sup>209</sup>, doch nun sollte er schnellstens ersetzt werden. Allerdings war der von Augustin vorgeschlagene Nachfolger, der Kustos des Museums Dr. Ignatz Schlosser, in der Zeit vor dem „Anschluß“ „Dienststellenleiter der Vaterländischen Front“<sup>210</sup> gewesen und wurde aufgrund „seiner unklaren politischen Haltung“ von den Nazis nicht goutiert. Die Nachfolgerschaft für Dr. Ernst blieb ungeklärt,<sup>211</sup> weiter veranlaßt wurde nichts. Ein Jahr später wurde die Beförderungsfrage wieder aktuell. Ob Ernst nun Freunde in der Partei besaß oder ob er tatsächlich zum eifrigen „Volksgenossen“ mutiert war, bleibt offen. Im Herbst 1941 jedenfalls zeichnete die Gauleitung Wien ein wesentlich freundlicheres Bild von ihm: „Seit ungefähr einem Jahre ist Dr. E. in jeder Hinsicht bestrebt, den Erfordernissen des Nationalsozialismus gerecht zu werden, lässt der politischen Arbeit innerhalb seines Amtsbereiches freien Raum, behandelt das Personal wie es sich gehört und zeigt sich auch gebefreudig.“<sup>212</sup>

204 Ebd.

205 Vgl. Gauhauptstellenleiter F. Kamba am 7. 12. 1939 an Ministerium für Wirtschaft und Arbeit. AdR, Gauakt 935.

206 Vgl. Barth an das Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten, 20. 12. 1939. AdR, Gauakt 935.

207 Die veranstalteten Namen der Mäzene Bloch-Bauer und Wolff-Knize können als Indiz dafür gedeutet werden, daß hier nicht die tatsächlichen Fakten, sondern vielmehr die „Vernäherung“ im Vordergrund stand.

208 NSDAP, Gauleitung, Amt für Beamte an die Gauleitung Wien der NSDAP, 7. 11. 1940. AdR, Gauakt 935.

209 5. 12. 1940, Aktenvermerk betreffend die „Eingabe des Pg. Augustin“. AdR, Gauakt 935.

210 Ebd.

211 Vgl. ebd.

212 Gauleitung Wien, 11. 10. 1941. AdR, Gauakt 935.

Doch die Beförderung wurde wieder nicht realisiert, und Ernst verblieb in der Besoldungsgruppe „Direktor A 1 B“. <sup>213</sup> Im Sommer 1942 verlangte das „Amt für Beamte“ erneut die Versetzung des „politischen Konjunkturmenschen“ Ernst auf einen anderen, niedrigeren Posten: <sup>214</sup>

„Früher war ihm die Förderung jüdisch-kommunistischer Kunst eine Herzenssache (Kokoschka Ausstellung). Seit dem Umbruch versucht er den Anschein zu erwecken, als ob er der geborene Nationalsozialist wäre! [...] Wissenschaftlich besitzt er ein umfangreiches Wissen, speziell auf dem Gebiete der Fälschungen, aber infolge seiner Zerfahrenheit und seiner seinerzeitigen besonderen Förderung entarteter Kunst als Direktor eines Kunstgewerbemuseums nicht geeignet. Dr. Ernst hat und wird niemals das ns. Gedankengut erfassen und selbst nie Nationalsozialist werden.“ <sup>215</sup>

Im September 1943 benötigten die Nationalsozialisten Ernst als Sachverständigen für „kriegsbedingte Schätzungen für wertvolles altes Kunstgewerbe“, die „Gauleitung Wien“ erstellte – vielleicht auch deshalb – eine sehr positive Beurteilung: „Ausgesprochener Wissenschaftler, geht ganz in seinem Beruf auf, ist aber auf jeden Fall national gesinnt.“ <sup>216</sup> Ja, nun hieß es sogar: „Der kompromisslosen Leitung des Wiener Kunstgew. Museums – sie ruht seit 1930 in den Händen von Dr. Ernst –, ist es wohl in erster Linie zu danken, dass das Kunstgewerbe in Wien in der Zeit vor dem Umbruch von entarteten Einflüssen freigehalten werden konnte.“ <sup>217</sup>

Es folgten weitere politische Beurteilungen <sup>218</sup>, die letzte Anfang 1944 mit dem Ergebnis: „Noch tragbarer Volksgenosse“ <sup>219</sup>. Daraufhin kam es zu einer Vereinbarung zwischen dem „Gaupersonalamtsleiter“ von Wien und dem „Amt für Beamte“ über eine Versetzung Ernsts. <sup>220</sup> Als Nachfolger von Ernst wurde vom „Amt für Beamte“ der schon einmal vorgeschlagene Schlosser, damals gerade eingerückter Kustos des Kunstgewerbemuseums, genannt. Schlosser war nun angeblich das Amt eines „Dienststellenleiters der VF“ <sup>221</sup> vor dem „Anschluß“ von Ernst aufgezwungen worden. <sup>222</sup> Zu einer Versetzung Ernsts kam es nicht mehr, der Fall „Direktor Ernst“ wurde ad acta gelegt und aufgrund wichtigerer und dringlicherer Probleme auf die Zeit nach dem „Endsieg“ verschoben. Ernst (geb. 1. 2. 1885, gest. 7. 7. 1955) wurde allerdings von seinem Direktorenposten nicht abgesetzt, er blieb von 1932 bis 1952 Direktor des Museums.

Vor Kokoschkas Augen hatte die von Moll kuratierte und von Ernst organisierte Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie bestehen können. Nach Kriegsende, im Februar 1947, wandte er sich wegen seiner bevorstehenden Ausstellung in der Basler Kunsthalle an Direktor

213 Vgl. Politische Beurteilung, ungezeichnet, undatiert, aus dem Jahr 1944. AdR, Gauakt 935.

214 Vgl. Kasper, NSDAP, Gauleitung Wien, Amt für Beamte, Pol. Beurteilung an die NSDAP, Gauleitung Wien, Gaupersonalamt, 18. 6. 1942. AdR, Gauakt 935.

215 Ebd.

216 Gauleitung Wien, Personalamt, Hauptstelle Politische Beurteilung, an die NSDAP, Gauleitung, Personalamt bzw. Kreisleitung I., 23. 9. 1943. AdR, Gauakt 935.

217 Ebd.

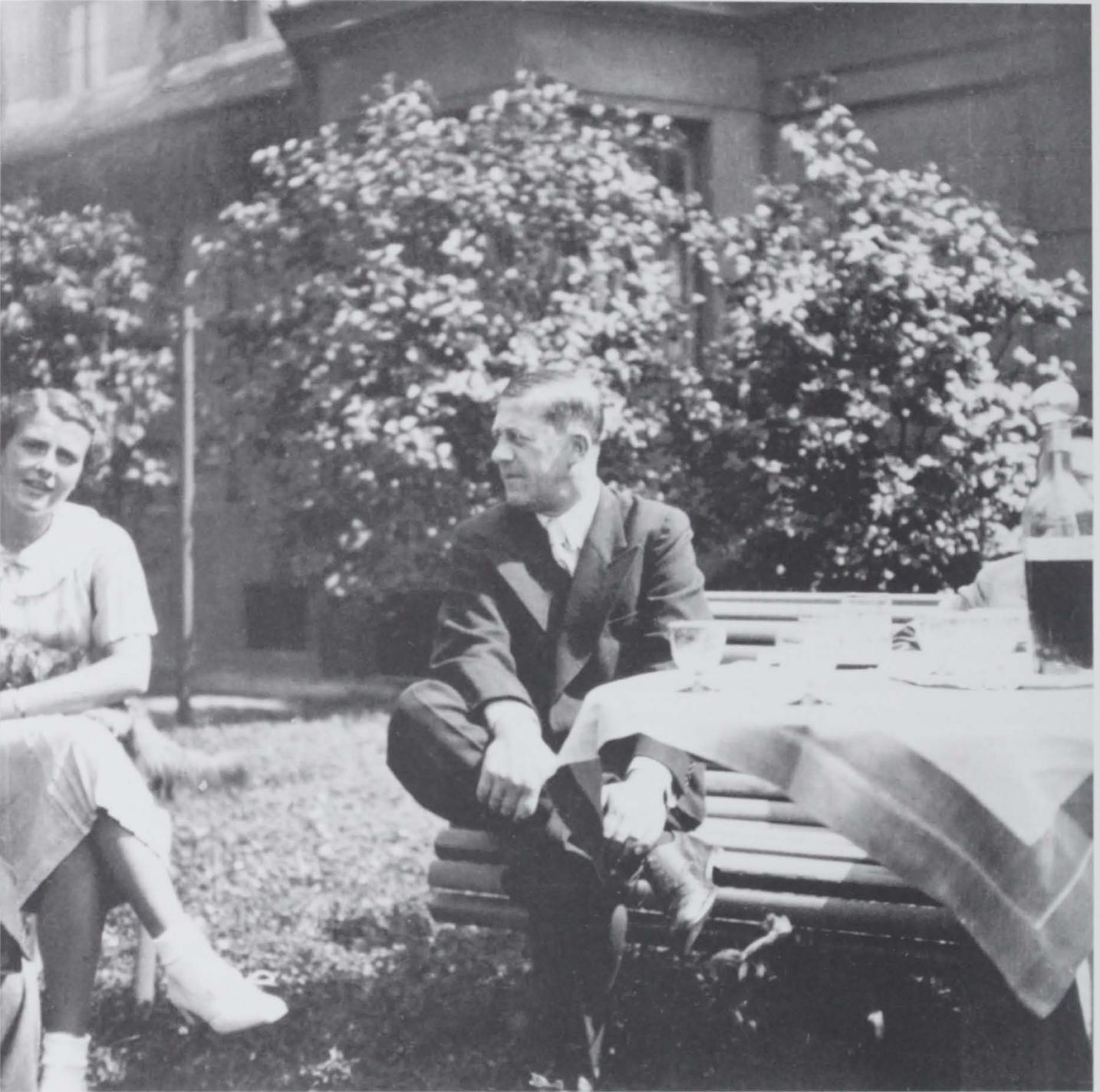
218 Kasper, NSDAP, Gauleitung Wien, Amt für Beamte, an das Gaupersonalamt Wien, NSADP, Gauleitung Wien, 6. 12. 1943.

219 Politische Beurteilung, ungezeichnet, undatiert, aus dem Jahr 1944 (nach Jänner 1944).

220 Vgl. Volkmer, Gaupersonalamtsleiter, Gaupersonalamt Wien an das Amt für Beamte, Wien, 21. 2. 1944. AdR, Gauakt 935.

221 VF = Vaterländische Front.

222 Vgl. Amt für Beamte, Wien an NSDAP Gauleitung Wien, Pg. Volkmer, 16. 3. 1944. AdR, Gauakt 935.



17 OK mit Renata Korner in Mährisch-Ostrau/Ostrava, 1937.

Ernst: „Ich möchte auch meinerseits Sie dringend um Ihre Mitarbeit bitten, weil ich mich gut an die von Ihnen so glänzend veranstaltete Wiener Ausstellung erinnere, die zu einer Art Schwanengesang werden sollte, nun mein geliebtes Wien in Trümmern liegt.“<sup>223</sup> Und noch im gleichen Jahr in London schenkte Kokoschka ihm – da Ernst in den Kriegswirren ein ihm gewidmetes „Plakat der Roten Hilfe“ aus dem Jahr 1937<sup>224</sup> verlorengegangen war – ein anderes Plakat mit einer handschriftlichen Widmung („Christus neigt sich vom Kreuz zu den Kindern“).<sup>225</sup>

223 Brief Kokoschkas an Ernst, 5. 2. 1947.

224 Damit muß Kokoschkas erstes politisches Plakat „Pomote Baskickym Detem!“ („Helft den baskischen Kindern!“) gemeint sein. Vgl. Brief von Ernst an Kokoschka, London, 4. 5. 1949. MAK 540/1949.

225 Vgl. dazu den Abschnitt Werkners über die politischen Allegorien in dieser Publikation.

### 3. Die Verlängerung der Ausstellung

Nach dem Besuch der Ausstellung durch Unterrichtsminister Hans Pernter und Sektionschef Leodegar Petrin am 20. Juni lag ein Ankaufsantrag Franz Martin Haberditzls, des Direktors der Österreichischen Galerie, vor; außerdem wurde die Ausstellungsverlängerung bis zum 15. Juli beschlossen.<sup>226</sup> Der Ankauf war möglicherweise durch eine Ausstellungsbesprechung in der Zeitschrift „Österreichische Kunst“ von Mitte Juni 1937 forciert worden: „[...] Werke aus den großen Sammlungen Europas sind hier zusammengekommen. Aus Wiener öffentlichem Besitz nur eines<sup>227</sup>, keines der schönsten! Liegt hier nicht eine dringende Aufgabe für Österreich?“<sup>228</sup>

Anfang Juli wurde das „jüngste Bild des Meisters, in die Ausstellung neu eingefügt, von der Österreichischen Staatsgalerie erworben“<sup>229</sup> – „Prag, Moldau und Kleinseite“<sup>230</sup> (später „Prager Hafen“, Tf. IV): Am 22. Juni 1937 wurde „das vor wenigen Tagen in die Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum neu eingereihte Ölgemälde“ dem Ministerium zum Ankauf vorgeschlagen, „da dieses Werk geeignet ist, seine Landschaftskunst in ihrer neuesten Phase in der Galerie sehr gut zu repräsentieren“<sup>231</sup>. Vier Tage später wurde der Ankauf genehmigt; Direktor Haberditzl wünschte sich in einem Brief an Kokoschka „tunlichst bald dieses Hafenbild im Hafen der Modernen Galerie geborgen zu wissen“<sup>232</sup>. Kokoschka bedankte sich anlässlich der Erwerbung (für 6.500 Schilling, zahlbar an das Sekretariat Ferdinand Bloch-Bauer) bei Haberditzl mit folgenden Worten: „Sehr geehrter Herr Direktor ich nehme mit Vergnügen zur Kenntnis, daß die unter Ihrer Leitung stehende Galerie ihr Interesse gelegentlich der von meinem lieben Freund und Propheten Carl Moll veranstalteten Ausstellung zur Feier meines 50.ten Geburtstages in praktischer Weise kundgetan hat und bin mit den besten Empfehlungen und Grüßen Ihr Oskar Kokoschka.“<sup>233</sup>

Kokoschka, der Prag sehr liebte, malte diese Stadt öfter als alle anderen. Prager Ansichten sind die zahlreichsten seiner „Städteporträts“. Charakteristisch dafür sind die spannungsgeladenen Farbkontraste sowie die räumliche Dynamisierung und die impressionistische Durchlässigkeit der Farbe.<sup>234</sup> Kokoschkas Standpunkt lag bei dem Gemälde „Prager Hafen“ am rechten Moldauufer:

Zwei Jahre später, 1949, wurde der Kontakt zwischen Ernst und OK erneut aufgefrischt. Kokoschka hielt sich damals gerade in Wien auf, um das Porträt des Wiener Bürgermeisters und späteren Bundespräsidenten Theodor Körner zu malen: Ernst lud Kokoschka, von dem er hoffte, daß er bald endgültig nach Österreich zurückkehren würde, ein, ihn im Museum zu besuchen. Vgl. Brief von Ernst an Kokoschka, Wiener Rathaus, 28. 4. 1949. MAK 540/1949.

226 Vgl. Anonym (Ausstellung Kokoschka im Österreichischen Museum.). In: Neue Freie Presse, 20. 6. 1937, S. 26.140. Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“.

227 Damit ist das „Stilleben mit Hammel und Hyazinthe“ gemeint, das als erstes Bild Kokoschkas seit 1922 im Besitz der Österreichischen Galerie Belvedere ist.

228 Anonym, Oskar Kokoschka zu seinem 50. Geburtstag. In: Österreichische Kunst, 15. 6. 1937, Jg. VIII, 1937 Wien, S. 7.

229 Ernst an die Redaktion des „Interessanten Blattes“, 8. 7. 1937. MAK, Z. 743, 240/1937.

230 Vgl. Bestätigung von Ernst an die Direktion der Österreichischen Galerie, 20. 7. 1937. MAK, Z. 777, 240/1937.

231 Zit. nach: Natter, Gesamtbestand, S. 68.

232 Ebd., S. 68.

233 Zit. nach: Tobias Natter, Oskar Kokoschka schreibt an die Österreichische Galerie. Eine kommentierte Edition seiner Briefe. In: Kokoschka und Wien, S. 81. Kokoschka war mit Haberditzl bereits Anfang 1932 wegen eines – nicht zustande gekommenen – Ankaufs in Kontakt gewesen.

234 Vgl. ebd., S. 68.



18 Oskar Kokoschka, Jakob, Rachel und Lea, 1922/23  
(früher Zustand seines Gemäldes „Die Quelle“, 1938).

Er führt den Betrachter hinüber zur Kleinseite, linker Hand liegt die Karlsbrücke mit dem Laurenziberg, rechts im Hintergrund der Hradschin. OKs Städtebilder, die alle von einem höher gelegenen Standpunkt aus gemalt wurden, gelingt es in „einem erweiterten Blickfeld starke Aufsicht mit großer Fernsicht zu kombinieren“<sup>235</sup>.

235 Natter, Gesamtbestand, S. 68. Laut Winkler, Werk des Malers, Nr. 300 und 301, S. 326, hatte angeblich OK gleichzeitig an einer zweiten Fassung des „Prager Hafen“ gemalt – eines davon soll die Vormittagsstimmung, das andere die Nachmittagsstimmung wiedergeben. Laut freundlicher Mitteilung von Johann Winkler, Juni 2000, existiert jedoch keine zweite Fassung des Bildes.



19 OK vor seinem Gemälde „Die Quelle“,  
1938.

Ernst lobte gegenüber Bloch-Bauer diese Prager Ansicht und meinte, sie würde sich „prachtvoll in die Bilder des Säulenhofes“ fügen, „eine wirkliche Bereicherung“<sup>236</sup>; gleichzeitig berichtete er, ein zweites, ebenfalls neueingelanges Bild, „das Professor Moll nicht auszustellen wagt, hat grosse Schönheiten aber gewiss hätten die Unbekümmertheiten in Motiv und malerischem Geschehen des Bildes“ unter einigen Besuchern „Schrecken verbreitet“<sup>237</sup>. Ernst versprach jedoch für den Schluß der Ausstellung, dieses Bild „zwischen dem ‚Dreiklang‘ und dem ‚Maler‘“<sup>238</sup> zu hängen, da sie inhaltlich und farblich „sehr zusammenhängen“<sup>239</sup>. Dabei handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um „Die Quelle (The Fountain)“, zuvor „Jakob, Rachel und Lea“ (ABB. 18), das Kokoschka noch in der Dresdner Zeit begonnen und immer wieder, 1931 bis Frühjahr 1933 in Paris teilweise und 1935/36 in Prag zur Gänze, umgestaltet hatte.<sup>240</sup> Dafür sprechen auch die angegebenen Maße und die Selbstrechtfertigung OKs – so hatte also auch Moll bereits Bedenken gegen dieses Bild geäußert – in einem Brief an Moll von ca. Ostern 1937: „Das große Bild kann nächsten Sonntag vom Spediteur abgeholt werden, Kiste bestellte ich schon. Größe 170–150. [...] Das Bild ist nicht unfertig.“<sup>241</sup> Laut Winkler begann die letzte Arbeitsperiode daran in Prag nach 1936, entscheidend soll das Jahr 1938 gewesen sein. Wenn es also wirklich dieses Bild war, das Ernst dann doch nicht zu zeigen wagte, hatte Kokoschka es, nachdem er es zurückerhalten hatte, möglicherweise nochmals überarbeitet. Dafür spräche auch, daß Ernst es zwischen „Macht der Musik“ und „Maler I“, beide aus der Dresdner Periode, gehängt hätte.

Der Komposition lag das Gemälde „Jakob, Rachel und Lea“ aus den Jahren 1922/23 zugrunde, die neue Fassung erhielt den Titel „Die Quelle“ (TF. V) und ist seit 1988 im Besitz des Kunsthauses Zürich. Dargestellt sind Anna Kallin als Rachel, Edith Rosenheim als Lea und Kokoschka als Jakob. Kokoschka schlüpfte in die Rolle des Jakob, als er im Sommer 1922, während er also an dem Gemälde arbeitete, an Anna Kallin schrieb: „Für mein Ohr ist die Ferne nicht so groß, daß ich Dich nicht ganz geheim atmen hören kann, für meinen Blick ist die Luft zwischen uns nicht so undurchdringlich, daß ich nicht jede Bewegung auf Deiner Haut reifen fühlte, sind ja lauter Springen und Tanzen um den Geliebten, der glühenden Herzens an sich hält, seine beiden Frauen sind sein Besitz, sein Stolz, Lohn, Laban ist die Welt, Jakobs Arbeit ist Sehnsucht, die Unmögliche möglich und geschichtlich macht.“<sup>242</sup>

Bloch-Bauer war höchst erfreut über den Ankauf der Österreichischen Galerie, gerade weil es ihn sehr viel Mühe gekostet hatte, Kokoschka zu überreden, die „Prager Landschaft“<sup>243</sup> überhaupt auszustellen. Zu dem zweiten neu dazugekommenen Gemälde meinte er:

236 Ernst am 30. 6. 1937 an Ferdinand Bloch-Bauer, Schloß Brezani, ČSR.

237 Ebd.

238 Damit ist der „Maler I“ („Maler und Modell I“), 1922/23, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 165, S. 99, gemeint.

239 Ernst am 30. 6. 1937 an Ferdinand Bloch-Bauer, Schloß Brezani, ČSR.

240 Vgl. Winkler, Werk des Malers, Nr. 313, S. 327. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 166, S. 99. Johann Winkler vermutet ebenfalls, daß es sich dabei um „Die Quelle“ handelte. Freundliche Auskunft von Johann Winkler, 9. 10. 2000.

241 OK an Moll, undatiert, wahrscheinlich um Ostern 1937. ZBZ, Ms. Briefe, Kokoschka O. Vgl. Winkler, Werk des Malers, Nr. 313, S. 327, „Die Quelle“ (The Fountain), der die Maße mit 150 x 165 cm angibt. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, der für „Jakob, Rachel und Lea“, 1922/23, die Maße 149 x 165 cm angibt.

242 Oskar Kokoschka, Briefe II, S. 49 f.

243 Ernst nannte sie so am 7. 7. 1937 in einem Brief an Bloch-Bauer.



„Die 2 Bilder von Kokoschka habe ich selbstredend in Prag gesehen und habe Herrn Moll darauf aufmerksam gemacht, dass das große Bild für eine Ausstellung ungeeignet ist und Moll hat es auch glücklicherweise zurückgezogen. Kokoschka wird dieses Bild unbedingt ändern müssen. Ich möchte Sie, lieber Direktor auch warnen, dieses Bild der Öffentlichkeit, auch zum Schlusse der Ausstellung, zu zeigen.“<sup>244</sup>

Aufgrund dieser Warnung sah Ernst davon ab, das „große neue Bild“ in die Ausstellung einzufügen.<sup>245</sup> Nachdem die Ausstellung zweimal verlängert worden war, wurde sie am 31. Juli 1937 geschlossen. Augustins Kommentar dazu:

„Am 25. Juni 1937 entschloss man sich, die Ausstellung vorläufig bis 15. Juli 1937 zu verlängern. Es wurde an die Leihgabenbesitzer wie folgt geschrieben: ‚Der andauernd gute Besuch unserer Kokoschka-Ausstellung legt uns den Entschluss nahe, die Ausstellung noch zwei Wochen über den ursprünglich mit Ende Juni in Aussicht genommenen Termin, d. i. also bis zum 15. Juli d. J. offen zu halten. ...‘ Nicht genug, dass man in Wien ‚Entartete Kunst‘ als ‚hohe Kunst‘ ausstellte, während man im benachbarten Bruderreich diese Art Kunst aufs schärfste verurteilte, verlängerte man sogar diese Ausstellung. Diese Ausstellung in Wien kann nur als Protest gegen den Nationalsozialismus, als Protest gegen unseren Führer Adolf Hitler angesehen werden und andererseits als ausgesprochene Förderung jüdisch-kommunistischer Kunst. Hätte sich Ernst, wie jeder Nationalsozialist, am 19. Juli 1937 die Rede unseres Führers über die Kunst angehört, so wäre es seine Pflicht gewesen,

<sup>244</sup> Bloch-Bauer, Schloß Brezani, am 3. 7. 1937 an Ernst. MAK, Z. 732, 240/1937.

<sup>245</sup> Vgl. Ernst an Bloch-Bauer, 7. 7. 1937. Der Museumsangestellte Augustin erinnerte sich über ein Jahr später an das Gemälde: „Dieses letzte Bild Kokoschkas ist ein ganz besonderer Kitsch gewesen, die Arbeit eines Judensöldlings.“ Ludwig Augustin an NSDAP-Dienststellen, ohne Datum.

die Ausstellung sofort zu schliessen, was mit Rücksicht auf den schwachen Besuch ohneweiters und ohne Risiko für ihn möglich gewesen wäre. [...]“<sup>246</sup>

Der Besuch der Ausstellung war eher mäßig gewesen: 3.187 Besucher brachten bis Ende Juni Einnahmen in Höhe von 2.320,- Schilling.<sup>247</sup> Ernst resümierte Anfang Oktober, „der moralische Erfolg der Ausstellung war groß“<sup>248</sup>, doch der finanzielle Gewinn geringer als die Aufwandskosten. Somit ergab sich ein Fehlbetrag von 521,48 Schilling, die Ernst von der gewährten Garantiesumme sofort von Bloch-Bauer anforderte:

„Hiebei sind die von Ihnen im vorhinein vorgeschossenen S 1.000.- unter den Einnahmen mitverrechnet. [...] Würden die von Herrn Professor Moll seinerzeit genannten S 400.-, die einen von der Sezession an ihn oder an Professor Kokoschka zurückgestellten Ausstellungsbeitrag darstellen sollten, hier eingelangt sein und wären die in Aussicht gestellten 10 % eines etwaigen Verkaufes als Kostenbeitrag hier eingegangen, so wäre der Ausfall natürlich viel kleiner.“<sup>249</sup>

Ernst dankte Bloch-Bauer abschließend „von Herzen“ für die „denkwürdige Ausstellung“, die erst durch seine „hochherzige Hilfe“<sup>250</sup> ermöglicht worden sei.

246 Ludwig Augustin an NSDAP-Dienststellen, ohne Datum.

247 Ernst hoffte damals noch, daß er die einzelnen Besitzer dazu bringen könnte, die Kosten des Rücktransportes selbst zu tragen, um nur einen Teil der Garantiesumme in Anspruch nehmen zu müssen. Vgl. Ernst am 30. 6. 1937 an Ferdinand Bloch-Bauer, Schloß Brezani, ČSR.

248 Ernst an Bloch-Bauer, 8. 10. 1937. MAK Z. 1059, 240/1937. Vgl. dazu auch Augustins Kommentar: „Am 8. Oktober 1937 berichtete Ernst dem finanzierenden Juden Bloch-Bauer über die Kokoschka-Ausstellung: ‚[...] Der moralische Erfolg war groß; das materielle Erträgnis der Ausstellung reichte aber nicht zur Kostendeckung aus. [...]‘ (Der moralische Erfolg war groß, die Einnahmen aber, wie zu erwarten war, klein. Die Einnahmen deshalb klein, weil die Ausstellung nur für ein ausgesuchtes Publikum in Frage kommen konnte, für ein Publikum, das wirklich Kunst versteht und obendrein Freikarten besitzt.) Der moralische Erfolg wäre vielleicht darin zu erblicken, dass man gleichzeitig mit der Reichsausstellung ‚Entartete Kunst‘ auch in Wien entartete Kunst sehen konnte. Leider nur mit dem Unterschied, dass hier eine Clique Auserwählter die ‚Entartete Kunst-Ausstellung‘ Oskar Kokoschkas als hohen, nicht allen verständliche Kunst, hinstellte, während man im Reiche entartete Kunst, wie es eben der gesunde Hausverstand gibt, als Kitsch, als jüdisch-kommunistische Kunst hinstellte und vor Nachahmung ernstlich warnte.“ Ludwig Augustin an NSDAP-Dienststellen, ohne Datum.

249 Ebd.

250 Ebd.

#### 4. Exkurs: Amtsbürokratie

Ab Ende März 1937 lief die Versicherung für die Bilder,<sup>251</sup> die Ausstellungseröffnung war geplant für den 12. oder 13. Mai.<sup>252</sup> Einer der Leihgeber, Viktor von Klemperer, Jurist in Dresden, wollte die Ausstellung dazu nutzen, seine Werke Kokoschkas zu verkaufen – wahrscheinlich wegen der fortschreitenden Verfolgung der Moderne durch die Nationalsozialisten. Weil Direktor Ernst sich damals, Anfang Mai, wegen der Ausstellung „Exposition d'Art Autrichien“ (Musée du Jeu de Paume, Paris) auf Reisen befand, versicherte sein Stellvertreter Siegfried Troll, eventuelle Anfragen gerne weiterzuleiten, stellte aber richtig: „Unsere Ausstellung hat selbstverständlich nicht den Charakter einer Verkaufsausstellung.“<sup>253</sup>

Am 5. Mai erhielt Bloch-Bauer vom gerade aus Paris zurückgekehrten Ernst einen Bestandsbericht: „Es ist bisher prachtvolles Material eingelangt, ein Saal ist von Professor Moll bereits fertiggestellt, die Zeichnungen auf der Galerie hängen, nur die Gemälde aus Prag, Amsterdam und Hamburg sind noch nicht da.“<sup>254</sup> Die Pressekonferenz wurde für Donnerstag, den 13. Mai, festgesetzt, die Eröffnung der „Kollektivausstellung von Werken Oskar Kokoschkas anlässlich der Vollendung des 50. Lebensjahres des Meisters“ durch den „Staatssekretär für Kulturpropaganda“, Bundesminister a. D. Hans von Hammerstein-Equord, für Freitag vormittag, den 14. Mai 1937.<sup>255</sup> Ein Katalog mit handlich kleinem Format (12,5 x 19 cm) und acht Abbildungen von Gemälden (Maximalgröße der Abbildungen 9 x 14 cm) sollte begleitend erscheinen. Abgebildet wurden „Lyon“<sup>256</sup>, in der ersten Auflage fälschlich mit „Avignon“ titulierte, „Prag, Karlsbrücke“<sup>257</sup>, „Prag vom Schönborngarten“<sup>258</sup>, zwei „Bildnisse“ („Porträt Bloch-Bauer“<sup>259</sup>, „Ludwig Ritter von Janikowski“<sup>260</sup>), „Arabische Mädchen“<sup>261</sup> und die Zeichnungen „Aus den Variationen“, „Italienischer Knabe“<sup>262</sup>.

Mit der Werbung für die Ausstellung klappte es nicht so recht. Bis Mitte Mai war nur eine der beiden von der dem Museum benachbarten Kunstgewerbeschule fabrizierten Tafeln, „die bei unserem Ringstraßentor und an der Ecke des Ringes“<sup>263</sup> aufgehängt werden sollten, plazierte worden, die zweite sollte baldigst nachfolgen. Damit war der Werbung Genüge getan, für den Druck von Plakaten war kein Geld mehr vorhanden. Ernst verteidigte sich gegenüber Moll, der darauf drängte, in der Straßenbahn und an den Plakatsäulen endlich Plakate anzubringen: „Sie haben, hochverehrter Herr Professor, einen detaillierten Kostenvoranschlag aufgestellt, mit einer

251 Vgl. Brief der Donau-Versicherungsgesellschaft an das Museum für Kunst und Industrie, 26. 3. 1937. MAK, Z. 292, 240/1937. Vgl. auch: Brief von Ernst an Moll, 30. 3. 1937. MAK, Z. 292, 240/1937.

252 Vgl. Brief Siegfried Troll an Ludwig Gutbier, München, 7. 5. 1937. MAK, Z. 459, 240/1937.

253 Troll an Viktor von Klemperer, Dresden, 30. 4. 1937. MAK, Z. 462, 240/1937.

254 Ernst an Bloch-Bauer, 5. 5. 1937.

255 Vgl. Einladung der Presse durch das Museum für Kunst und Industrie vom 11. 5. 1937. MAK, Z. 523, 240/1937.

256 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 243, S. 138.

257 Vgl. Winkler, Werk des Malers, Nr. 289, S. 324 f.

258 Vgl. ebd., Nr. 293, S. 325.

259 Vgl. ebd., Nr. 296, S. 325.

260 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 27, S. 14 f.

261 Vgl. ebd., Nr. 245, S. 139 f.

262 Vgl. Troll an die Firma A. Krampolek, 8. 5. 1937. MAK, Z. 518, 240/1937.

263 Ernst an Moll, 19. 5. 1937. MAK, Z. 560, 240/1937.

Aufwandsumme von S. 4.000,- und Herr Präsident Ferdinand Bloch-Bauer hat diese Summe garantiert.<sup>264</sup> Die hohen Kosten für Transport, Versicherung, Tischler- und Tapeziererarbeiten (insgesamt ca. 5.000 Schilling) und die bisherigen Kassaeinnahmen (223,- Schilling in der ersten Woche) rechtfertigten, so Ernst, keine weiteren Auslagen, denn der Besucherstrom würde im Sommer sicher nicht wachsen: „Wir haben zu lange auf das unvollendete Bild gewartet und sind in den Sommer hineingeraten.“<sup>265</sup> Wegen einer Erweiterung der Garantiesumme an Bloch-Bauer heranzutreten, lehnte Ernst ab.

Bloch-Bauer, von Moll über den Mangel an Werbung unterrichtet, war, wie Ernst, nicht davon überzeugt, daß weitere Werbeausgaben sinnvoll wären:

„Ohne Reklame kann eine Ausstellung nicht gehen. Der Besuch ist aber nach Ihrem Briefe so kläglich, dass ich mir auch durch die geplante Reklame nicht viel versprechen kann! Wenn Sie glauben, dass Sie mit der Garantie von 4000 Sch resp. mit einem solchen Verlust auskommen so plakatieren Sie. Mehr aber will ich nicht verlieren, das werden Sie begreifen?!“<sup>266</sup>

Ernst bat daraufhin die Werbefirma „Gewista und Wipag“ um besonderes Entgegenkommen, „damit wir bei unseren ärmlichen Mitteln eine Plakatierung durchführen können“<sup>267</sup>; diese sollte an den Theater-Litfaßsäulen der inneren Stadt und an den Holztafeln der Straßen- und Stadtbahn erfolgen.<sup>268</sup> Ernst argumentierte, Kokoschka wäre für die Welt „der bedeutendste Repräsentant der österreichischen und deutschen Malerei“<sup>269</sup> und die Sonderausstellung zeigte zu Ehren Kokoschkas vollendeten 50. Lebensjahres „während der Festwochen sein Lebenswerk“<sup>270</sup>. Trotz einer zwanzigprozentigen Ermäßigung der „Wipag“ für die Plakatierung schienen für Ernst die Kosten noch immer zu hoch. Ende Mai teilte er Moll mit, daß er auf Plakate wegen der kurzen Laufzeit der Ausstellung verzichten würde.<sup>271</sup> Gegenüber Bloch-Bauer argumentierte er, die voraussichtlichen Gesamtkosten hätten bereits eine Höhe von 5.150,25 Schilling erreicht, dem gegenüber stünden die Einnahmen von zehn Tagen Eintrittsgeldern in Höhe von 755,50 Schilling:

„Da wir uns schon bedenklich der heissen Zeit nähern, die für den Besuch von Ausstellungen die ungünstigste ist – die Ursache für die Verspätung um einen Monat kennen Sie aus meinem, Ihnen von Professor Moll übersandten, an ihn gerichteten Brief –, glaube ich nicht, dass wir für die noch übrigen 6 Wochen im Wochendurchschnitt an Eintrittsgeldern das gleiche erreichen. Ich glaube

264 Ebd.

265 Ernst an Moll, 19. 5. 1937. MAK, Z. 560, 240/1937. Damit ist entweder das erst nach Ausstellungseröffnung eingelangte Gemälde „Prag, Moldau und Kleinseite“, später „Prager Hafen“ betitelt, gemeint oder das zweite, später dazugekommene Bild, welches Ernst dann doch nicht auszustellen wagte. Vgl. Brief von Ernst an Bloch-Bauer, 30. 6. 1937 (MAK Z. 714, 240/1937), wo von einer „neuen Landschaft“ und einem weiteren neuangekommenen Bild die Rede ist.

266 Brief Bloch-Bauers am 21. 5. 1937 an Direktor Ernst. MAK, Z. 581, 240/1937.

267 Ernst am 22. 5. 1937 an die Direktion der Gewista und Wipag. MAK, Z. 576, 240/1937.

268 Vgl. ebd.

269 Ebd.

270 Ebd.

271 Vgl. Ernst an Moll, 29. 5. 1937. MAK, Z. 597, 240/1937. Seine Absage überschneidet sich mit Molls Antwort vom 3. Juni 1937, worin dieser das noch ausstehende Bild ankündigte: „Habe Depesche aus Prag, dass das Bild heute abgeht.“ Schuld an der Verzögerung war angeblich eine Intervention des „alten Werkbundes“. Vgl. Moll an Ernst, 3. 6. 1937. MAK, 240/1937.

auch nicht, dass die Festwochen es wesentlich ändern. Ich sehe also jetzt schon voraus, dass wir einen Teil des von Ihnen grossmütig garantierten Betrages werden in Anspruch nehmen müssen [...]. [...] Oskar Kokoschka ist keine Massenangelegenheit. Zugang zu hoher Kunst, zur wirklichen Kunst haben eben nur wenige. Denen aber ist mit dieser Ausstellung viel gegeben worden und diese Feier für Oskar Kokoschka, die Sie dank Ihrer Freundschaft zu dem Meister und zu dem Museum ermöglicht haben, wird in den nächsten Wochen noch viele beglücken. Vielleicht könnten Sie, hochverehrter Herr Präsident auf Kokoschka dahingehend Einfluss üben, dass er uns seine beiden Bilder<sup>272</sup> sofort zusendet. Das wäre die schönste und wirksamste Werbung und ‚Reklame‘ und dieser Zuwachs würde mehr Besucher ziehen als alle Plakate.“<sup>273</sup>

Im Gegensatz zu den Besucherzahlen war der Verkauf des „kleinen Katalogs“ sehr gut. Die Entstehungskosten wurden durch den „guten Absatz“ voll gedeckt.<sup>274</sup> Am 12. 6. 1937 konnte Troll den Nachdruck des Kokoschka-Katalogs in einer Auflage von 300 Stück in Auftrag geben.<sup>275</sup> Nach Ausstellungsende konnte Ernst Friedrich Wolff-Knize, der die Garantie für die Katalogkosten übernommen hatte, mitteilen: „Zu meiner besonderen Freude ist der Katalog in beiden Auflagen völlig verkauft worden und also beim Katalog kein Defizit zu verzeichnen.“<sup>276</sup>

Nachdem Ernst und Troll Anfang Juni die Ausstellungsverlängerung bis 31. Juli beschlossen hatten, fragten sie bei den Leihgebern um eine Verlängerung der Leihgaben an.<sup>277</sup> Ende Juni forderte „Paul Cassirer & Co.“ das Bild „Maria della Salute, Venedig“, im Besitz eines privaten Sammlers aus Zürich, umgehend zurück, da das Bild neu gerahmt werden mußte.<sup>278</sup> Troll ließ das Bild am 6. Juli verpacken und frankierte die Eilsendung nicht, um Cassirer, der das Bild auf seine Kosten nach Wien gesandt hatte, auch die Kosten des Rücktransports aufzuhalsen.<sup>279</sup> Das war ganz in Sinne von Ernst, der die einzelnen Besitzer dazu bringen wollte, die Kosten des Rücktransportes selbst zu

272 Im bereits erwähnten Brief an Moll vom 19. 5. 1937 berichtet Ernst allerdings nur von einem fehlenden, unvollendeten Bild („Die Fee“); ebenso im Brief an die Donau-Versicherung vom 21. 5. 1937!

273 Ernst am 26. 5. 1937 an Bloch-Bauer. MAK, Z. 581, 240/1937. Vgl. auch den Kommentar Augustins zum Werbeverzicht: „Der Brief an die Gewista war schon ein Verzweiflungsschrei, denn der Besuch der Ausstellung war naturgemäss schlecht und der Jude Bloch-Bauer schon besorgt, dass er noch mehr zuschiessen müsse. Da jedoch die Reklame durch die Gewista-Wipag zu teuer kam, fühlte sich Direktor Ernst verpflichtet, dem Juden Bloch-Bauer Rechenschaft über den schlechten Besuch der Ausstellung abzulegen [...]“ Ludwig Augustin an NSDAP-Dienststellen, ohne Datum.

274 Vgl. Ernst am 26. 5. 1937 an Bloch-Bauer.

275 Vgl. Troll an Christoph Reissers Söhne, 12. 6. 1937. MAK, Z. 640, 240/1937. Auch in die zweite und verbesserte Katalogauflage wurde das damals in der Ausstellung noch fehlende Ölbild „Prag, Moldau und Kleinseite“, später „Prager Hafen“ betitelt, 1936 fertiggestellt, nicht aufgenommen. Vgl. dazu: Telegramm vom 12. 6. 1937, Kokoschka an Moll. MAK, Z. 240/1937.

276 Ernst an Generalkonsul Friedrich Wolff-Knize, 11. 10. 1937. MAK Z. 1062, 240/1937. Auch dafür wurde Ernst im nachhinein von Augustin angeprangert: „Nicht unerwähnt soll bleiben, dass der Jude Friedrich Wolff-Knize, rumänischer Generalkonsul, [...] nach dem Umbruch nach England geflohen, für die Kosten des Katalogdruckes aufgekommen ist. [...] (Es ist zweifellos, dass diesem jüdischen Gesindel und ihren Freunderln eine Kokoschka-Ausstellung Herzenssache war. Gern hat jeder dieser Auserwählten, die sich wie bereits erwähnt heute alle im Auslande befinden, seinen Teil dazu beigetragen, den bekannt guten Geschmack der Wiener und des deutsch-österreichischen Volkes zu verderben).“ Ludwig Augustin an NSDAP-Dienststellen, ohne Datum.

277 Vgl. Brief Trolls an Prof. Leo Kestenber, Prag, 5. 6. 1937. MAK, Z. 620, 240/1937.

278 Vgl. Cassirer & Co., Amsterdam, 28. 6. 1937, an das Museum für Kunst und Industrie. MAK, Z. 696, 240/1937.

279 Vgl. Troll am 6. 7. 1937 an Paul Cassirer. MAK, Z. 731, 240/1937.

tragen, um möglichst wenig von der Garantiesumme Bloch-Bauers in Anspruch nehmen zu müssen.<sup>280</sup> Doch Cassirer retournierte die Spediteur-Rechnung:<sup>281</sup> „Im übrigen ist ein derartiges Ansinnen noch niemals an uns gestellt worden, da derartige Ausstellungen bisher stets von den Veranstaltern finanziert worden sind.“<sup>282</sup> Schließlich bezahlte das Österreichische Museum für Kunst und Industrie die Zollkosten in Höhe von 19 Schilling und 20 Groschen an die Spedition Bäuml.<sup>283</sup> Auch Hans Posse, Staatliche Gemäldegalerie Dresden, gab nach Erhalt der Bilder die Spediteurkosten sofort an das Museum für Kunst und Industrie weiter;<sup>284</sup> bei den tschechischen Leihgebern übernahm Wien die Kosten für den Rücktransport bereits resigniert im vorhinein.<sup>285</sup>

Die Donau-Versicherung, die sich in der Versicherungsverlängerung kulant zeigte, verrechnete keine Zulagenprämie nach: „Entsprechend der gemachten Zusage halten wir nunmehr die versicherten Gemälde zu den Bedingungen der Polizze bis zum 31. Juli l. Js. und für den sich sodann anschließenden Rücktransport bis Haus der Leihgeber versichert, wobei wir entgegenkommender Weise und ohne Präjudiz für künftige Fälle von der Nachberechnung der aliquoten Zulagenprämie für die Verlängerung der Ausstellung absehen wollen.“<sup>286</sup> Zwei der Bilder – „Karlsbrücke“ aus dem Besitz der Modernen Galerie in Prag und das Porträt „Ferdinand Bloch-Bauer“<sup>287</sup> – reisten gleich nach Ausstellungsschluß nach Berlin und von dort weiter nach Pittsburgh, USA.<sup>288</sup> Dort wurden beide im Herbst 1937 im Carnegie Institute gezeigt,<sup>289</sup> wo ein Jahr zuvor, im Oktober 1936, das Porträt „Thomas G. Masaryk“ ausgestellt und in der Folge, Anfang 1937, erworben worden war.<sup>290</sup>

280 Vgl. Ernst am 30. 6. 1937 an Ferdinand Bloch-Bauer, Schloß Brezani, ČSR. MAK, Z. 714, 240/1937.

281 Vgl. Cassirer an das Museum für Kunst und Industrie, 14. 7. 1937. MAK Z. 761, 240/1937.

282 Cassirer an das Museum für Kunst und Industrie, 19. 7. 1937. MAK, 240/1937.

283 Vgl. ebd.; handschriftlicher Aktenvermerk auf dem Brief.

284 Vgl. Posse an Ernst, 31. 8. 1937. MAK 240/1937.

285 Vgl. Troll an Spedition Kocourek, 25. 8. 1937. MAK Z. 881, 240/1937.

286 Donau-Versicherung an das Museum für Kunst und Industrie, 14. 7. 1937. MAK Z. 759, 240/1937.

287 Vgl. Troll an Bloch-Bauer, 4. 8. 1937. MAK Z. 820, 240/1937.

288 Vgl. Brief Ernsts an Deutsche Sektion der Modernen Galerie in Prag, ČSR, vom 4. 8. 1937. MAK Z. 797, 240/1937.

289 Vgl. The 1937 International Exhibition of Paintings. Kat. Carnegie Institute, Pittsburgh 1937.

290 Vgl. Anonym, Berufung Kokoschkas nach Amerika, Neue Freie Presse, 9. 1. 1937.

# OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“

## 1. Die „Schandausstellungen“ als Prototypen (1933–1937)

Der systematische und institutionalisierte Angriff auf die moderne Kunst begann gleich nach der Machtergreifung. Die Nationalsozialisten widmeten sich mit leidenschaftlicher Pedanterie der Beobachtung und Regulierung sämtlicher Aspekte des kulturellen Lebens. Eine derartige Monopolisierung des gesamten schöpferischen Potentials eines Volkes samt Unterwerfung jeglicher Ader seiner Produktivität und seiner „Fähigkeit zur künstlerischen Erfahrung unter die Ziele der Führer einer kollektiven Gesellschaft“<sup>1</sup> hatte es bis dahin nicht gegeben. Die institutionelle „Gleichschaltung“ des öffentlichen Kunstlebens hatte am 11. 3. 1933 mit der Errichtung des „Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda“ und der „Reichskulturkammer“ am 15. 11. 1933 begonnen. Die Künstler selbst wurden gezwungen, sich den offiziellen Gruppen anzuschließen, die „Unerwünschten“ wurden aus Lehrstellen an Akademien und künstlerischen Organisationen ausgeschlossen.<sup>2</sup> Das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. 4. 1933 ermöglichte die fristlose Entlassung aller „nicht-arischen“ Regierungsangestellten sowie unliebsamer Hochschullehrer und Museumsbeamten. Ab 1933 prangerten „Schandausstellungen“ in deutschen Städten die moderne Kunst an. Bereits Anfang November 1930 kam es zur ersten „Säuberungsaktion“, als das Innenministerium dem Weimarer Landesmuseum befahl, die gesamte neue Abteilung, darunter Werke von Barlach, Corinth, Dix, Feininger, Heckel, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Kollwitz, Lehmbruck, Marc, Marcks, Munch, Nolde, Schlemmer und Schmidt-Rottluff, unverzüglich aus den Ausstellungsräumen zu entfernen.<sup>3</sup> Auch die Ausstellung „Oskar Kokoschka – Das gesammelte Werk“, Anfang 1931, Städtische Kunsthalle Mannheim, fand beim Leiter der NSDAP-Ortsgruppe Mannheim und Stadtverordnetenvorstand im Mannheimer Stadtrat, Otto Gebele von Waldstein, keine Gnade: Unter der hetzerischen Schlagzeile „Judas Hand auf Kunst und Kunstverwaltung!“ klagte er im NSDAP-Organ „Hakenkreuzbanner“ darüber, daß die „jüdische Direktion“ der Mannheimer Kunsthalle die Erzeugnisse des „ausländischen Juden Kokoschka“ ausgestellt und die Stadt Mannheim acht dieser Bilder erworben hatte.<sup>4</sup>

- 1 Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*. New York 1954, S. 3. Zit. nach: „Entartete Kunst“, *Das Schicksal der Avantgarde im Nazideutschland*. Stephanie Barron (Hg.). Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 10.
- 2 Vgl. Stephanie Barron, 1937: *Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland*. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992, S. 9.
- 3 In Thüringen übernahm mit 23. 1. 1930 erstmals ein Nazi Regierungsverantwortung. Der NSDAP-Reichstagsabgeordnete Wilhelm Frick wurde vom Landtag zum Innen- und Volksminister der Koalitionsregierung gewählt. Gemeinsam mit seinen NS-Fachberatern Hans Severus Ziegler, Paul Schultze-Naumburg und Hans F. K. Günther entwickelte er in seiner bis 1. 4. 1931 dauernden Amtszeit kunstpolitische Aktivitäten, die die spätere NS-Kulturpolitik vorwegnahmen.
- 4 Paul Friedrich August Renner, *Kulturbolschewismus?*, S. 13. Zit. nach: Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, neue Folge, Bd. 21, Hg. Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg). 1995 Worms/Rhein, S. 61. Vgl. auch: ebd., S. 35.



21 OK bei einem Radiointerview in Berlin, Anfang der dreißiger Jahre.

Für die Nazi-Ideologen war die realistische Genre-Malerei des 19. Jahrhunderts der Höhepunkt einer langen Tradition „arischer“ Kunst. Die Avantgarde dagegen wurde mit „Geisteskrankheit“ gleichgesetzt, was wiederum auf „die Juden“ hinzielte, die angeblich laut den Gründervätern der deutschen Psychiatrie im 19. Jahrhundert mehr als „Nichtjuden“ für Geisteskrankheiten anfällig waren. In den späten Dreißigern war somit „entartet“ die Standardklassifizierung für avantgardistische Kunst.<sup>5</sup> Paul Schultze-Naumburg, Architekt und Rassentheoretiker, Nachfolger von Walter Gropius am Weimarer Bauhaus, war einer der Vorreiter. Er griff in seiner Schrift „Kunst und Rasse“, 1928, die moderne Kunst als „entartet“ an und stellte Beispielen moderner Kunst Fotografien deformierter und kranker Menschen gegenüber, um sie als Vorbilder für die Avantgarde zu denunzieren. Dieser „Kunstgriff“ des Vergleichs von Werken Geisteskranker mit denen der Avantgarde sollte ein wichtiges Werkzeug der Nationalsozialisten zur Verunglimpfung und Verurteilung der Moderne werden. Die Attacken gegen den Modernismus nutzte Hitler, um das Mißtrauen des deutschen Durchschnittsbürgers gegen die Kunst der Avantgarde zu schüren und um seine politischen Ziele gegen Juden, Kommunisten und „Nicht-Arier“ leichter durchsetzen zu können.<sup>6</sup>

In Deutschland wurden insgesamt elf Ausstellungen zum Thema „Entartete Kunst“ inszeniert; die meisten wanderten von 1933 bis 1937 durch mehrere deutsche Städte und waren damit Vor-

5 Vgl. Barron, *Moderne Kunst*, S. 11.

6 Vgl. ebd., S. 15.

läufer der großen „Entartete Kunst“-Schau (Ausgangsort München, Sommer 1937). Kokoschka wurde in fast jeder Schau gezeigt, nachweislich jedoch in „Kulturbolschewistische Bilder“ (Kunsthalle Mannheim, 4. 4.–5. 6. 1933), „Kunst, die nicht aus unserer Seele kam“ (Städtisches Museum Chemnitz, 14. 5.–Juni 1933, gezeigt wurde Kokoschkas „Selbstbildnis mit gekreuzten Armen“, 1923<sup>7</sup>), „Zehn Jahre Ulmer Kunstpolitik“ (Städtisches Museum, Moderne Galerie und Kupferstichkabinett Ulm, 4. 8.–ca. 8. 9. 1933, „Genfer See II“, 1923<sup>8</sup>), „Entartete Kunst“ (Lichthof des Neuen Rathauses Dresden, 23. 9.–18. 10. 1933, „Die Heiden“, 1919<sup>9</sup>, sowie die Graphiken „Tilla Durieux“, „Max Reinhardt“), „Kunst der Geistesrichtung 1918–1933“ (Schlesisches Museum der bildenden Künste Breslau, Eröffnung 17. 12. 1933, vermutlich „Trancespieler“, 1909)<sup>10</sup>, „Schreckenskammer“ (Museum Moritzburg Halle an der Saale, 27. 11. 1935–25. 7. 1937)<sup>11</sup>.

22

Karikatur, „Clipping“  
aus der Sammlung von  
Olda und Oskar Kokoschka.



7 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 167, S. 99.

8 Vgl. ebd., Nr. 175, S. 103.

9 Vgl. ebd., Nr. 135, S. 81 f.

10 Vgl. ebd., Nr. 11, S. 5. Zuschlag meint, möglicherweise wurde hier auch „Elbe bei Dresden“ gezeigt. Vgl. Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 343. Bei Winkler/Erling, Gemälde, jedoch findet sich kein Hinweis dafür, daß eine der Dresdner Ansichten in Breslau 1933 gezeigt wurde!

11 Vgl. Christoph Zuschlag, „Es handelt sich um eine Schulungsausstellung“. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung „Entartete Kunst“. Tabelle 1, Vorläufer der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992, S. 99–103.

Eigentlicher Vorläufer und auch Namensgeber für die Ausstellung „Entartete Kunst“ war die Dresdner Schau von 1933, sie lief von 1934 bis 1936 in mindestens acht deutschen Städten. Im Mittelpunkt standen Kunstwerke des Dresdener Stadtmuseums, vor allem der expressionistischen Künstlergemeinschaft „Die Brücke“, der „Dresdner Secession Gruppe 1919“ und der „Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (ASSO)“. Der Oberbürgermeister von Dresden charakterisierte das Ziel – nämlich aufzuzeigen, „in welchen Sumpf von Gemeinheit, Unfähigkeit und krankhafter Entartung die vordem so hohe, reine und edle deutsche Kunst in 15 Jahren bolschewistisch-jüdischer Geistesherrschaft herabgesunken war“<sup>12</sup>. Im Juli 1937 wurde die Ausstellung zur Gänze in die gleichnamige Münchner Ausstellung integriert. Erstmals in der „Schandausstellung“ von 1933 in Erlangen („Kulturbolschewistische Bilder“, Mannheimer Kunsthalle, 4. 4.–5. 5. 1933) wurden 32 Gemälde zeitgenössischer Künstler gemeinsam mit denen von Kindern und Geisteskranken gezeigt. Hier war Kokoschka bereits vertreten.<sup>13</sup> Auch im begleitenden Ausstellungskatalog „Entartete Kunst“ von 1937 griff man auf diese bereits bewährte Technik des Vergleiches zurück.

Die „Schandausstellungen“ hatten einen politischen Charakter und übergeordneten ideologischen Zweck, den die Titel bereits deutlich machten – die pauschale öffentliche Aburteilung der Kulturpolitik des „Weimarer Systems“, stellvertretend für die Abrechnung mit der demokratischen Weimarer Republik sowie Legitimierung und innenpolitische Stabilisierung der NS-Herrschaft (z. B. „Kulturbolschewistische Bilder“, „Regierungskunst 1918–1933“). Die vorhandenen Vorbehalte gegen die Moderne wurden noch mit dem Schlagwort „jüdisch-bolschewistische Kunst“ propagandistisch aufgeheizt. Die Angriffe richteten sich gegen die Künstler selbst, gegen die Händler und die Ankaufspolitik der progressiven Museumsleiter. Hier wurden bereits wesentliche Merkmale der „dynamischen Ausstellungsdramaturgie“<sup>14</sup> entwickelt, die dann bei der Wanderschau „Entartete Kunst“ (1937–1941) eingesetzt wurden. Das Ziel dieser „Prototypen“ war die Eliminierung der geistigen Dimension der Moderne, die nicht nur Kunstformen radikal neu definierte, sondern auch einen neuen, freieren Weltentwurf mit sich brachte: das Individuum als Maßstab. Dieser extreme, sich in geistiger und künstlerischer Unabhängigkeit manifestierende Subjektivismus war mit der NS-Ideologie einer „gleichgeschalteten Volksgemeinschaft“ nicht vereinbar. Darüber hinaus diente der Angriff auf moderne Kunst ebenso als Hilfsmittel zur rassistischen und antikommunistischen Konstruktion von Feindbildern, die das NS-Regime zur Verfolgung von Minderheiten und zur Unterstützung kriegerischer Aggressionen brauchte.<sup>15</sup>

12 Ernst Zörner, Fränkischer Kurier, 7. 9. 1935. Zit. nach: Zuschlag, Schulungsausstellung, S. 85.

13 Vgl., Zuschlag, Schulungsausstellung, Tabelle 1, S. 99.

14 Ebd., S. 83.

15 Ebd., S. 89 f.



23 Tag der Deutschen Kunst, München 1937,  
Kartenverkauf zur Ausstellung „Entartete Kunst“.

## 2. Die Wanderausstellung „Entartete Kunst“

Das Jahr 1937 bedeutete das endgültige Aus für die künstlerische Avantgarde Deutschlands. Die Ausstellung „Entartete Kunst“, eröffnet am 19. 7. 1937 in den Arkadenbauten des Münchner Hofgartens, war die Spitze des Eisberges; im selben Jahr wurden zusätzlich über 16.000 Werke moderner Kunst aus öffentlichem Besitz als „entartet“ konfisziert. Viele davon wurden gegen Devisen an das Ausland verkauft, andere wurden wahrscheinlich – es gibt heute keine sicheren Belege mehr dafür – in einer Aktion vor der Zentralen Feuerwache Berlin im Jahre 1939 verbrannt. Die „Entartete Kunst“ war nicht die einzige antimodernistische Ausstellung des Jahres 1937, daneben lief die „Große antibolschewistische Ausstellung“, die ausgehend von Nürnberg (September 1937) in vielen deutschen Städten zu sehen war.

Der Maler und Präsident der „Reichskammer der bildenden Künste“, Adolf Ziegler, hatte erst am 30. 6. 1937 von Joseph Goebbels, dem „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“, den

Auftrag bekommen, alle Werke „deutscher Verfallskunst“ aus öffentlichem Besitz für die Ausstellung auszuwählen. Ab Anfang Juli 1937 besuchte er die großen Museen, die schwerpunktmäßig zeitgenössische Kunst gesammelt hatten, in weniger als zwei Wochen raffte er Werke aus 32 Museen in 23 Städten zusammen. (Die zweite, wesentlich größere Beschlagnahmungsaktion sollte von August bis November 1937 nachfolgen.)<sup>16</sup> In der kurzen verbleibenden Zeitspanne bis zur Eröffnung wurde in den Räumen der Gipsammlung des Archäologischen Instituts der Münchner Universität, Hofgarten-Arkaden, mit Hilfe von Stellwänden möglichst viel von der konfiszierten Kunst untergebracht. Die Ausstellungsgestaltung war von Adolf Ziegler, Wolfgang Willrich und Walter Hansen konzipiert worden. Neu war im Vergleich zu den Vorläufern die starke Einbeziehung von Texten, die größtenteils auf Willrichs Pamphlet „Säuberung des Kunsttempels“ zurückgingen.<sup>17</sup>

Die Schau „Entartete Kunst“ wurde am 19. 7. 1937 in München eröffnet. Ihr Besuch war hier noch unentgeltlich, das nutzten zwei Millionen Besucher während der vier Monate, die sie in München gezeigt wurde. Während sie durch Deutschland und Österreich wanderte, kam eine Million Besucher dazu. Keine andere Ausstellung der modernen Kunst hatte bis dahin einen derartigen „Popularitätserfolg“ genossen. Die Nationalsozialisten wandten sich an die Mehrheit der Deutschen, denen die meisten Werke moderner Kunst unverständlich und elitär erschienen, und konnten sich somit bei der Verdammung der Moderne auf die Zustimmung eines Großteils der Bevölkerung stützen.

„Die Moderne, angeblich von einer verantwortungslosen ‚Kulturelite‘ hochgehalten, sollte als primitiver und das ‚deutsche Volk‘ verwirrender Schwindel ‚entlarvt‘ werden. Die Orientierung der Künstler an sogenannter primitiver Kunst außereuropäischer Kulturen, an spontanen Kinderzeichnungen oder Phantasien sogenannter Geisteskranker, eröffnete zahlreiche Möglichkeiten für die antimoderne Propaganda der Nationalsozialisten, die jede Abweichung von der akademischen Maltradition als ‚Ausgeburt des Wahnsinns‘ und ‚Nichtskönnertum‘ interpretierten und aburteilten.“<sup>18</sup>

Die einen Tag zuvor, im neuerbauten „Haus der Deutschen Kunst“ in München, eröffnete „Große Deutsche Kunstausstellung“<sup>19</sup> erreichte nur ein Fünftel der Besucherzahl der „Entarteten Kunst“. Beide Ausstellungen gemeinsam bildeten den spektakulären und medienwirksamen Höhepunkt der NS-Kunstpolitik.<sup>20</sup> Hitler hatte bei der Grundsteinlegung für das „Haus der Deutschen Kunst“ im Oktober 1933 das Ultimatum verkündet, das Volk hätte vier Jahre Zeit, sich an die neue NS-Kulturpolitik anzupassen. Bei der Ausstellungseröffnung im „Haus der Deutschen Kunst“ erklärte er den „letzten Elementen unserer Kulturzersetzung“ einen „unerbittlichen Säuberungskrieg“<sup>21</sup>.

16 Vgl. Mario-Andreas von Lüttichau, Die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘, München 1937. Eine Rekonstruktion. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992, S. 45.

17 Vgl. Zuschlag, Schulungsausstellung, S. 89.

18 Lüttichau, Rekonstruktion, S. 47.

19 Bei der Auswahl der dort zu zeigenden Kunstwerke, die aus einem offenen Wettbewerb hervorgegangen waren, war Hitler empört gewesen angesichts deren mangelnder Qualität. Vgl. Barron, Moderne Kunst, S. 18.

20 Carl Einsteins „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ war für die Nationalsozialisten eine wertvolle Entscheidungshilfe dafür, wer und was als modern und damit als „undeutsch“ gelten sollte. Vgl. Barron, Moderne Kunst und Politik, S. 9 f.

21 Adolf Hitler, Rede anlässlich der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst, München, 18. 7. 1937. Zit. nach: Barron, Moderne Kunst, S. 18.

Adolf Ziegler eröffnet  
die Ausstellung  
„Entartete Kunst“  
in den Arkadenbauten  
des Münchner  
Hofgartens,  
19. 7. 1937.



Mario-Andreas von Lüttichau hat in seinem Aufsatz „Die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘, München 1937“ die Ausstellung detailgenau rekonstruiert.<sup>22</sup> Insgesamt wurden in neun schmalen Räumen der ehemaligen Gipsabgußsammlung des Archäologischen Instituts der Universität München über 600 Gemälde, Plastiken, Graphiken, Fotografien und Bücher aus 32 deutschen Sammlungen und von etwa 120 Künstlern gezeigt. Angeprangert wurde vor allem Expressionismus, speziell die „Brücke“-Künstler, aber auch der deutsche Impressionismus, Dadaismus, Konstruktivismus, Bauhaus, Neue Sachlichkeit sowie abstrakte Kunst. Die Ausstellung war nur ansatzweise nach thematischen Gesichtspunkten (z. B. Bauern, Landschaftsbilder, religiöse Sujets etc.) gegliedert. Im Erdgeschoß wurden in zwei sehr langen Räumen neben wenigen Gemälden vorwiegend Graphiken, Photographien und Bücher dichtgedrängt in Vitrinen gelegt oder mit Reißnägeln an der Wand befestigt. Die Gemälde hingen sehr hoch und eng über- und nebeneinander. Neben Künstler-

22 Vgl. Lüttichau, Rekonstruktion, S. 44–81.

namen, Werktitel und Museumsprovenienz waren das Ankaufsjahr samt Kaufpreis angegeben, daß die horrend hohen Summen sich aus Ankäufen aus der Inflationszeit ergaben, wurde jedoch dabei verschwiegen. Die scheinbare Verschwendung wurde extra mit Hinweisen auf rotem Papier angeprangert: „Bezahlt von den Steuergroschen des arbeitenden deutschen Volkes“<sup>23</sup>.

Diskriminierende Überschriften und Kommentare zu Bildergruppen („Offenbarung der jüdischen Rassenseele“, „Nehmen Sie Dada ernst! Es lohnt sich“, „So schauen kranke Geister die Natur“, „Aufmarschplan der Kulturbolschewisten“) sollten die überfrachtete Ausstellung zumindest ansatzweise nach ikonographischen Gesichtspunkten gliedern. „Der damit verbundene propagandistische Zweck zielte gleichermaßen darauf ab, den Betrachter unter dem Eindruck von Unordnung und Chaos zu belehren und mit einer vermeintlich ‚didaktischen‘ Ordnung die Themen der ‚Kunstentartung‘ vorzuführen und ‚sichtbar‘ zu machen, wobei diese Kommentare nur selten in einem direkten Bezug zu den diffamierten Kunstwerken standen.“<sup>24</sup> Quasi als „Stimme der Vernunft“ waren Hitlers, Goebbels’ oder Rosenbergs Aussprüche zur verfemten Kunst groß an den Wänden affigiert. Der Dadaismus schließlich wurde zum Paradigma für die „entartete Kunst“:

„Die gesamte Inszenierung der Ausstellung bediente sich auf geschickte Weise der dadaistischen Ästhetik und Antikunst als Grundmuster: Aggressive Wort- und Bildkombinationen, auffallend exzentrische Hängung und provozierende Eingriffe in die Originale, etwa das Befestigen von Zetteln mit Zitaten [...], wie dies auch auf der Berliner Dada-Messe 1920 praktiziert wurde. Für den bürgerlichen Geschmack erscheint die Moderne nun offensichtlich als jenes haltlose Chaos, wogegen Hitler durchwegs polemisierte. Was Dada einst zur authentischen Provokation bürgerlicher Werte diente, fand sich zu Schreckensprodukten uminterpretiert wieder.“<sup>25</sup>

Ziel der Nazis war hier insgesamt die Aufoktroierung eines doktrinär vorgefertigten Werturteils mitsamt der Ausschaltung des kritischen Intellekts des Rezipienten. Die negativen Expositionen sollten, unter Ausnutzung bereits vorhandener Ressentiments, Feindbilder aufbauen und festigen.<sup>26</sup> Zahlreiche perfide Methoden und dramaturgische Mittel wurden für diesen Zweck teilweise bereits in den Vorläufern, den „Schandausstellungen“, neu erfunden und in der „Entarteten Kunst“-Schau verdichtet zur Vollendung gebracht. Durch die Angabe des Kaufpreises der Kunstwerke sollten einerseits diese als wertlos desavouiert werden, während andererseits die Museumsbeamten und Kulturverwaltungen (als Repräsentanten der Weimarer Republik) der Verschwendung von Steuergeldern in einer Zeit sozialer und wirtschaftlicher Not bezichtigt wurden. Durch das Jugendverbot wurde eine Aura des Verbotenen erzeugt, durch die teilweise rahmenlose sowie lieblose und dichte Hängung – besonders die expressiven Gemälde hätten viel Raum benötigt – und durch die aggressiven Kommentare und die diffuse Beleuchtung entstand der Eindruck eines heillosen Chaos.

23 Vgl. ebd., S. 46.

24 Ebd., S. 47.

25 Ebd., S. 54.

26 Bis 1939 standen die allgemeine ideologische und stimmungsmäßige Vorbereitung des Krieges (Gewinnung von „Lebensraum“ im Osten, Kampf gegen den „Weltfeind Bolschewismus“) und des Holocaust („Der ewige Jude“) sowie sehr konkrete imperialistische Pläne („Sudetendeutsche Kunstausstellungen“, „Kunst der Ostmark“), die den Boden für den „Anschluß“ und die Besetzung der Tschechoslowakei vorbereiteten, im Vordergrund. Später, nach Kriegsbeginn, kamen kriegsverherrlichende und Feindländer verteufelnde Ausstellungen hinzu. Die positiven Schauen dienten vor allem der Verbreitung der NS-Ideologie und der Beweihräucherung der „Leistungen“ des NS-Staates. Vgl. Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 321.

## „Entartete Kunst“ zieht mehr

**Berlin.** (Eig. Ber.) In den ersten 14 Tagen nach der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München haben bereits 396.000 Besucher die Ausstellung besucht. Der vergangene Sonntag brachte eine Höchstbesuchsziffer von 35.600 Personen. Der Andrang zur Ausstellung hält nach wie vor ununterbrochen an. Besonders groß ist die Besucherzahl der Engländer und Amerikaner. Zur Besichtigung der Auslanddeutschen, die sich auf der Rückreise des Breslauer Sängereftes befinden, die Ausstellung. Die große deutsche Kunstausstellung im Hause der deutschen Kunst wurde bisher von 120.000 Menschen besucht.

### Kunst und Gestapo

„N. Weltb.“: In Berlin ist die Kunsthandlung Buchholz von der Gestapo geschlossen worden. Der größte Teil der Bestände wurde beschlagnahmt, so sieben Plastiken von Gerh. Marcis, Zeichnungen und Plastiken von Barlach, einiges von Kolbe, eine größere Anzahl Arbeiten von Käthe Kollwitz, alles, was von Beckmann und Gille da war. Ferner wurde Paul Wertheim in der Franz-Marc-Gedächtnisausstellung der Galerie Mierendorf geschlossen und bei der Aushebung der Teilnehmer eines Franz-Marc-Vortrages waren, wie die Gestapo feststellen konnte, beteiligt: als Vortragender Schardt, der ehemalige, und als Zuhörer Hanfstaengl, der derzeitige Direktor der Nationalgalerie.

### 3. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München – Rezeption

Gleich nach der Machtübernahme wurden die Grundlagen der Abschaffung der Pressefreiheit und der totalen Kontrolle des Pressewesens geschaffen. Unliebsame, vor allem SPD-Organe wurden verboten, Redakteure ausgewechselt, Zeitungen zwangsfusioniert sowie institutionell und personell gleichgeschaltet, die Zulassung und Ausbildung zu den Presseberufen reglementiert.<sup>27</sup> Vor diesem Hintergrund muß auch die Presseberichterstattung über die „Entartete Kunst“-Ausstellung gesehen werden. Bei den Vorläuferausstellungen reichte das Spektrum der veröffentlichten Meinungen, je nach lokalen Gegebenheiten, von enthusiastischer Zustimmung in den NS-Zeitungen bis zu vor-

27 Von den rund 4.700 Zeitungen (7,5 % NS-Blätter), die 1933 noch erschienen waren, blieben bis 1944 nur noch 970 mit einem NS-Anteil von mehr als 82 % übrig. Nur ganz wenige ausgesuchte Zeitungen erhielten, um den Eindruck einer gewissen Pluralität aufrechtzuerhalten, einen gewissen journalistischen Spielraum. Vgl. Zuschlag, *Ausstellungsstrategien*, S. 326 f.

sichtig verdeckter Kritik in bürgerlich-liberalen Blättern. Die „Schandausstellungen“ und vor allem die „Entartete Kunst“ stießen auf sehr großes Interesse, es gab zahlreiche überregionale und ausländische Reaktionen.<sup>28</sup> Die Vernissage der „Entarteten Kunst“ wurde gemeinsam mit dem „Tag der Deutschen Kunst“ und der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ als pompöses Medienspektakel inszeniert – so mußte die Eröffnung und die Rede Zieglers in großer Aufmachung von der gleichgeschalteten Presse gebracht werden. Nach München ließ das Interesse der Öffentlichkeit spürbar nach, überregionale Tageszeitungen fanden gerade noch die Berliner Etappe erwähnenswert. Das Presseecho beschränkte sich von da an auf die Lokalblätter.<sup>29</sup>

Naturgemäß befaßten sich die Medien anläßlich der Eröffnung der beiden Kunstausstellungen in München – „Entartete Kunst“ und „Große Deutsche Kunstausstellung“ – vor allem mit der stark negativ besetzten „Entarteten Kunst“. In fast allen Zeitungen wurde die emphatische Eröffnungsrede des Malers und Präsidenten der „Reichskammer der Bildenden Künste“, Adolf Ziegler, zur Ausstellung „Entartete Kunst“ ausschnittsweise wiedergegeben:

„Bevor wir aber, wir deutschen Künstler und Volksgenossen, nach diesen Tagen München wieder verlassen, haben wir noch eine traurige Pflicht zu erfüllen, nämlich dem deutschen Volke auch vor Augen zu führen, daß bis noch vor nicht allzulanger Zeit Kräfte maßgeblichen Einfluß auf das Kunstschaffen nahmen, die in der Kunst nicht eine natürliche und klare Lebensäußerung sahen, sondern bewußt auf das Gesunde verzichteten und alles *K r a n k e u n d E n t a r t e t e* stützten und als höchste Offenbarung priesen. Aus den Worten des Führers am gestrigen Tage haben wir mit Begeisterung entnommen, daß mit dieser Art künstlerischer Betätigung endgültig *S c h l u ß* ist. [...] Uns allen verursacht das, was diese Schau bietet, Erschütterung und Ekel. [...] Wie meine Eindrücke im einzelnen beim Vorfinden dieser Werke waren, kann ich Ihnen mitzuteilen hier ersparen. Ich hoffe, daß es die gleichen sind, die Sie beim nachfolgenden Rundgang haben werden. Es muß doch einem das Grauen kommen, wenn man als alter Frontsoldat sieht, wie der deutsche Frontsoldat beschmutzt und besudelt wird, oder wenn in anderen Werken die deutsche Mutter als geile Dirne oder als Urweib und im Gesicht mit dem Ausdruck einer stupiden Blödhheit durch solche Schweine verhöhnt wird, oder wenn in einer Zeit, wo das Zentrum in der Regierung saß, öffentliche Stellen es sich gestatten konnten, sogenannte Kunstwerke anzukaufen, die in einer nicht wiederzugebenden Art und Weise christliche Symbole lächerlich machen. Alles, was einem anständigen Deutschen heilig ist, mußte notwendigerweise hier in den Schmutz getreten werden. [...] Wir wissen, daß nicht die Verführten, sondern die Verführer *z u r R e c h e n s c h a f t* gezogen werden müssen. Die Bilanz ist daher nicht mit der Machtübernahme, sondern erst nach vier Jahren vollzogen worden. Wir hatten vier Jahre Zeit. Die Geduld ist nunmehr für alle diejenigen zu Ende, die sich innerhalb der bildenden Kunst nicht eingereiht haben. Das deutsche Volk wird, wie in allen Dingen unseres Lebens, so auch hier sehen, daß es rückhaltlos dem Manne vertrauen kann, der heute sein Führer ist und weiß, welchen Weg die deutsche Kunst zu gehen hat, wenn sie ihre große Aufgabe, Künderin deutscher Art und deutschen Wesens zu sein, erfüllen will. Ich gebe damit die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ für die Oeffentlichkeit frei. Deutsches Volk, komm und urteile selbst.“<sup>30</sup>

28 Während bei den ersten „Schandausstellungen“ 1933 noch einzelne Künstler im Mittelpunkt des Interesses standen, so wurde mit der Zeit die „Entartete Kunst“ immer mehr zur namenlosen Masse. Vgl. ebd., S. 328.

29 Vgl. ebd., S. 327 f.

30 Anonym, „Entartete Kunst.“, Professor Ziegler eröffnet die Ausstellung. Ohne Zeitungsnamen, 21. 7. 1937. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

26 Artikel zur Ausstellung „Entartete Kunst“ mit „Kostprobe“ Kokoschka-Büste, Stettin 1938/39 (Stettiner General-Anzeiger, 24. 1. 1939).

## 6000 Sonntagsbesucher!

Die stilleren Stunden zum Ausstellungsbesuch benutzen.

Die Ausstellung „Entartete Kunst“ im Landeshaus war am Sonntag den ganzen Tag über außerordentlich stark besucht und mußte wiederholt wegen Überfüllung geschlossen werden. Am Sonntag wurden rund 6000 Besucher gezählt. Ein großer Teil von den Besuchern war aus Greifswald in einem Sonderzug gekommen.

In an den letzten Ausstellungstagen die Ausstellung erfahrungsgemäß besonders stark besucht ist, sollte jeder, der ein Andehen vermeiden will, schon in den allernächsten Tagen kommen. Die Ausstellung in den ganzen Tag von 10 bis 21 Uhr geöffnet (Einlass bis 20 Uhr), damit es möglich ist, auch in den Vormittags- und Mittagsstunden sich die Ausstellung anzusehen. Augenblicke unter 18 Jahren sind grundsätzlich vom Besuch ausgeschlossen.



© M. Aufnahme: Temp.

Eine kleine Kostprobe von entarteter Kunst: Ein Männerkopf von dem „Künstler“ Kokoschka, ein geradezu abstoßendes Machwerk, das mit Tausenden von Mark bezahlt wurde.

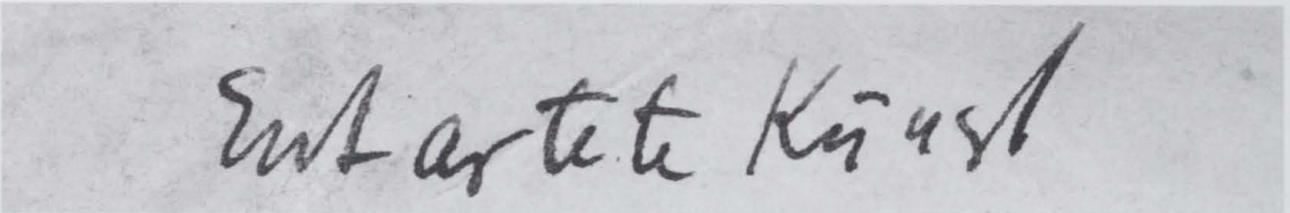
Kokoschka selbst sammelte in seinem Prager Exil zahlreiche Artikel zu der Exposition, die heute eine wichtige Quelle für die Rezeptionsforschung darstellen.<sup>31</sup> Folgende war im „Prager Tagblatt“, 22. 8. 1937, erschienen: Karl Kaschak verfaßte nach dem Besuch der beiden damals aktuellen Münchner Kunstausstellungen unter dem Titel „Entartete Kunst?“ eine über eine Seite lange Ehrenrettung des Expressionismus. Darin entkräftet er die Vorwürfe der Nationalsozialisten gegen den Expressionismus.

„Diese Vorwürfe haben ihre Ursache in der Unkenntnis der eigentlichen Ziele dieser Kunstrichtung, dem Unverständnis gegenüber den expressionistischen Ausdrucksmitteln, der Verwendung ungeeigneter Kunstwertmaßstäbe und der politischen Einstellung. [...] Als besondere Leistung des Expressionismus muß anerkannt und hervorgehoben werden, daß er die psychologischen, optischen und ästhetischen Grundgesetze der Kunst von dem leblos gewordenen, erstarrten und verkalkten Schutt der Ueberlieferung befreite und die Ausdrucksmittel des bildenden Künstlers, Linie, Hell und Dunkel, Farbe von dem Zwang zur Nachahmung der Natur erlöste. Auf diesen befreiten Grundgesetzen baut auch die neue Sachlichkeit wieder auf, die den Expressionismus um ungefähr

31 Kokoschkas spätere Gattin Olda, die er in Prag kennengelernt hatte und die mit ihm nach Großbritannien emigrierte, übernahm in der Folgezeit die Dokumentation dieser Clippings; aufgrund einer Schenkung Olda Kokoschkas kamen sie 1997 ins OKZ.

1925 ablöste, trotzdem sie im Gegensatz zu ihm wieder gegenständliche Naturnähe und handwerkliche Durchführung betont.“<sup>32</sup>

Abschließend meint der Autor, die Herabwürdigung des Expressionismus als Illustration des Marxismus und die Beurteilung einer „längst verewigten Kunstrichtung“ der anonymen Masse zu überlassen, „indem man in sensationeller Aufmachung die Ausstellung expressionistischer Arbeiten als ein Raritätenkabinett einrichtet und kein Eintrittsgeld verlangt“, sei „eines der üblichen politisch-propagandistischen Kunststückchen und muß als Mißbrauch der Kunst durch die Politik gekennzeichnet werden“<sup>33</sup>.



27 Kuvert (Ausschnitt) „Entartete Kunst“ (mit dem Schriftzug OKs), in dem er Zeitungsausschnitte zu diesem Thema sammelte.

Ein weiterer Artikel mit dem gleichen Titel „Entartete Kunst?“, wahrscheinlich aus einer deutschen Exilzeitschrift stammend, distanziert sich ebenfalls deutlich von der „Entarteten“:

„Zu gleicher Zeit mit der Ausstellung ‚Deutsche Kunst der Gegenwart‘ wurde in München in einigen Nebenräumen des Gebäudes eine ‚Schau entarteter Kunst‘ eröffnet. Sie ist von ihren Veranstaltern als eine Art Schreckenskabinett gedacht, als Gegensatz zur reinen, vom Nationalsozialismus anerkannten und geförderten Kunst.“<sup>34</sup>

Diese Maler und Bildhauer, deren Werke dort zur Abschreckung zusammengetragen worden waren, bildeten seit 1910 die Avantgarde Deutschlands: Lovis Corinth, Paula Modersohn-Becker, Nolde, Beckmann, Otto Dix, Karl Hofer, Franz Marc, Pechstein, Kandinsky, Chagall, Kokoschka, George Grosz, Paul Klee, Schmidt-Rotluff, Rohlf, Lehbruck. Weiter überlegte der Autor, was nun mit den Werken dieser Künstler in Hinkunft geschehen sollte:

„Werden sie nach Schluß der Ausstellung auf den Speicher wandern? Auf die Auktionen ausländischer Käufer, wie es schon mit einem Teil des deutschen Museumsbesitzes geschah? Oder wird man einen Scheiterhaufen errichten und sie ebenso verbrennen, wie man es im Jahre 1933 mit den Büchern getan hat, die man für entartet und schädlich hielt?“<sup>35</sup>

Illustrierend sind Werke samt Kurzbiographien von Otto Dix, Karl Hofer, George Grosz, Paula Modersohn-Becker, Wilhelm Lehbruck, Lovis Corinth und Oskar Kokoschka mit seinem

32 Karl Kaschak, Entartete Kunst? In: Prager Tagblatt, Nr. 197, Sonntag, 22. 8. 1937, S. 8. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

33 Ebd.

34 Oliva, Entartete Kunst? Ohne weitere Angaben, Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

35 Ebd.

Bildnis „Peter Altenberg“ beigefügt. In Kokoschkas Biographie steht der Hinweis: „In Wien findet gegenwärtig eine Ausstellung seiner Bilder statt, die wegen ihres großen Erfolges bereits dreimal verlängert werden mußte.“<sup>36</sup>

Der Artikel schließt mit Zitaten Zieglers und Hitlers:

„Von den Künstlern, die jene Werke schufen, sagte Professor Ziegler, einer der führenden Männer des neuen deutschen Kunstlebens: ‚Diese Burschen haben im Auftrag und als Schrittmacher des internationalen Judentums Verbrechen über Verbrechen an der deutschen Kunst begangen.‘ Diese Künstler meinte der deutsche Reichskanzler, als er in seiner Rede vorschlug, Maler, die die Welt so sehen, zu einem Arzt zu schicken, um festzustellen, ob ihre Augenkrankheit – denn nur Kranke könnten solches malen – angeboren oder erworben sei. Sei sie erworben, so müsse man sie als Krüppel bedauern. Sei sie angeboren, müsse man dafür sorgen, daß ihnen die Fortpflanzung und damit die Weiterverbreitung ihres Leidens unmöglich gemacht werde.“<sup>37</sup>

Auf diese beiden Zitate bezieht sich OK in dem bereits zitierten Brief vom 23. 7. 1937 an den Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Richard Ernst, und sieht Böses voraus:

„Ich will hiermit offiziell ausdrücken, daß es für mich keine Ehre mehr bedeutet, wenn meine Werke noch länger im Besitz reichsdeutscher Museen bleiben, wo der Kulturwille so schwach ist, daß er diesen Besitz nicht moralisch zu verteidigen wagt.

Ich will mit diesem Schritt auch gegen die ganz bedenkliche und in Europa unerhörte Stelle der Rede des deutschen Regierungs-Chefs im Namen der lebenden, sogenannten ‚modernen‘ Künstler protestieren, in welcher ein Staatsoberhaupt einer Kulturnation, vielleicht aus Ressentiment, seine eigenen Landsleute, soweit sie als schaffende Künstler einen Weltruf erworben haben, ironisch an eine gewisse Reichsanstalt empfiehlt, wo sie sterilisiert werden sollen!

Nachdem ein außerordentlich zahlreiches Publikum, gebildet aus den Spitzen der reichsdeutschen Behörden und der führenden Gesellschaft, dieser mehrstündigen, von Drohungen und haßerfüllten Invektiven gegen die sogenannten ‚modernen Künstler‘ der ganzen Welt strotzenden Rede des Reichschefs ihren stürmischen Applaus gespendet hat, so ist es nicht ausgeschlossen, daß unter solchem politischen Druck der Verbrechensanreizung von den aufgeforderten Behörden willig Folge geleistet wird, das bedeutet eine neue Welle von Pogroms, einen Bildersturm, wie er nur aus dem frühen Mittelalter und dann an der Peripherie europäischer Geschichte verzeichnet wurde.“<sup>38</sup>

In einem Brief an Alfred Neumeyer äußerte sich OK zum „Anschluß“ Österreichs ans „Deutsche Reich“ und zur Verfolgung der Kunst durch die Nationalsozialisten:

„Die letzten Ereignisse, die gewalttätige Okkupation Österreichs gegen den Willen des größten und reiferen Teils der Bevölkerung, davon hörten Sie sicher. Nun werden bald Cecho-Slowakei [!], bald die Schweiz mit gleicher Seeligmachung bedroht und das Ende vom Lied wird sicher sein, da die

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Kokoschka an Richard Ernst, 23. 7. 1937. In: Kokoschka, Briefe III, S. 48 f. Vgl. auch Kapitel: „Eine Art Schwanengesang“ – Die Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1937, S. 22 f. und 262 f.

Gegenkräfte, obwohl weit überlegen, zersplittert sich nicht sammeln und diesem neuen Glauben ihren Zoll zahlen, daß ganz Europa, vielleicht mit Ausnahme von Frankreich unter die Fuchtel dieser mittelalterlichen Narren kommt, daß jede Spur von europäischer Kultur und Gesinnung vor die Hunde gehen wird. Ich bin hier in einer Mausefalle und mein Lebensraum wird täglich karger, während mein geleistetes Lebenswerk nun auch in Österreich von der Vernichtung bedroht ist.“<sup>39</sup>

Ein weiterer von Kokoschka archivierter Zeitungsartikel mit dem Titel „Entartete Kunst‘ zieht mehr“ vergleicht die Besucherzahlen der beiden aktuellen Münchner Ausstellungen. In den ersten 14 Tagen besuchten die „Entartete Kunst“ 396.000, die „Große Deutsche Kunstausstellung“ dagegen nur 120.000 Menschen; besonders viele Engländer und Amerikaner waren angeblich unter den Besuchern.<sup>40</sup> Vielleicht deshalb, wie ein Zeitungsbericht hervorhob, weil Londoner Sammlerkreise großes Interesse für die „reichsdeutschen“ Maßnahmen, die die „Reinigung der Museen im nationalsozialistischen Sinne“ betreffen, zeigten: Es werde gehofft, daß die aus den Museen verbannten Bilder verkäuflich seien und nicht das gleiche Schicksal wie die 1933 verbrannten Bücher ereile.<sup>41</sup>

Insgesamt fällt auf, daß in fast allen der Artikel zur „Entarteten Kunst“ auch der Name Kokoschka genannt wird.<sup>42</sup> Ein „neutral“ gehaltener Text im „Wiener Echo“ vom 21. 7. 1937 aus der Sammlung von Kokoschkas Zeitungsausschnitten nannte ihn als einzigen Österreicher: „Unter den Künstlern, die durch, man kann wohl sagen, An-den-Pranger-Stellen ihrer Werke in der ‚Entarteten Kunst‘ nun mit einem Schlag aus dem künstlerischen Leben Deutschlands gestrichen wurden, befinden sich nämlich nicht wenige aus der Reihe der berühmten deutschen Künstlernamen der letzten Jahrzehnte. Also Louis [!] Corinth, Franz Marc [!], Emil Nolde, George Grosz, Kandinsky, Kirchner, Hofer, Pechstein, Griebel und andere, dazu von Österreichern Oskar Kokoschka. Die eminente Überraschungswirkung kommt aber der ganzen Aktion vor allem deshalb zu, weil die Beziehungen des Neuen Deutschland zur modernen Kunst bisher doch irgendwie ungeklärt waren. [...] So ist es gewiß verblüffend, daß zum Beispiel der nun ‚entartete‘ Marc [!] erst vor wenigen Tagen von Reichsminister Rust durch Aufnahme in die ‚Preußische Akademie der Künste‘ wohl eine der höchsten offiziellen Auszeichnungen erhielt, die ein deutscher Künstler erhalten kann.“<sup>43</sup>

Das resignierte Resümee lautete – diese Ausstellung bedeute das Ende der bisherigen Kulturpolitik, das Ende einer kunstfreudigen Periode. „In ihr befinden sich eine Reihe Maler und Bildhauer, die b i s h e r in der Öffentlichkeit als führende deutsche Künstler herausgestellt wurden und deren Arbeiten in Zukunft als Dokumente des tiefsten Zerfalls unseres Volkes und unserer Kultur gezeigt werden.“<sup>44</sup> Es gab (wenige) weitere Pressestimmen, die die angeprangerte deutsche Moderne verteidigten: „Österreichisches Urteil über ‚Entartete Kunst‘“, hier distanziert sich ein akademischer

39 OK an Neumeyer, 28. 3. 1938. ZBZ, Nachlaß Kokoschka Oskar 3431. Und: Kokoschka, Briefe III, S. 63.

40 Vgl. Anonym, „Entartete Kunst“ zieht mehr. Ohne Zeitungsnamen, ohne Datum. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

41 Anonym (Englisches Interesse für „entartete“ Kunst.). Ohne Zeitungsnamen, ohne Datum. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

42 So auch der bereits genannte Artikel über die Rede Zieglers zur Ausstellungseröffnung. Vgl. Anon., „Entartete Kunst“, Professor Ziegler eröffnet die Ausstellung, 21. 7. 1937.

43 R-i., „Entartete Kunst“. In: Das Echo, Wien, 21. 7. 1937. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

44 Ebd.



28 OK in Prag, 1936/37.

Maler, P. Petrus Mahrhofer, in der Wiener „Reichspost“ vom Futurismus und Dadaismus als Über-spitzungen, verteidigt jedoch den Impressionismus und vor allem den Expressionismus: „Da gestaltet lebendigstes Leben Raum und Farbe. Deshalb gehört die Ausstellung der entarteten Kunst zum Interessantesten, was je geboten wurde, was auch der riesige Zulauf bestätigt.“<sup>45</sup>

Ein gewisser Albin Stübs vergleicht die beiden aktuellen Münchner Kunstaustellungen miteinander, erkennt ebenfalls in der großen Besucherzahl der „Entarteten“ die Legitimierung der Moderne und liefert eine scharfsinnig-ironische Analyse beider Ausstellungen. Der sehr couragierte Text „Triumph der Postkarte“ ist hier fast zur Gänze wiedergegeben; der Ton des Artikels deutet darauf hin, daß er weder in Österreich noch im „Deutschen Reich“ erschienen ist, wahrscheinlicher aus einer deutschsprachigen Prager Zeitung oder Zeitschrift stammt:

„Doch es geht nicht nur um Steuergroschen; hier wurden andere, ältere Rechnungen beglichen. Vergessen wir nicht, dass der baubewusste Führer ein gestrandeter Kunstschüler gewesen ist. Der

45 Anonym, Österreichisches Urteil über „Entartete Kunst“. Ohne Zeitungsnamen, ohne Datum, ohne Seitenangabe. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

Ausstellung „Entartete Kunst“,  
München 1937,  
Raum 4 im Obergeschoß mit Werken  
von Beckmann, Hofer, Kokoschka, Rohlf,  
Schmidt-Rottluff, Lange, Kirchner.



Sturz der Geächteten liegt auf einer ähnlichen psychologischen Ebene wie jener Racheakt am dreissigsten Juni 1934, als neben Röhm die Münchner konservativen Politiker Kahr und Lossow fielen, denen die Schuld an den schmachvollen Stunden des verunglückten Putsches 1923 zugeschoben wurde. Alle, die den Führer einmal gering gesehen haben oder mittelmässig einschätzten, sind schon einen Racheakt wert, hier geht der Weg zur Geltung über die Vergeltung. Und um zur Geltung zu bringen, was an ihm nicht gelten sollte, erniedrigt er, was gilt.

Die brutale Bedrohung jener Künstler, die ‚Wiesen blau, Himmel grün, Wolken schwefelgelb‘ malen, wendet sich nicht nur gegen jene, deren Arbeiten politisch oder sozial anklägerisch oder auch nur gesellschaftskritisch sind, sondern auch gegen solche, die sich durch das nationalsozialistische Regime prinzipiell bisher wenig behindert fühlten, nicht unfriedlich waren und sich zu allen Zugeständnissen bereit fanden, wenn man sie nur malen liess. Mit arglosem Entgegenkommen haben einige der eben



Geächteten noch Bildgeschenke an öffentliche Museen gemacht. Schmidt-Rottluff schenkte 1935 der Berliner Nationalgalerie eine ‚Landschaft am See‘, und Chr. Rohlfs 1934 den ‚Totentanz‘ der Hallenser Moritzburg-Bilder, die nun unter den ‚Entarteten‘ in München hängen.

In die neue musische Markthalle [der Autor meint das neueröffnete ‚Haus der Deutschen Kunst‘, Anm. d. V.] zogen neunhundert patentiert deutsche Werke ein. Erwähnt sei, dass es auch einige Halbentartete gibt, so Corinth, ‚der nach dem zweiten Schlaganfall nur noch krankhafte Schmierereien hervorbrachte‘, und Rudolf Belling, dessen konstruktivistische Plastiken aus dem Kronprinzenpalais, ‚Dreiklang‘ und ‚Messingkopf‘, zu den Entarteten geschickt wurden, der aber mit einer neuen Plastik unter den Artigen steht.

Die neunhundert Artigen haben nun in Professor Adolf Ziegler ihren Streicher gefunden. [...] Auch dieser Professor hat sehr viel abzurechnen mit seinen erfolgreichen Kollegen, und seine Zeit ist endlich gekommen. Er und sein Werk sind vorbildlich, vereint mit dem baubewussten Führer trifft er die Auswahl unter den neunhundert Artigen. Das bedeutet: von den zweihundert im Haus der Deutschen Kunst ausgestellten Skulpturen besteht die überwiegende Mehrzahl aus ‚nackten menschlichen Körpern‘; den Rest bilden Porträtköpfe (der Führers [!] und anderer Männer der Bewegung). Unter den siebenhundert Stücken farbige Leinwand findet man einige Landschaften, Holzfäller, Bauern und Hirten; dann aber: wiederum Bildnisse führender Persönlichkeiten des Staates und der Partei, dazu symbolische Darstellungen des Führers, und eine Fülle weiblicher Akte.“<sup>46</sup>

John Heartfield, Dadaist und politischer Künstler,<sup>47</sup> der wie auch Kokoschka zuerst nach Prag und später nach England emigrierte, beschäftigte sich in dem zweiseitigen Artikel „Entfesselter Kitsch, gefesselte Kunst“ mit den großen Münchner Kunstschaun. Er erinnerte daran, daß, während die Heinkel-Bomber des „Dritten Reiches“ in Spanien erbarmungslos Jagd auf Frauen und Kinder machen und Dörfer und Städte zerstören, zur gleichen Zeit „nahe der Hölle Dachau, wo so viele Kämpfer für die deutsche Kultur und Kunst zu Tode gemartert und geprügelt werden, wo so mancher Wissenschaftler seine Lehre mit dem Leben bezahlen muß“, Hitler mit großem Lärm, mit einem „Festzug der Deutschen Kunst“ am „Tag der Deutschen Kunst“ die „Große Deutsche Kunst-Ausstellung 1937“ in einem „kalten, zuchthausähnlichen Beton-Steinbaukasten, amtlich genannt ‚Haus der Deutschen Kunst‘“, eröffnete.<sup>48</sup>

„Ganz München wurde in diesen Tagen auf den Kopf gestellt und nicht nur München. Es gelang den Nazis, Meistern in der Verdrehung und Verfälschung aller Werte, an Unfähigkeit zusammenzukratzen, was ihre Anhänger produziert hatten, und als ‚nationalsozialistische Kunst‘, ‚richtungsgebend für das nationalsozialistische Kunstschaffen‘ dem deutschen Volke und der verwunderten Welt zu präsentieren. Hitler hielt eine ‚Kunstrede‘, die von den braunen Blättern des Reiches ‚grundlegend‘ genannt wurde. Die zweiundzwanzig, vor dem ‚Tempel der Deutschen Kunst‘ aufgereihten Steinsäulen hätten sich biegen können, so tobte und wettete Hitler gegen den ‚Kultur-Bolschewismus‘, gegen die ‚Kunstvernarrung‘. Er drohte den Malern, die es weiterhin ‚wagen‘ sollten, den Himmel statt blau etwa grün, oder Wiesen gar blau zu malen, den Transport ins Irrenhaus oder Entmannung an. Die Nazis, geübte Künstler im Kastrieren, haben die Wahrheit, das freie Denken, die Entwicklung und das Leben vieler Deutscher kastriert, und nun sind als nächstes Opfer die Maler und Bildhauer dazu ausersehen. [...]

Ein gewisser Prof. Ziegler, Maler süßlichster Frauenakte, wurde zum Organisator dieser Ausstellung ernannt. Er schleppte aus allen Galerien zusammen, was er nicht verstand und warf alles in einen Topf: Expressionismus, Futurismus und Dadaismus, pinselte ‚Kultur-Bolschewismus‘ darauf und bildete sich ein, derart die moderne Kunst an den Pranger zu stellen. Von diesem Wirken wurden Werke

46 Albin Stübs, Triumph der Postkarte. Ohne Zeitungsnamen, ohne Datum, S. 1052–1056. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

47 Kokoschka war in seiner Dresdner Zeit mit Heartfield und George Grosz aneinandergestoßen. Als beim „Kapp-Putsch“ gegen die neue Republik ein Rubensbild im Dresdner Zwinger durch eine Kugel beschädigt worden war, ersuchte Kokoschka die Dresdner in einem offenen Brief, „die menschliche Kultur“ vor die Politik zu stellen. Heartfield und George Grosz bezeichneten ihn daraufhin öffentlich als „Kunstlump“.

48 John Heartfield, Entfesselter Kitsch, gefesselte Kunst. Ohne Zeitungsnamen, ohne Datum. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

weltbekannter Maler betroffen, wie von Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff [!], Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Karl Hofer, Lyonel Feininger, Marc Chagall, Max Pechstein, Klee, Kandinsky, Otto Dix, George Grosz, H. Davringhausen, Oskar Moll, Erich Heckel, Werner Scholz. [...]

Die Kunst, die für den Frieden eintritt, wird von den Nazis gewaltsam unterdrückt. Das deutsche Volk hat aber bereits zu erkennen gegeben, daß es sich die Wahrheit nicht verhüllen läßt und das ‚Schwarze Korps‘ mußte sogar ein Ventil öffnen, um der Mißstimmung Ausdruck zu verleihen, aber diese Beschwichtigungsversuche des ängstlich gewordenen ‚Schwarzen Korps‘ schaffen die Tatsache nicht aus der Welt, daß die Hallen der Kunstleichenkammer leer bleiben, während die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ demonstrativ bereits von 400.000 Menschen besucht wurde. Auch das ist eine Antwort auf Hitlers Kunstächtungsrede. Es wird nicht die letzte Antwort sein.“<sup>49</sup>

Einen kritischen Bericht mit dem Titel „Diktierte Kunst des Optimismus im ‚Haus der Deutschen Kunst‘“ brachte „Der Prager illustrierte Montag“. Hier wurde ebenfalls mit der „Großen Deutschen

30

John Heartfield, Umschlag der Publikation  
„Und sie bewegt sich doch!“,  
Freie deutsche Dichtung  
(mit Vorwort von Oskar Kokoschka).



49 Ebd. Abbildungen Beckmanns „Bildnis einer alten Dame“, Kokoschkas „Neapel im Sturm“ („Neapel bei Sturm“, 1913, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 92, S. 54), Marcs „Turm der blauen Pferde“, Werke von Dix, Grosz, Hofer und Kollwitz sowie Hubert Lanzingers „Führerbildnis“ und zwei Frauenakte der systemkonformen Kunst illustrieren den Artikel.

Kunstaussstellung“ abgerechnet und die düstere Vision gezeichnet, in Hinkunft Kunstwerke anti-naturalistischer Art offiziell nur noch in den „Schreckenskammern“ finden zu können:

„Denn nicht nur Emil Nolde ist hier mit dem größten Teil seines Werkes vertreten. Auch Barlach, Oskar Kokoschka (die große ‚Windsbraut‘ aus Hamburg), Christian Rohlf [!], Schmitt-Rottluff [!], Marc Chagall, Paul Klee, Feininger, Kandinsky, Pechstein, Paula Modersohn-Becker, Karl Hofer, George Grosz, Otto Dix werden gebrandmarkt und neben anderen als Schädlinge bezeichnet.“<sup>50</sup>

Der deutschsprachige „Prager illustrierte Montag“ bringt außerdem – wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1937 – die Schlagzeile: „Deutschland verkauft Ausstellung ‚Entartete Kunst‘, Übersiedlung auf die Pariser Weltausstellung“. Ein anglo-amerikanisches Konsortium von Kunsthändlern verhandelte angeblich über den Ankauf der Ausstellung. Doch die hohen Preisforderungen Deutschlands, das den materiellen Wert der „entarteten Kunst“ nicht in gleicher Weise unterschätzen wollte wie den ideellen, erschwerten die Verhandlungen. „Sollten diese Verhandlungen zu einem Ergebnis führen, dann beabsichtigt das Konsortium, die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ zunächst auf der Pariser Weltausstellung zu bringen.“<sup>51</sup>

Eine knappe Darstellung von Hitlers Theorien zur neuen deutschen Kunst aus seiner Eröffnungsrede zum „Haus der Deutschen Kunst“ liefert der Text „Tag der Deutschen Kunst“: Kunst und Volksverbundenheit, Kunst wächst aus der Nation, keine Werkstattprobleme mehr, keine Moden und Ismen. „Die Aufgabe, die der deutschen Malerei, Plastik und Architektur gestellt ist, wenn sie wirklich fortan auf alle Sprachmittel verzichten soll, die man während der letzten achtzig Jahre auf der ganzen Welt als fortschrittlich empfunden hatte, ist enorm.“<sup>52</sup> Doch würde sie unter solchen Bedingungen den Wettkampf mit der Kunst anderer Nationen aufnehmen können? Zur Gegenausstellung wird lapidar vermerkt: „Die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘, die gestern abend in München eröffnet wurde, enthält Werke vieler bekannter deutscher Künstler der Nachkriegszeit, deren Kunstauffassung von den Nationalsozialisten als bewußter Angriff auf die Ideale der germanischen Rasse ausgelegt wird.“<sup>53</sup>

Wenn man diese von Kokoschka in seinem Prager Exil gesammelten Zeitungsartikel (z. B. „Prager Tagblatt“, „Prager Presse“, „Prager Mittag“) mit anderen, nicht aus seiner Sammlung stammenden, vergleicht, so fällt auf, daß erstere durchgängig viel kritischer gehalten sind. Das ist darauf zurückzuführen, daß Kokoschka vor allem auf deutschsprachige tschechische Zeitungen zugreifen mußte,<sup>54</sup>

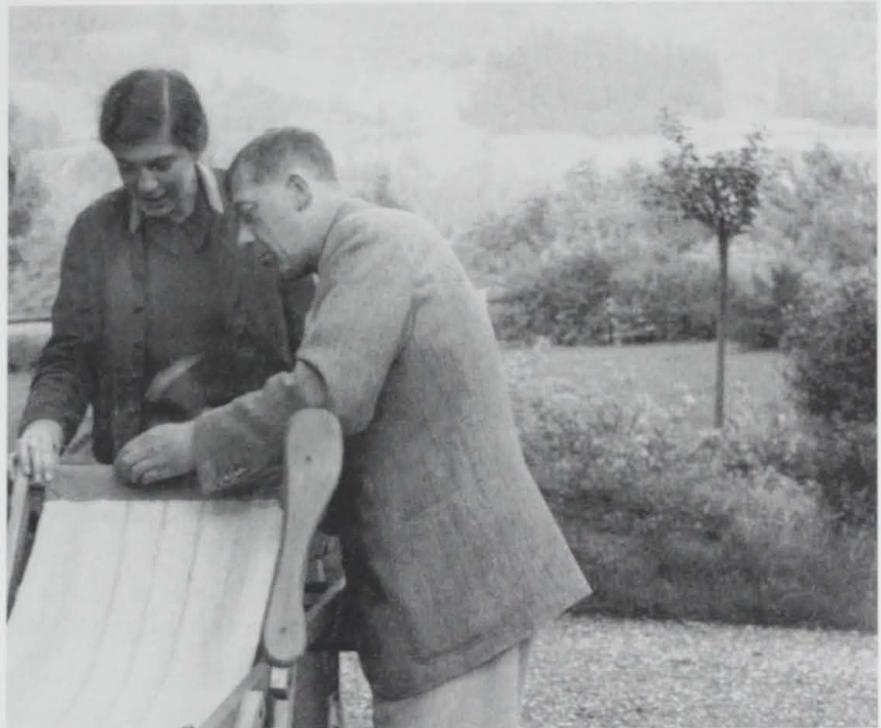
50 Anonym, Diktierte Kunst des Optimismus. Im „Haus der Deutschen Kunst“. Ohne Zeitungsnamen, ohne Datum, ohne Seitenangabe. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

51 Anonym, Deutschland verkauft Ausstellung „Entartete Kunst“. Uebersiedlung auf die Pariser Weltausstellung. In: Der Prager illustrierte Montag, ohne Datum. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

52 Anonym, „Tag der Deutschen Kunst“. Ohne Zeitungsnamen, ohne Datum, ohne Seitenangabe. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ.

53 Ebd.

54 Ein „reichsdeutsches“ Exemplar, nämlich die „Frankfurter Zeitung“, 19. 7. 1937, Nr. 362, mit der Wiedergabe von Hitlers Rede zur Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“, befand sich allerdings unter Kokoschkas Sammlung von Zeitungsartikeln zum Thema „Entartete Kunst“. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ. Kokoschka hatte sich mit Bleistift den Absatz angestrichen, wo Hitler vorschlug, das „Reichsministerium für Inneres“ sollte verhindern, daß die Augenfehler der „entarteten“ Künstler vererbt würden. OK nimmt Bezug auf diesen Absatz im Brief an Schuschnigg, 3. 8. 1937. Vgl.: Kokoschka, Briefe III, S. 49.



während die „reichsdeutschen“ natürlich den NS-Kunstvorgaben viel gewogener waren oder nur mehr sehr verhalten Kritik üben durften.

Nach dem vollzogenen „Anschluß“ Österreichs an das „Deutsche Reich“ (13. 3. 1938) nahmen auch bald die „Ostmärkischen“ Medien zum Thema „entartete Kunst“ Stellung. So widmete sich im April 1938 ein weitschweifender Beitrag im NSDAP-Organ „Völkischer Beobachter“, Wiener Ausgabe, der „Entartung“ der Kunst. Er trug die Überschrift „Die Fratze des Niederganges. Wie Wien durch Schiebertum und Zuwanderung volksfremder Elemente zur entarteten Kunst kam“ und hob Kokoschkas Rolle dabei besonders hervor. OK war ja in der Zeit seiner Anfänge in Wien, wie bereits berichtet, auf starke Widerstände gestoßen. Ein historischer Rückblick beleuchtete also OKs Vorreiterrolle als „Entarteter“ und berichtete, kleinliche Streitereien der Mitglieder der „Vereinigung bildender Künstler Secession“ hätten angeblich zum Austritt führender Mitglieder wie Klimt, Kolo Moser, Hoffmann etc. geführt:

„Sie luden daher alle jungen, keiner Vereinigung angehörenden Künstler, vor allem die Schüler der Kunstgewerbeschule, deren Lehrer sie zum Teil waren, ein, sich an einer modernen Ausstellung zu beteiligen. Man brauchte aber einen ‚Schlager‘ hiefür, etwas, das das Publikum noch nicht gesehen hatte, denn mit den Werken Klimts und seiner Kollegen hatten sich die Wiener bereits, trotz eines teilweise ablehnenden Standpunktes, bereits [!] vertraut gemacht. Es wurde daher an die jungen Kunstgewerbeschüler das Schlagwort ausgegeben: ‚Macht etwas Neues!‘ Es haben sich auch viele bemüht, dieser Parole zu entsprechen, aber nur einem ist es gelungen, bei den Ausstellungsveranstaltern Erfolg zu haben. Es war Kokoschka, der auch letztes Jahr in München in der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ vertreten war. Er brachte drei große Entwürfe für Gobelins mit dem Titel: ‚Die Traumtragenden‘ und ging hiebei von dem Gedanken aus, daß einem Schlafenden im Traum die Ereignisse sich oft in einem wüsten Durcheinander folgen. Dieses Durcheinander von Gegenständen und Personen, deren Gliedmaßen auch durcheinandergekommen waren, hatte er versucht darzustellen.

Die Mitglieder der Jury waren zuerst beim Anblick dieser verunstalteten Figuren betroffen, doch einer meinte, man müßte die drei Bilder annehmen. Er würde sie allein in einem kleinen, etwas ver-

dunkelten Raum aufhängen und es wird der Schlager der Ausstellung sein. Alle Besucher werden schimpfen und jeder in Wien wird es sehen wollen. Das ist auch genau so eingetroffen. Andererseits [!] waren in Wien zum erstenmal in einer Ausstellung Werke zu sehen, die als ‚entartete Kunst‘ bezeichnet werden konnten. Für Kokoschka ergab sich insofern ein Erfolg, als er bald nachher auf Grund dieser Ausstellung von dem Kunsthändler Cassierer [!] nach Berlin berufen wurde, woselbst er dann jene Bilder schuf, von denen etliche für deutsche Museen angekauft wurden und nunmehr in der Deutschen Sammlung entarteter Kunst zu sehen sind.“<sup>55</sup>

Der Verfasser prangerte vor allem an, daß solche Werke auch Eingang in Museen fanden. So z. B. ein Aquarell Kokoschkas mit dem Titel „Mädchen“, das vom damaligen Direktor der Sammlung Albertina, Dr. Stix, erworben worden war und sogar an dieser Stelle abgebildet wurde. Für die Zukunft wurde versichert, „daß derlei Ankäufe nicht mehr geschehen werden, daß der gesunde Geschmack der bodenständigen deutschen Wiener vor dem zermürbenden Einfluß jüdischer Snobkritik geschützt sein und damit dem bodenständigen, volksverwurzelt schaffenden Künstler ein neuer Markt für sein Werk geöffnet werden wird – das braucht eigentlich heute gar nicht mehr gesagt werden“<sup>56</sup>.

Die Presse als zeitgenössisches Medium überlieferte zur Ausstellung „Entartete Kunst“ hauptsächlich systemkonforme, d. h. ablehnende Deutungen, die angeblich einem „gesunden Volksempfinden“ entstammten. Das hatte zur Folge, daß jeder, der anders empfand, sich aus der „Volksgemeinschaft“ ausgeschlossen fühlte. Trotzdem, das gewünschte „Volksempfinden“ stellte sich nicht immer so reibungslos ein, wie es die Nationalsozialisten gern gehabt hätten. Spektakuläre Protestaktionen sind von der Münchner Wanderschau aber nicht bekannt, was auf die „Perfektion der Inszenierung und den psychologischen Einschüchterungseffekt (z. B. durch starke Präsenz Uniformierter, Angst vor Spitzeln)“ zurückzuführen war. Natürlich wären Ausschreitungen, vor allem solche, die nicht im Sinne der Nationalsozialisten waren, auch nicht veröffentlicht worden. Glaubt man den Zahlen der Tagespresse, so hatte die Schau insgesamt rund 3,2 Millionen Besucher auf den 13 Stationen, d. h. eine der größten Besucherzahlen aller Zeiten.

Die Ziffer jener, die die Ausstellung besuchten, um ein letztes Mal großartige Kunst zu sehen, ist als sehr gering anzusetzen. Fehlten doch die Voraussetzungen für eine kritische Distanz zum Dargebotenen: Die Moderne hatte noch keine breite Anerkennung finden können – viele traten in der Schau ihr erstmals gegenüber, die meisten „Volksgenossen“ waren zum NS-Regime durchaus positiv eingestellt, die Propaganda durchdrang alle Lebensbereiche, und der offene Terror war allgegenwärtig. So konnte sich die Ausstellung die Zustimmung der Masse sichern, und auf die Masse war sie auch ausgerichtet. Carl Linfert berichtet in seinem dreiseitigen „Rückblick auf ‚entartete Kunst‘“, publiziert in der „Frankfurter Zeitung“ am 14. 11. 1937:

„Oft waren die gleichen Ausrufe zu hören, vor dem Krassen so gut wie vor dem Unverständlichen, meist klang es abschließend ‚Furchtbar‘ (mit Akzent auf beiden Silben). Vor den ‚Auswanderern‘ von Kokoschka hieß es einmal auf bayrisch mit jovialer Entschiedenheit: ‚Der g’hört ja aufg’hängt, der des Bild g’mol’n hat.“<sup>57</sup>

55 Anonym, Die Fratze des Niederganges. Wie Wien durch Schiebertum und Zuwanderung volksfremder Elemente zur entarteten Kunst kam. In: Völkischer Beobachter (Wien), 3. 4. 1938.

56 Ebd.

57 Carl Linfert, Rückblick auf „entartete Kunst“. In: Frankfurter Zeitung, 14. 11. 1937. Zit. nach: Zuschlag,

#### 4. Begegnung mit Kokoschka in München, Sommer 1937

Der Rundgang durch die Ausstellung „Entartete Kunst“ begann im Obergeschoß der ehemaligen Gipsabgußsammlung des Archäologischen Instituts der Münchner Universität. Den Auftakt der Schau bildete der erste Raum mit religiösen Werken, ein Hinweis auf den Kampf der Nationalsozialisten gegen den kirchlichen Widerstand. Das Motto lautete: „Unter der Herrschaft des Zentrums freche Verhöhnung des Gotterlebens“<sup>58</sup>. Der zweite Raum enthielt ausschließlich Arbeiten „jüdischer Künstler“, meist Menschendarstellungen, und war betitelt mit: „Offenbarung der jüdischen Rassenseele“. Der dritte Raum, einer der beiden größten im Obergeschoß, faßte die Kunstwerke zu thematischen Gruppen zusammen: „Verhöhnung der deutschen Frau – Ideal: Kretin und Hure“ etwa zu Akten von Heckel, Hofer, Kirchner, Mueller; Antikriegsbilder von Dix; „Deutsche Bauern – jiddisch gesehen ...“ zu Bauerndarstellungen von Kirchner, Pechstein, Schmidt-Rotluff; das Ensemble der sogenannten Dada-Wand etc.

Kokoschka war erstmals im vierten Raum anzutreffen, in dem die Bilder im Gegensatz zu den vorhergehenden Räumen weder thematisch noch nach Künstlern geordnet gehängt waren, diffamierende Überschriften sowie ähnliche Texte oder Zitate zur zeitgenössischen Kunst fehlten. Die Angaben beschränkten sich auf Künstler, Werktitel, Provenienz und Ankaufspreis. In diesem Raum, wo vor allem „Brücke“-Künstler ausgestellt waren, wirkte die Hängung ruhiger und emotionsloser als im dritten Raum mit den besonders verhassten Dadaisten.<sup>59</sup> Neben den Werken von Heckel, Kirchner, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rotluff und Rohlf's stachen die großformatigen Bilder „Windsbraut“ von Kokoschka und „Der Strand“ von Max Beckmann heraus. Der damals siebzehnjährige Peter Guenther, Sohn eines Dresdner Zeitungskritikers für bildende Kunst und Literatur, beschreibt seine Begegnung mit Kokoschkas Werken in der „Entarteten Kunst“-Schau in München:

„Mein Vater hatte Oskar Kokoschka gekannt, als er sich von seinen Kriegsverletzungen erholte und später in Dresden lehrte, und zu dieser Zeit hatte er ein paar von seinen Lithographien erworben, die möglicherweise zu der schönen und eindringlichen Mappe ‚O Ewigkeit – du Donnerwort, Bachkantate‘ gehörten und ebenfalls in ‚Entarteter Kunst‘ zu sehen war. Mein Vater hatte mir die Geschichte des berühmten Bildes ‚Die Windsbraut‘ erzählt, die ich das erste Mal nun in dieser Ausstellung zu sehen bekam: es zeigte Kokoschka mit Alma Mahler und gründete auf Dantes Bildersprache des in der Hölle verlorenen Liebespaars Paolo und Francesca. Ich empfand es als wunderbare Beschreibung und konnte nicht einsehen, warum es dort hing und dem Gelächter preisgegeben wurde.“<sup>60</sup>

Ausstellungsstrategien, S. 331. Noch heute passiert es, daß Vorurteile gegen gewisse Kunstrichtungen in faschistischer Diktion öffentlich geäußert werden. Als Beispiel sei hier der Boykott der „Liga gegen entartete Kunst“ anlässlich der Eröffnung der Oskar-Kokoschka-Dokumentation Pöchlarn, einer Dokumentationsstätte zu Leben und Werk Kokoschkas in seiner Geburtsstadt, 1973 genannt – eine gleichnamige „Liga gegen entartete Kunst“ hatte schon 1967 gegen die Enthüllung von Alfred Hrdlickas Denkmal für Karl Renner am Wiener Ring lautstark protestiert.

58 Vgl. Zuschlag, *Ausstellungsstrategien*, S. 190.

59 Die Ausstellungsmacher zählten auch Paul Klee und Wassily Kandinsky zu den Dadaisten. Vgl. Lüttichau, *Rekonstruktion*, S. 54.

60 Peter Guenther, *Drei Tage in München: 1937*. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992, S. 40.

Hans Maria Wingler, späterer Chronist von Kokoschkas malerischen und, gemeinsam mit dem Salzburger Galeristen Friedrich Welz, druckgraphischen Œuvres, besuchte die Frankfurter Station der Schau und vergaß in seiner Begeisterung für die Moderne – ihre Intention:

„Herrliche Kunstwerke hingen zwischen schwächlichen Nachahmungen und Manifestationen von Geisteskranken – die Mischung war perfide und allemal zum Zweck der diskriminierenden Beeinträchtigung des Meisterhaften. Ich notierte im Katalog Begeisterung über ein ‚phantastisches Bildnis Kokoschkas‘; Max Beckmann, Otto Dix und George Grosz schienen mir mit guten Arbeiten vertreten zu sein, Barlach hingegen fand ich nicht gültig und Pechstein ‚miserabel‘ repräsentiert; mit Klee und Schmidt-Rottluff fand ich mich, wohl wegen der Auswahl, hier nicht zurecht.“<sup>61</sup>

Im Obergeschoß, im vierten Raum an der Südwand, hing genau in der Mitte „Die Windsbraut“<sup>62</sup> (die dem Bildtitel nachfolgenden, in Klammern und Anführungszeichen gesetzten Angaben sind ident mit den Bildunterschriften, die den Bildern in der Ausstellung zugeteilt wurden: „Hamburg Kunsthalle, 1924, 13.500,-“), links und rechts flankiert von „Die Heiden“<sup>63</sup> („Städtisches Museum Dresden, 1921, 10.000,- RM“) und „Die Auswanderer“<sup>64</sup> („Halle Moritzburg, 1926, 13.500,-“). Kokoschkas Werke waren umgeben von Heckels „Badende“, K. Hofers „Schlafende Menschen“, 1922, und „Der erwachende Gefangene“, Rohlf’s „Totentanz“, 1934, und Kirchners „Der Kranke“, 1930, und „Bildnis des Malers Schlemmer“. An der Nordwand waren Kokoschkas „Bildnis der Herzogin von Montesquieu“<sup>65</sup> und „Alter Herr“<sup>66</sup> („Halle Moritzburg, 1924, 15.000,- M“) plaziert worden.<sup>67</sup> Die propagandistischen Wandbeschriftungen und kommentierenden Texttafeln fehlten hier, die Hängung wirkte auch etwas ruhiger.<sup>68</sup>

Im angrenzenden fünften und längsten Raum gab es wieder die raumgreifenden Überschriften, um die Installation „thematisch“ zusammenzufassen und zu kommentieren. Die Überschrift an der Nordwand zu den Landschaften und Stilleben von Schmidt-Rottluff und Kirchner, aber auch zu Kokoschkas „Monte Carlo“<sup>69</sup> („Frankfurter Städelsches Kunst Institut, 1926, 6.000,-“) lautete, in Anlehnung an Schultze-Naumburgs Behauptung, der Expressionismus wäre ein medizinisch erklärbares Krankheitssymptom, „So schauten kranke Geister die Natur“. Das Gemälde hing neben Oskar Molls „Stilleben“, Noldes „Gartenbild mit Figur“, Schmidt-Rottluffs „Stilleben“ und unter Beckmanns „Saxophone“. Daneben gab es zahlreiche weitere Werke von Schmidt-Rottluff, aber auch Kirchner, Rohlf’s, Mueller, Nolde etc. waren hier vertreten.<sup>70</sup>

61 Hans Maria Wingler, Ein Sohn aus bürgerlicher Familie. In: Zwischen Widerstand und Anpassung 1978, S. 69–75. Zit. nach: Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 285.

62 Vgl. „Die Windsbraut“, 1913, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 99, S. 58 ff.

63 Vgl. „Die Heiden“, 1919, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 135, S. 81 f.

64 Vgl. „Die Auswanderer“, 1916/17, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 123, S. 73.

65 Alte Schreibweise, vgl. dazu: „Victoire de Montesquiou-Fezensac“, 1910, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 42, S. 24.

66 Damit ist wahrscheinlich „Vater Hirsch“, 1909, gemeint. Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 14, S. 7 f.

67 Vgl. Lüttichau, Rekonstruktion, S. 58.

68 Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 192.

69 „Monte Carlo“, 1925, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 186, S. 110.

70 Die Südwand war den Abstrakten gewidmet: Aquarelle von Kandinsky (sie hingen ohne jeden Abstand in Stufung über dem Motto „Verrückt um jeden Preis“), eines von Klee, das fälschlicherweise ebenfalls Kandinsky zugeschrieben wurde, Schlemmer, Lissitzky, Feininger, Molzahn, Mondrian, Grosz u. a. Vgl. Lüttichau, Rekonstruktion, S. 61 f. Für Christoph Zuschlag ist die nur hier praktizierte stufenförmige Anordnung der

Der sechste sowie siebente Raum des Obergeschosses wurde kurz nach der Ausstellungseröffnung am 19. 7. 1937 verändert.<sup>71</sup> Im sechsten Raum wurden die ehemaligen Besitzer, wenn überhaupt, dann mit anderer Betonung angegeben, um die Beschlagnahmung durch die Kommission um Ziegler zu verdeutlichen (z. B. „abgehängt, Staatsgalerie München 1937“, „abgehängt, Kunsthalle Hamburg 1936“ usw.). Mit Bemerkungen wie „Getauscht 1935, Nationalgalerie Berlin“ und „erworben in Köln, 1934“ sollte darauf hingewiesen werden, daß noch nach der Machtübernahme 1933 und entgegen dem verlautbarten kulturpolitischen Kurs Museen weiterhin zeitgenössische Kunst kauften.<sup>72</sup> Kokoschkas „Dolomitenlandschaft Tre Croci“<sup>73</sup> („abgehängt Staatsgalerie München 1937“)<sup>74</sup> hing an der südlichen Ostwand neben Noldes „Junge Pferde“. Wahrscheinlich, jedoch nicht durch Fotografien belegt, hing an der Südwand Kokoschkas „Bildnis Karl Etlinger“<sup>75</sup> (Köln) neben Franz Marcs „Zwei Katzen“, Beckmanns „Badekabine“, Kirchners „Das Boskett“ und Klees „Der goldene Fisch“. Eines der an der Wand aufgemalten Motti lautete z. B.: „Zerfall wird zur literarischen und händlerischen Sonderwertung ausgebeutet“. Es gab weitere Corinths, vor allem sein großes Werk „Ecce homo“, Noldes, Rohlf's, Marcks etc.; erstmals fehlten hier die näheren Angaben zu den Werken.<sup>76</sup>

Weitere Änderungen entstanden im siebenten Raum, wo die Werke teilweise bereits gekündigter Hochschulprofessoren gezeigt wurden. Über dem Portal zum siebenten Raum stand: „Sie hatten vier Jahre Zeit“, eine Anspielung aus Hitler Schlußsatz seiner Regierungserklärung (1. 2. 1933), die Kommentare zu den Werken lauteten: „Nun, deutsches Volk, gib uns die Zeit von vier Jahren, und dann urteile und richte uns.“ und „Solche Meister unterrichteten bis heute deutsche Jugend!“<sup>77</sup> Hier waren neben entlassenen Professoren auch Paula Modersohn-Becker und Edvard Munch vertreten. Am 22. Juli 1937 blieben aufgrund einer Neuordnung und Umhängung diese beiden letzten Säle des Obergeschosses geschlossen, die Kommentare wurden teilweise übermalt und geändert.<sup>78</sup>

Die nachträglichen Änderungen im Ausstellungskonzept können als Hinweis für die Übereiltheit der Ausstellungsdurchführung sowie für eine gewisse Unsicherheit der Ausstellungsleitung gedeutet werden. So hingen am Tag nach der Eröffnung an der einen Hälfte im Raum 7 Kokoschka und

Werke beachtenswert, weil sie die in den zwanziger Jahren in Galerien und Museen entwickelte Präsentationsformen geometrisch-abstrakter Kunst aufgriff. Vgl. Zuschlag, *Ausstellungsstrategien*, S. 192.

71 Franz Marcs damals schon berühmter „Turm der blauen Pferde“ mußte auf Intervention des „Deutschen Offiziersbunds“ abgehängt werden: Marc war im Ersten Weltkrieg mit dem „Eisernen Kreuz, Erster Klasse“ ausgezeichnet worden und vor Verdun gefallen. Die vier weiteren Marcs wanderten vom siebenten in den sechsten Raum. Die dadurch frei gewordene Wand wurde mit zwei neu dazugekommenen Bildern von Corinth und Nolde bestückt. Anita Lehbruck's Leihgabe an die Städtische Galerie München, die Skulptur „Große Kniende“ ihres verstorbenen Gatten, erst drei Tage nach Eröffnung dazugekommen, wurde wahrscheinlich auf ihre Intervention nach einer Woche wieder entfernt und durch Lehbruck's „Der Denker“ ersetzt. Im siebenten Raum wurden nach einem Protest der Offiziere die Gemälde von August Macke, der ebenfalls mit dem „Eisernen Kreuz, Erster Klasse“ ausgezeichnet, bereits im September 1914 in der Champagne gefallen war, abgehängt. Vgl. Lüttichau, *Rekonstruktion*, S. 64.

72 Vgl. ebd., S. 63.

73 „Dolomitenlandschaft Tre Croci“, 1913, Winkler/Erling, *Gemälde*, Nr. 93, S. 54 f.

74 Dieser Hinweis sollte Besuchern die Beschlagnahmung vor Augen führen.

75 Vgl. „Karl Etlinger“, 1911, Winkler/Erling, *Gemälde*, Nr. 66, S. 39.

76 So wurde zuvor bereits in Raum 5 mit Kandinskys Aquarellen verfahren.

77 Zit. nach: Lüttichau, *Rekonstruktion*, S. 64. Laut Zuschlag, *Ausstellungsstrategien*, S. 192, richtete sich dieser Raum eindeutig gegen Erziehungsminister Rust, dem ja die Kunstakademien unterstanden.

78 Vgl. Lüttichau, *Rekonstruktion*, S. 64.

Marc, als Fortsetzung zum Raum 6, an der anderen Hälfte mit gemeinsamer Unterschrift „Solche Meister unterrichteten bis heute deutsche Jugend!“<sup>79</sup> Burger-Mühlfeld, Nauen, Purrmann, W. H. (Häuser), Caspar, Scharff. Vor dieser Umorganisation könnten im sechsten Raum gegenüber den Werken Corinths Kokoschkas „Dolomitenlandschaft Tre Croci“ und im siebenten Raum vier kleinere Gemälde von Franz Marc untergebracht gewesen sein. Für den sechsten Raum könnten somit die Werke von Nolde, Rohlf's, Peiffer-Watenphul, Scholz etc. lockerer über die Wände verteilt gewesen sein, als es nach der Umorganisation die dokumentarischen Fotografien zeigen. Damit wären die eigenartigen, direkt an der Wand angebrachten Richtungspfeile neben den Beschriftungen im sechsten Raum erklärbar: Durch Anbringung zusätzlicher Kunstwerke stimmte die Hängung nicht mehr mit der Beschriftung überein, und die Pfeile dienten der Zuordnung. Nach der zweiten Ausstellungswoche war der siebente Raum nur mehr für Journalisten und Besucher mit Sondergenehmigung geöffnet.<sup>80</sup>

Erst am 22. Juli 1937 wurde, wahrscheinlich wegen der knappen Ausstellungsvorbereitung, das Erdgeschoß für das Publikum geöffnet. Gegenüber dem Obergeschoß war eine deutliche Steigerung in der Inszenierung bemerkbar, noch enger und unübersichtlicher gehängt, von Kommentaren beinahe zugedeckt, wurden die Kunstwerke präsentiert. In den Vitrinen lagen dichtgedrängt ungerahmte Arbeiten auf Papier, Photographien und Bücher. Jede ikonographische Gliederung fehlte ebenso wie detaillierte Werkbezeichnungen, obwohl in diesen beiden katakombenartigen Räumen weit mehr als die Hälfte aller Exponate untergebracht war.<sup>81</sup>

Im ersten Raum an der Ostwand hingen Dresdner Künstler aus dem Dresdner Stadtmuseum, die bereits seit 1933 in der in Dresden eingerichteten „Schreckenskammer“ und auf den verschiedenen Etappen ihrer Tournee durch Deutschland zu sehen gewesen waren (Oskar Schlemmer, George Grosz, Otto Dix, Heinrich Campendonk). In einer der Vitrinen lagen drei Mappenwerke: Kandinskys „Kleine Welten“, Feiningers Mappe mit zwölf Holzschnitten und von Kokoschka sechs Zeichnungen zur „Bachkantate“ sowie ein Plakat für die Zeitschrift „Der Sturm“ („Selbstbildnis“). Weitere Mappenwerke waren Otto Dix' „Der Krieg“, Kandinskys „Klänge“, daneben lagen die von Georg Biermann begründete Reihe „Junge Kunst“ und Publikationen zu Handzeichnungen von Klee und Barlach. Die zynisch-„aufklärerischen“ Kommentare lauteten z. B. zur „Jungen Kunst“: „So hat Professor Biermann Kunst-Bolschewismus in Deutschland verbreitet.“ Über einer Vitrine mit Werken Campendonks und Karl Völkers stand: „Kulturschaden mindest so toll wie die Ausgeburt unfähiger, boshafter oder kranker ‚Künstler‘ ist die Verantwortungslosigkeit der literarischen Zuhälter der beamteten Museumsleiter und Referenten, die den Widergeist dem Volke aufgezungen haben und ihn auch heute noch als Kunst anbieten möchten.“<sup>82</sup>

Im zweiten Raum des Erdgeschosses befanden sich an der Ostwand Werke von Paul Klee und Christian Rohlf's. Über der südlichen Seitenwand lief ein Zitat von Wieland Herzfelde, eine Polemik gegen die bürgerliche Doppelmoral – sinnenfremdet und aus dem Zusammenhang gerissen: „Wir ziehen es vor unsauber zu existieren als sauber unterzugehen, unfähig aber anständig zu sein überlassen wir verbohrt Individualisten und alten Jungfern, keine Angst um den guten

79 Zit. nach: ebd., S. 65

80 Vgl. ebd., S. 65.

81 Vgl. ebd., S. 66 f.

82 Zit. nach: Lüttichau, Rekonstruktion, S. 71.

Ruf.“ Weitere diffamierende Texte lagen in den Vitrinen oder waren an die Wand geheftet. An der folgenden Westwand und der Fensterwand entlang waren Gemälde, dazwischen vereinzelt Graphiken, manchmal nur mit Reißnägeln an der Wand befestigt.

Die südliche Seitenwand startete mit diversen Bauhausmappen, gefolgt von mäßig geordneten Werkgruppen aus den Grafischen Sammlungen der deutschen Museen. Dabei stachen besonders eine Holzschnitt-Folge von Schmidt-Rottluff und Aquarelle von Otto Mueller heraus. Die Vitrinen der Fensterwand waren völlig ungeordnet, aus Zeitnot war wahrscheinlich auf jegliche Inszenierung verzichtet worden.<sup>83</sup> Kokoschkas „Die Freunde“ (Berlin) – zwischen Drexels „Blumenfrau“ und Kirchners „Tänzerinnen“ an der nördlichen Fensterwand – und das „Liegende Mädchen“ (Dresden) – zwischen Lasar Segalls „Zwei Figuren“ und Mitschke-Collandes „Der begeisterte Weg“ – waren entweder an der Südwand oder in den dazugehörigen Vitrinen zu finden. Für beide Werke Kokoschkas konnte Lüttichau nicht auf historische Fotografien der Ausstellung zurückgreifen.<sup>84</sup>

Die Wandtexte in diesem Raum bezogen sich meist auf einen Künstler, jener zu OKs „Freunden“ (ABB. 30) lautete z. B.: „Kokoschka erscheint und dies ist kein Zufall, daß Bachsche Musik einer seiner gewaltigen Folgen den Grundton angab. Erwin Redslob“. In diesem Raum fanden sich u. a. Nolde, Pechstein, Grosz, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Dix, Klee, Molzahn, Schlemmer und Beckmann.

Insgesamt wurden in der Ausstellung neun Gemälde, ein Aquarell, ein Plakat sowie fünf graphische Blätter und vermutlich ein weiteres unidentifiziertes Blatt aus „O Ewigkeit – du Donnerwort, Bachkantate“ von OK ausgestellt:

„Alter Herr“<sup>85</sup>, 1909, erworben 1924 vom Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe (Moritzburg), Halle (Raum 4); heute Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz.

„Bildnis der Herzogin von Montesquieu“<sup>86</sup>, 1910, erworben 1926 vom Museum Folkwang, Essen (Raum 4); heute Cincinnati Art Museum, Nachlaß Paul E. Geier.

„Bildnis Karl Etlinger“<sup>87</sup> 1922, erworben vom Wallraf-Richartz-Museum, Köln (Raum 6); heute Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

„Dolomitenlandschaft Tre Croci“<sup>88</sup>, 1913, erworben 1918 von der Neuen Staatsgalerie, München (Raum 6); heute Museum Leopold, Wien.

„Die Windsbraut“<sup>89</sup>, 1914, erworben 1924 von der Hamburger Kunsthalle (Raum 4); heute Kunstmuseum Basel (1939).

„Die Auswanderer“<sup>90</sup>, 1916/17, erworben 1926 vom Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe (Moritzburg), Halle (Raum 4); heute Staatsgalerie moderner Kunst, München (1964).

„Die Freunde“<sup>91</sup>, 1917/18, erworben 1919 von der Nationalgalerie, Berlin (Raum G2); heute Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz.

83 Zit. nach: ebd., S. 74.

84 Vgl. Lüttichau, Rekonstruktion, S. 48 und 78.

85 Vgl. „Vater Hirsch“, 1909, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 14, S. 7 f.

86 Alte Schreibweise, vgl. dazu: „Victoire de Montesquiou-Fezensac“, 1910, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 42, S. 24.

87 Vgl. „Karl Etlinger“, 1922, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 66, S. 39 f.

88 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 93, S. 54 f.

89 Vgl. ebd., Nr. 99, S. 58 ff..

90 Vgl. ebd., Nr. 123, S. 73 f.

91 Vgl. ebd., Nr. 130, S. 78 f.



32 Oskar Kokoscha, *Die Freunde*, 1917/18,  
Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum.

„Die Heiden“<sup>92</sup>, 1918/19, erworben 1920 von Stadtmuseum und der Gemäldegalerie, Dresden (Raum 4); heute Museum Ludwig, Köln.

„Monte Carlo“<sup>93</sup>, 1925, erworben ca. 1926 von der Städtischen Galerie, Frankfurt (Raum 5); heute Musée d'Art moderne, Liège (1939).

„Liegendes Mädchen lesend“, Aquarell, erworben 1921 vom Kupferstichkabinett, Dresden (Raum 2); Verbleib unbekannt.

Plakat für die Zeitschrift „Der Sturm“, „Selbstbildnis“ (Farblithographie), erworben vom Stadtmuseum Dresden; Verbleib unbekannt.

„Oh Ewigkeit – du Donnerwort, Bachkantate“, davon die Blätter 3, 4, 6, 7, 8 und vermutlich ein weiteres nicht identifiziertes Blatt aus der Mappe mit insgesamt 11 Drucken. Erworben 1926 vom Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe (Moritzburg), Halle. In Kommission an Bohmer, getauscht; Verbleib unbekannt.<sup>94</sup>

92 Vgl. ebd., Nr. 135, S. 81 f.

93 Vgl. ebd., Nr. 186, S. 110.

94 Vgl. Die Kunstwerke in der Ausstellung „Entartete Kunst“, München 1937. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992, S. 286 ff.

## 5. Weitere Stationen der „Entarteten Kunst“

Noch während der Ausstellungsdauer in München wurde im November 1937 von der „Reichspropagandaleitung der NSDAP“, wahrscheinlich auf Goebbels' Initiative, beschlossen, die „Entartete Kunst“ zu übernehmen und durch Deutschland zu schicken. Mit der Durchführung und Organisation wurde das „Institut für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda“ in Berlin betraut, das auf Propagandaausstellungen und Messen spezialisiert war. Der österreichische Student und SA-Mann Hartmut Pistauer, er hatte bereits beim Aufbau der Münchner Ausstellung mitgearbeitet, wurde zum Ausstellungsleiter ernannt.<sup>95</sup> Der Eintritt war nur in München auf Anordnung Hitlers unentgeltlich. Die Ausstellung wanderte von Februar 1938 bis April 1941 durch das „Deutsche Reich“: Berlin (26. 2.–8. 5. 1938), Leipzig, Düsseldorf, Salzburg (4. 9.–2. 10. 1938), Hamburg, Stettin, Weimar, Wien (6. 5.–18. 6. 1939), Frankfurt am Main, Chemnitz, Waldenburg/Schlesien, Halle/Saale. Die Schau wurde in Parteigebäuden, aber auch in Museen gezeigt, obwohl ihr jeder Kunstwert abgesprochen wurde und sie nur pro forma mit 20.000 Reichsmark versichert worden war. Nach offiziellen Zahlen besuchten insgesamt über 3,2 Millionen Menschen die „Entartete Kunst“. Das öffentliche Interesse ließ nach dem anfangs vielbeachteten Auftakt der Ausstellung in der deutschen und internationalen Presse stark nach; danach brachten nur mehr gleichgeschaltete lokale Zeitungen offizielle Darstellungen.<sup>96</sup>

Während der fast vierjährigen Laufzeit änderte die Ausstellung völlig ihr Erscheinungsbild. Durch die im Sommer 1938 beginnenden Verkäufe ins Ausland wurden die bedeutenden Werke nach und nach aus der Ausstellung entfernt und größtenteils durch Graphiken ersetzt. Vor allem Künstler aus dem Ausland (Mondrian, Munch) wurden nach Protesten während der Münchner Schau nicht mehr gezeigt, aber auch auf einige deutsche Künstler wurde verzichtet. So vermerkte Paul Westheim in der „Pariser Tageszeitung“ vom 27./28. 3. 1938: „Ein Rückzieher, Corinth, Marc, Macke, Lehbruck, Kollwitz nicht mehr auf der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘“<sup>97</sup>. Außerdem wurde z. B. die Berliner Ausstellung mit Werken aus der berühmten Prinzhorn-Sammlung der Psychiatrischen Klinik Heidelberg ergänzt und auch der „bolschewistische Charakter“ der „entarteten“ Kunst verstärkt dargestellt.

Der Ausstellungsführer „Entartete Kunst“ war erst im Zuge der Vorbereitungen für die Berliner Station entstanden und begleitete ab Berlin die Wanderausstellung. Er enthielt kein Verzeichnis der ausgestellten Werke, auch stimmten nicht alle Abbildungen mit den Exponaten überein. Das Cover zeigte Otto Freundlichs Gipsplastik „Der neue Mensch“. Die Einteilung der „entarteten Kunst“ in neun Gruppen war Vorbild für Hängung und Abfolge der Kunstwerke in Berlin und den darauffolgenden Stationen: 1. „Zersetzung des Form- und Farbempfindens“, 2. „Religiöse Thematik“, 3. „Klassenkampfpropaganda“, 4. „Wehrpflichtverweigerung“, 5. „Moralisches Programm des Bolschewismus“, 6. „Rassische Entartung“, 7. „Geistige Entartung“, 8. „Jüdische Kunst“, 9. „Vollendeter Wahnsinn“.<sup>98</sup> Die kleine Broschüre hatte 32 Seiten und insgesamt 56 Abbildungen;

95 Nach der Salzburg-Station übergab er sein Amt an Dr. Ludwig Wang, um die Leitung der Salzburger Zweigstelle des „Instituts für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda“ zu übernehmen.

96 Vgl. Zuschlag, Schulungsausstellung, S. 90 ff. Vgl. auch: Kat. Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, Berlin o. J. (1937). Sammlung, UaK.

97 Paul Westheim, Ein Rückzieher, Corinth, Marc, Macke, Lehbruck, Kollwitz nicht mehr auf der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘. In: „Pariser Tageszeitung“, 27/28. 3. 1938. Zit. nach: Zuschlag, Schulungsausstellung, S. 92, Fußnote 67.

98 Vgl. ebd., S. 92.



inhaltlich-thematisch lag der Schwerpunkt eindeutig auf gesellschaftskritischen Darstellungen, die oft schief oder gar nicht montiert, unvollständig oder falsch bezeichnet wurden. Zitate aus Hitler-Reden von den Parteitag 1933 und 1935 sowie von der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst ergänzten den Text. Dix und Grosz waren darin am stärksten mit je fünf Werken vertreten, es folgten Kirchner, Molzahn, Nolde. Kokoschka erhielt wie auch Haizmann, Hoffmann, Kleinschmidt, Morgner und Voll je zwei Abbildungen (Beckmann, Baumeister, Chagall, Schwitters und Skade je eine).

Die zwei abgebildeten Graphiken Kokoschkas („Walter Hasenclever [Kopf nach rechts], 1917, Kreidelithographie“<sup>99</sup>; „Selbstbildnis von zwei Seiten“, 1923, Kreidelithographie in vier Farben<sup>100</sup>) wurden auf der vorletzten Seite mit einer Zeichnung des „Geisteskranken“ Georg Birnbacher („Selbstbildnis“, o. J.) aus der Sammlung Prinzhorn verglichen. Insgesamt wurden auf immerhin vier von 16 Abbildungsseiten Werke aus der Prinzhorn-Sammlung jenen von Haizmann, Hoffmann, Klee und Kokoschka gegenübergestellt.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Vgl. Hans M. Wingler/Friedrich Welz, Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk, Salzburg 1975, Nr. 114.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., Nr. 163.

<sup>101</sup> Vgl. Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 233 f. Die „Pommersche Zeitung“ vom 24. Januar 1939 brachte anlässlich der Eröffnung im Stettiner Landeshaus diese Gegenüberstellung von Kokoschkas „Selbstbildnis von zwei Seiten“ und dem „Selbstbildnis“ von Birnbacher. Vgl. ebd., S. 275.

In der dritten Ausgabe des Führers kam es zu Veränderungen. So wurde das Bildnis des Malers Radziwill von Otto Dix auf der siebenten Seite durch eine Männerkopf-Tonbüste von Kokoschka, „Selbstbildnis (Krieger)“<sup>102</sup>, ersetzt. Die Büste war nicht ausgestellt, weshalb die dritte Ausgabe wahrscheinlich nicht anlässlich der Wiener Station herauskam; vielmehr könnten die Modifikationen im Bildmaterial mit der gravierenden Veränderung des Ausstellungsbestands während der Salzburger Etappe im September 1938 zusammenhängen, als 71 „verwertbare“ Werke, darunter zwei Kokoschkas, ausgeschieden wurden. Die Provenienz der Büste im fraglichen Zeitraum ist zwar nicht lückenlos geklärt, doch es ist höchst unwahrscheinlich, daß sie zu irgendeinem Zeitpunkt zum Ausstellungsbestand gehörte, da in Österreich nach dem „Anschluß“ keine Beschlagnahmungen „entarteter Kunst“ stattgefunden hatten. So befanden sich die damals in Wiener öffentlichen Sammlungen aufbewahrten Werke Kokoschkas nach dem Krieg immer noch dort.<sup>103</sup> Während im „Deutschen Reich“ über 400 seiner Werke beschlagnahmt wurden, war eben in der „Ostmark“ alles anders, nicht zuletzt deswegen, weil in den hiesigen Museen sowieso kaum ein Dutzend seiner Werke zu finden gewesen wäre.

Wohlkalkuliert wurde ein knappes halbes Jahr nach dem „Anschluß“ Österreichs die Schau erstmals in Salzburg (4. 9.–2. 10. 1938), gleich nach Beendigung der Salzburger Festspiele, gezeigt. Aus Berlin reisten auf Geheiß der „Reichspropagandaleitung“ hochrangige Vertreter des „Instituts für Deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda“ an. Die Ausstellung stieß auch hier auf außerordentlich großes Interesse. Das „Salzburger Volksblatt“ widmete der „feierlichen“ Vernissage, 4. 9. 1938, im Salzburger Festspielhaus einen Aufmacher am Titelblatt; die „Salzburger Landeszeitung“ brachte am selben Tag einen fast wortgleichen Bericht.<sup>104</sup>

34

Eröffnungsrundgang  
von NS-Parteiprominenz in der  
Ausstellung „Entartete Kunst“,  
Salzburg, 4. 9. 1938.



102 Sie gehörte wahrscheinlich von 1908 bis 1933 Adolf Loos und ist heute im Besitz des Museum of Fine Arts, Boston. Vgl. Zuschlag, *Ausstellungsstrategien*, S. 275, Fußnote 12, Auskunft von Johann Winkler.

103 „Obgleich in Österreich keine moderne Kunst in Museen konfisziert wurde und das ‚Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst‘ vom 30. Mai 1938 [...] ausdrücklich nicht für Österreich galt, taucht auf der Rückgabenliste vom November 1941 [...] viermal Wien als Herkunftsort auf, davon zweimal im Zusammenhang mit Gemälden Kokoschkas.“ Zit. nach: Zuschlag, *Ausstellungsstrategien*, S. 275 und Fußnote 13, Auskunft von Johann Winkler.

104 Vgl. dazu: Anon., „Entartete Kunst“. Feierliche Eröffnung der Ausstellung. In: *Salzburger Volksblatt*, 5. 9. 1938, Titelblatt.

Das zeitliche Zusammentreffen mit der NS-konformen Ausstellung „Salzburgs bildende Kunst“ in der Aula academica war nicht unbeabsichtigt gewesen. Via Presse wurde Salzburgs Kunstinteressierten empfohlen, sie „zur Genesung der Seele“ nach dem Besuch der „Entarteten Kunst“ aufzusuchen.<sup>105</sup> Für den systemkonformen Redakteur des „Salzburger Volksblattes“ Otto Kunz war die große Anteilnahme an der Exposition zugleich ein „Protest gegen den bewußt herbeigeführten Verfall der Kunst nach dem Kriege und seine katastrophalen Folgen“<sup>106</sup>. Die Schau zog in Salzburg binnen fünf Tagen 10.000, bis Ausstellungsende – wegen des großen Andrangs um eine Woche verlängert – 40.000 Besucher an.<sup>107</sup>

Zwischen den Stationen Salzburg und Hamburg änderte man das Ausstellungskonzept. 71 Exponate international bedeutender Künstler wurden nach Berlin in das Depot des Schlosses Niederschönhausen zurückgeschickt. Hier wurden sämtliche „Devisenbringer“, d. h. Werke, die durch Verkauf ins Ausland in Devisen umgesetzt werden sollten, gesammelt: Beckmanns „Selbstbildnis mit rotem Schal“, Chagalls „Die Prise (Rabbiner)“, Dix' „Schützengraben“, Klees „Um den Fisch“, Kokoschkas „Windsbraut“, Noldes neunteiliger Altar „Das Leben Christi“ u. a.<sup>108</sup> In Weimar, der achten Station, wurde die Schau durch die Ausstellung „Entartete Musik“ ergänzt, die erstmals im Mai 1938 in Düsseldorf anlässlich der „Reichsmusiktage“ gezeigt worden war. Hier konnte man nochmals auf Kokoschkas Kunst treffen: Eine fotografische Wiedergabe des Bildnisses Arnold Schönbergs<sup>109</sup> war zwischen den schrägen Textzeilen „Der Jude Arnold Schönberg – Wie ihn Kokoschka sah“ angebracht worden.<sup>110</sup> Die erweiterte Schau reiste nach Wien, Frankfurt am Main und Chemnitz, wo sie nach zwei Wochen wegen des Kriegsausbruchs geschlossen wurde. Trotz des generellen Ausstellungsverbots (6. 9. 1939) beschloß die „Reichspropagandaleitung“ im Januar 1941 erneut, die stark verkleinerte Ausstellung „Entartete Kunst“, mit nur ca. 200 Werken, durch das „Reich“ zu schicken: Sie ging zuerst nach Waldenburg in Schlesien und im April 1941 nach Halle an der Saale, wonach sie endgültig geschlossen wurde.<sup>111</sup>

105 Die Nationalsozialisten versuchten, mit ideologisch-propagandistischen Ausstellungen in der „Ostmark“ auch kulturpolitisches Terrain zu okkupieren (z. B. „Straßen des Führers“, „Salzburgs bildende Kunst in Meisterwerken von der Vorgeschichte bis zum 19. Jahrhundert“, „Deutsche Malerei in Österreich von Waldmüller bis Faistauer“). Das Ziel war die Verherrlichung der Leistungen der Nationalsozialisten, die Beschwörung der „nordisch-germanischen Tradition“ Österreichs sowie die Zusammengehörigkeit mit dem „Deutschen Reich“. Der Publikumsmagnet „Entartete Kunst“ bildete den Höhepunkt dieser NS-Strategie.

106 Otto Kunz, Ausstellung „Entartete Kunst“. In: Salzburger Volksblatt, 6. 9. 1938, S. 5.

107 Vgl. Salzburger Landeszeitung, 9. 9. 1938, Salzburger Landeszeitung, 4. 10. 1938, und Salzburger Volksblatt, 4. 10. 1938. Zit. nach: Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 261.

108 Laut Zuschlag sollen es zwei Kokoschkas gewesen sein, die nach Berlin retourniert wurden. Sieben der zurückgesandten Kunstwerke wurden später auf der Luzerner Auktion vom 30. 6. 1939 verkauft. Als Ersatz wurde auf 115 weniger berühmte Exponate aus der „Berliner Beschlagnahme“ zurückgegriffen. Vgl. ebd., S. 261.

109 Vgl. „Arnold Schönberg“, 1924, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 178, S. 105.

110 Vgl. Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 318.

111 Von der Münchner Ausstellung waren nur mehr acht Gemälde (Schlemmer, Bauknecht, Bayer, Felixmüller, Gleichmann, Skade und Scholz) und der „Kruzifixus“ von Ludwig Gies als Skulptur sowie 32 Graphiken bis zum Ausstellungsschluß dabei. Vgl. Zuschlag, Schulungsausstellung, S. 95.

## 6. „Entartete Kunst“ im Wiener Künstlerhaus – Rezeption

Wien war nach Salzburg die zweite Stadt in der „Ostmark“, in der die Wanderausstellung Station machte. Interessanterweise wurde die Wiener Etappe als einzige in den offiziellen Ausstellungskalender der Reichskammer der bildenden Künste aufgenommen.<sup>112</sup> Kurz nach dem „Anschluß“, Anfang April 1938, wurde in der „Neuen Freien Presse“ die Ausstellung bereits angekündigt. Am Tag vor der erzwungenen „Volksabstimmung“ schrieb der Architekt Siegfried Theiss, Professor der Technischen Hochschule in Wien: „Die Entgleisungen auf dem Gebiet der Bildhauerkunst und der Malerei sind ja in der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ – die, wie bekannt sein dürfte, auch nach Wien kommen wird – zu sehen.“<sup>113</sup> Also war bereits vor dem „Anschluß“ geplant und bekannt, die Schau nach Wien zu bringen; was weiter heißt, daß lange vor dem „Anschluß“ von den Nationalsozialisten Vorbereitungen für die kulturpolitischen Maßnahmen in Österreich getroffen worden waren.<sup>114</sup>

Die Vernissage fand am Samstag, 6. 5. 1939, im Wiener Künstlerhaus am Karlsplatz statt. Der Maler Leopold Blauensteiner, Präsident des Künstlerhauses und späterer Landesleiter der „Reichskammer der bildenden Künste“, hielt die Eröffnungsansprache. Innenaufnahmen der Ausstellungsräume sind nicht überliefert, doch Präsentation und Inszenierung entsprachen sehr wahrscheinlich den vorigen Stationen.<sup>115</sup> Die Presse brachte Meldungen, die Ausstellung sei „um vieles – vor allem ‚Wienerisches‘ – bereichert“ worden bzw. nehme „auch auf frühere Verhältnisse der Ostmark Bezug“<sup>116</sup>, obwohl jegliche Indizien dafür fehlten: So wurden weder in den Salzburger und noch später in den Wiener Zeitungen österreichische Künstler genannt. Die Ausnahme war Oskar Kokoschka, der allerdings damals nicht mehr der österreichischen, sondern der internationalen Kunst zugerechnet wurde. So bildete „Die Pause“ als einziges Werk eines Wiener Künstlers und aus Wiener Besitz Kokoschkas bemalte Tonbüste „Selbstbildnis (Krieger)“ ab, von der in der Schau jedoch vermutlich nur eine Fotografie gezeigt wurde.<sup>117</sup> Der dazugehörige Text wurde von Hans Wiczorek verfaßt, der die ausgestellten Werke als „Hexensabbath der Kunst“ und als „Afterkunst“ bezeichnete:

„Staunen, Verwunderung, Ekel und Zorn erfaßt den naiven Beschauer, und der anfangs vielleicht bei ihm erregte Lachreiz vergeht beim Durchwandern vor der Erkenntnis, wie ernst die Vernichtung arteigener deutscher Kunst durch die Vertreter des Kulturbolschewismus schon drohte. Aufatmend verläßt man die ‚heiligen‘ Hallen, deren Inhalt man wie ein Panoptikum der Perversität empfindet, und freut sich nach so viel Schmutz und Unnatur der Reinheit und Natürlichkeit des hellen Tages. Und ist dankbar, daß der Nationalsozialismus auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst den früheren Augiasstall mit herkulischer Gründlichkeit ausgeräumt hat.“<sup>118</sup>

In dem kurzen Überblick der dort gezeigten Kunstgattungen („national-jüdische Malerei“; „sinnlose Machwerke wie jene von Segal, Molzahn, Schwitters, Kandinsky, Baumeister, Ray“; „abstrakt mathe-

112 Vgl. ebd., S. 281.

113 Siegfried Theiss, Adolf Hitler und der neue deutsche Baustil. In: Neue Freie Presse, 9. 4. 1938. Zit. nach: Jan Tabor, Entartete Kunst, Wien 1939. In: Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956 (Band 2). Kat. Künstlerhaus Wien, 1994, S. 938.

114 Vgl. Tabor, Entartete Kunst, S. 938.

115 Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 281 f.

116 Neues Wiener Tagblatt, 7. 5. 1939, und Illustrierte Kronen-Zeitung, 5. 5. 1939. Zit. nach: ebd., S. 281.

117 Vgl. Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 281.

118 Dr. Hans Wiczorek, „Entartete Kunst“. Zur Ausstellung in Wien. In: Die Pause, Heft 6, Wien 1939, S. 66 f.

# „Entartete Kunst“

ZUR AUSSTELLUNG IN WIEN



Rechts oben: Marc Chagall:  
Selbstbildnis / Mitte: E. C.  
Kirchner: Das Paar / links  
unten: Schmitt-Rottluff: Die Jüdin  
Rosa Schapira / Rechts unten:  
O. Kokoschka: Männerkopf



Ein Erlebnis besonderer Art! Wie haben sich die Zeiten und Verhältnisse geändert! Sind wirklich erst sechs kurze Jahre verstrichen, seit man gleiche und ähnliche Ausstellungen besuchen konnte, nur mit dem Unterschied, daß sie unter dem Titel „Moderne deutsche Kunst“ gingen? Da trifft man sie alle wieder, die „Kunsthelden“ der gottlob dahingelunkenen Systemzeit, die Repräsentanten eines jüdischen und verjudeten „Kunst“betriebes aus den Zeiten der größten Erniedrigung Deutschlands, die einst so hoch gepriesenen Vorbilder der bildenden „Kunst“ von Anno 1918 und den folgen-



35 Artikel zur Wiener Station der Ausstellung „Entartete Kunst“ in „Die Pause“, Wien 1939, mit Abbildung von Kokoschkas Männerkopf – Tonbüste (unten).



Den Jahren einer Republik der „Schönheit und Würde“! Da liest man wieder die Namen der Prominenten im Reiche der „Kunst“ der Nachkriegszeit, die Groß, Die, Klee, Kandinsky, Kokoschka, Moderlohn, Chagall, Voll, Freundlich, Ködler, Margner, Wollheim, Hatzmann, um nur einige der „berühmtesten“ zu nennen! Wo sind sie hin, die Guten? Die „Türme“ des jüdisch-bolschewistischen Kunsttempels aus den Zeiten vor der nationalsozialistischen Revolution? Ge-

türmt! Ausgerückt! Sie haben Großdeutschland den Rücken gekehrt und beglückten heute meist die westeuropäischen und transatlantischen Demokratien mit den Elaboraten ihrer Alterkunst.

Sie sind im Dritten Reich „verfunken und vergessen“! Aber ihre Werke folgen ihnen nicht nach - sie sind in eindrucksvoller, übersichtlich gegliederter Schau zusammengestellt und bringen unter dem Titel „Entartete Kunst“ nunmehr dem Volke, das in hellen Massen die weitläufigen Räume der durch ganz Deutschland wandernden Ausstellung durchflutet, den erschütternden, eindeutigen Beweis, daß Deutschland 1933 nicht nur politisch, sondern auch kulturell vor dem bolschewistisch-jüdischen Chaos stand. Und das Volk begreift! Menschen aller Stände drängen sich vor den Bildern und Plastiken und fühlen sich nicht erhoben, sondern gehoben. Staunen, Ver-

Die zeitgenössische Kritik aber sagte:

*„... Jeder Stein wird geküßt, wird liebkost jeder Zaun, jedes Schwein, jedes Haus, jedes Weib, jeder Narr. Und Juden, Juden schießen aus dem Boden empor - grüne, violette und rote, weiszbärtige, schwarzbärtige, betende, fiende, auf dem Kopfe stehende, in der Luft fliegende, namenlos, zahllos... Chagall hat sie selbst im Gespräch eine „jüdische Katastrophe“ genannt.“*

F.W. Halle über Marc Chagall in „Das Kunstblatt“ 1922/ S.515



wunderung, Ekel und Zorn erlaßt den naive Beschauer, und der anfangs vielleicht bei ihm erregte Lachreiz vergeht beim Durchwandern vor der Erkenntnis, wie ernst die Vernichtung artetiger deutscher Kunst durch die Vertreter des Kulturbolschewismus schon drohte. Aufatmend verläßt man die „heiligen“ Hallen, deren Inhalt man wie ein Panoptikum der Pervertität empfindet, und freut sich nach so viel Schmutz und Unnatürlichkeit der Reinheit



matische Konstruktionen eines Schlemmers oder Klee“; „infantile Akte eines Voll und Kirchner“; „erotische Perversitäten [...] wie George Grosz und Dix“) wurde auch Kokoschka erwähnt:

„Es fehlten auch nicht Arbeiten ausgesprochen krankhaften Charakters, wie bei Kokoschka, Grundig oder Fritz Müller, bei denen das Morbide und Psychopathische in die Augen springt. [...] Eines erkennt man klar, daß hier ein jüdischer Generalangriff auf der Frontlinie der bildenden Kunst gegen deutsches Wesen und Kulturempfinden vorgetragen wurden, unter Anwendung aller möglichen und unmöglichen Mittel, zu denen die bolschewistische Kunstkritik unterstützend hinzutrat. [...] Auch wir finden die Sudeleien der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ – gelinde gesagt – scheußlich, aber haben müssen wir sie und jedem Volksgenossen zeigen, damit er durch die Roßkur einer solchen entarteten, antideutschen ‚Kunst‘schau ‚gebildet‘ werde zu arteigenem, deutschem Kunsterlebnis in den neuen, positiven Kunstausstellungen des Dritten Reiches.“<sup>119</sup>

Auch in einer Vorschau auf die „Entartete Kunst“ im „Völkischen Beobachter, Wiener Ausgabe“, 5. 5. 1939, war Kokoschkas Tonbüste abgebildet. Das „Neue Wiener Tagblatt“ kündigte am 7. 5. 1939 die Ausstellung mit programmatischen Worten und dem Versprechen, Wienerischem zu begegnen, an:

„Die große, im Reich seit langem mit gutem Erfolg gezeigte Ausstellung einer Sammlung der entartetsten sogenannten Kunstwerke aus der jüdisch-bolschewistischen Ära ist nun (um vieles – vor allem auch um ‚Wienerisches‘ – bereichert) in Wien zu sehen. [...] Sie sind vielmehr Zeugen jener aus völliger Unfähigkeit geschöpften ‚Kräfte‘ jüdischer Herkunft, die sich damals in Deutschland mit dem Ziel ‚künstlerisch‘ betätigt haben, eben jene deutsche Kunst zu verdrängen, die ‚deutsche Kulturideologie zu vernichten‘.“<sup>120</sup>

Der „Völkische Beobachter“, Wiener Ausgabe, stieß klarerweise in das gleiche Horn.<sup>121</sup> Anwesend waren bei der Eröffnung auch hier in Wien „Vertreter von Partei, Staat, Stadt und Wehrmacht“. Neben dem Künstlerhauspräsidenten Blauensteiner sprach „Staatsrat Reichkultursenator“ Dr. Ziegler, der sich Inhalt, Wesen und Werden der Sonderschau ‚Entartete Musik‘ widmete. Der neuernannte „Gaupropagandaleiter“ Dr. Glatz, welcher mit der Ausstellungseröffnung sein Amt antrat, äußerte sich in Vertretung des verhinderten „Reichskommissars und Gauleiters“ Josef Bürckel zu den Zielen der Schau:

„Die Ausstellung, die die ewigen Zerstörungsgesetze an deutscher Kultur offenbare, habe eine große erzieherische Aufgabe zu erfüllen: Sie solle dem deutschen Wien zeigen, wie groß die zerstörenden Kräfte waren, die am Niedergang der deutschen Kultur gearbeitet haben. Wenn die Ausstellung den Besucher über die Größe der Gefahr aufkläre, die der deutschen Kultur gedroht habe, dann habe sie ihre Aufgabe erfüllt.“<sup>122</sup>

Das Echo in der gleichgeschalteten Presse war erwartungsgemäß sehr positiv, doch im Vergleich zu den vorigen Städten nicht so stark und konzentrierte sich hauptsächlich auf die Eröffnung.<sup>123</sup> Die „Illustrierte Kronen-Zeitung“ informierte die Wiener noch am Tag der Vernissage:

119 Ebd., S. 68.

120 Walter Habiger, „Entartete Kunst“ im Wiener Künstlerhaus. In: Neues Wiener Tagblatt, 7. 5. 1939, 73. Jg., Nr. 124, S. 13 f.

121 Vgl. g., „Nur ausgereifte Kunst sagt uns etwas“. In: Völkischer Beobachter, Wiener Ausgabe, 7. 5. 1939, S. 16.

122 Ebd., S. 16.

123 Vgl. Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 282.

„Im Künstlerhaus wird heute nachmittags die Ausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet, eine Schau des Abwegigen, des Dekadenten, das in der Zeit, da Deutschland seine Seele zu verlieren drohte, Triumphe feierte. Diese Verfallszeit Deutschlands liegt nicht länger als zehn, zwanzig Jahre zurück. Seelisch und moralisch defekte Individuen führten in der Politik das große Wort, sie waren tonangebend im kulturellen Leben, in der Kunst.

Sie verachteten sich selbst, sie mußten sich verachten. Und weil ihr Ich Verderbnis und Fäulnis ausströmte, haßten sie alles, das nicht so war wie sie. Sie waren die Schöpfer des Kulturbolschewismus, für sie gab es nichts, das edel und schön und groß war. Ein reinigendes Gewitter mußte kommen, das diesen Gestank vertrieb. [...]

Wohl ist die Schau ‚Entartete Kunst‘ alles eher als erquicklich und erfreuend, aber sie vermittelt jedem Besucher ein Gefühl der Befriedigung darüber, daß sich das deutsche Volk auf sich selbst besann, daß es aufräumte mit diesen Mächten der Finsternis und der Verirrung. Elemente dieser Art, die das deutsche Kunstleben und die ganze deutsche Kultur schändeten, sind davongejagt, sind verschwunden für immer. Was zurückblieb von ihnen, ist nichts weiter als ein Schandmal für sie selbst.“<sup>124</sup>

Nach den Zahlen, die die Presse veröffentlichte, war der Besucherzustrom auch in Wien enorm. So wurden in der letzten Woche die Öffnungszeiten um eineinhalb Stunden (9.00 Uhr bis 22.00 Uhr) verlängert, die fünf täglichen Führungen auf neun ausgeweitet, so daß alle eineinhalb Stunden eine Führung stattfand.<sup>125</sup> Aus der internen Korrespondenz der Künstlerhausverwaltung geht hervor, daß insgesamt 147.000 Besucher die Schau gesehen haben, was durchaus der Größenordnung der anderen Stationen entsprach.<sup>126</sup> Günther Schifter, der Wiener Radioveteran und Schellackspezialist, 1939 war er 15 Jahre alt, erinnert sich ebenfalls daran, daß viele die Ausstellung „Entartete Kunst“ im Wiener Künstlerhaus als Kunstgenuß ersten Ranges empfunden haben:

„Und dann gab's ja auch hier entartete Kunst. Eine Ausstellung im Künstlerhaus. ‚Entartete Kunst‘. Das heißt, es waren die besten Kunstwerke der Welt zu sehen. [...] Herrlich, das war des Schönste! Natürlich, ich war einige Male dort. Wir waren alle a paar Mal dort und ham uns das ang'schaut.“<sup>127</sup>

Die Zeitschrift „Kunst dem Volk“, herausgegeben von Heinrich Hoffmann, widmete der Wiener Station eine halbe Seite: „In den Parterreräumen ist diese fürchterliche Ausstellung, die nun schon in mehreren deutschen Städten zu sehen war, untergebracht, und zwar Malerei, Graphik und Plastik, während im ersten Stockwerk die entartete Musik ihr Unwesen treibt.“<sup>128</sup> Der Verfasser betonte den guten Besuch und schloß mit der Aufforderung, doch die weit weniger gut besuchten systemkonformen Kunstaustellungen ebenfalls aufzusuchen.<sup>129</sup>

124 Anonym, Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in Wien. In: Illustrierte Kronen-Zeitung, 6. 5. 1939, Nr. 14.115, S. 6.

125 Vgl. Anonym, Die letzten Tage der „Entarteten Kunst“. In: Völkischer Beobachter, Wiener Ausgabe, 12. 6. 1939, Nr. 163, o. S.

126 Zuschlag berichtet davon, daß anfangs die Ausstellungsleitung einen Mißerfolg befürchtet hatte. Unklar bleibt, ob man ein generelles Abflauen des Interesses befürchtete oder ob diese Zweifel nur aus taktischen Gründen vorgebracht wurden, um einen günstigeren Mietvertrag mit dem Künstlerhaus zu erreichen. Vgl. Zuschlag, Ausstellungsstrategien, S. 283.

127 „Mein [!] ear was attuned to the language!“ – Interview mit Günther Schifter. In: Gloria Sultano, „Wie geistiges Kokain ...“, Mode unterm Hakenkreuz. Wien 1995, S. 309.

128 H. R., Kunsthrichten, Wiener Ausstellungen. In: Kunst dem Volk, Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, Hg. Prof. Heinrich Hoffmann, Folge 5, Mai 1939, Wien, S. 36.

129 So hatte die zuvor im Künstlerhaus gezeigte Schau „Berge und Menschen der Ostmark“ nur 10.943 Besucher,

## 7. Die Luzerner Auktion, Sommer 1939

Ab 1935 war die NS-Kunstpoltik verschärft worden. Es ging nicht mehr nur um die Diffamierung, sondern um die Aussonderung und Vernichtung aller Werke moderner Kunst. Ausstellungen wurden geschlossen, Kunstwerke beschlagnahmt, und die Museen begannen sich ihrer „entarteten“ Kunstwerke zu entledigen. Als einer der ersten nahm Klaus Graf von Baudissin, Direktor des Museums Folkwang in Essen, 1935 Kontakt zu dem Kunsthändler Ferdinand Möller auf, um moderne Kunst abzustoßen.<sup>130</sup> Bereits Ende 1936 bekamen viele deutsche Museen Anfragen von vermittlungswilligen Kunsthändlern. Die Düsseldorfer Kunstsammlungen verkauften Anfang 1937 ihre Gemälde von Dix, Kokoschka, Marc, Mueller, Nolde und Modersohn-Becker. Doch nicht immer genehmigte die zuständige Behörde – „Reichskammer der Bildenden Künste“ und „Amt Rosenberg“ – den Verkauf; wenn z. B. Werke für die Ausstellung „Entartete Kunst“ gebraucht wurden, mußten materielle Vorteile zugunsten politischer Gesichtspunkte zurücktreten.<sup>131</sup>

Nachdem Goebbels' „Beschlagnahmungskommission“ innerhalb dreier Monate (August bis Oktober 1937) die gesamten Bestände moderner Kunst aus deutschen Museen entwendet hatte, sollten diese entweder gegen „erwünschte“ Kunst getauscht oder gegen Devisen ins Ausland verkauft werden.<sup>132</sup> Im August 1938 waren es 780 Gemälde und Plastiken, 3.500 Handzeichnungen, Aquarelle und Graphiken. Später kamen noch 71 Gemälde, Aquarelle und Plastiken aus der gerade in Salzburg befindlichen „Entarteten Kunst“-Ausstellung dazu. Kaufangebote lagen bereits vor, auch jene der Londoner Galerie Colnaghi und der Zürcher Treuhandgesellschaft Fides, die gleich den gesamten Bestand übernehmen wollten. Der Kunsthändler Karl Buchholz hatte am 8. August 1938 gleich beim „Propagandaministerium“ selbst einen Ankaufsantrag gestellt:

„Es liegt bei mir eine Anfrage vom Direktor eines großen amerikanischen Instituts nach Bildern von Kokoschka vor. [...] Ich stelle hiemit ergebenst den Antrag, mich verständigen zu wollen, wenn die ausgesonderten Stücke aus dem Museumsbesitz zum Verkauf gelangen. Über diese Anfrage hinaus habe ich auch Interesse an einem Verzeichnis des gesamten Vorrates, da ich infolge meiner Tätigkeit als Kunsthändler für moderne Kunst die Interessen im Ausland für Werke dieser Art kenne.“<sup>133</sup>

Die im Juni 1939 nachfolgende Auktion von 125 hochkarätigen Gemälden und Skulpturen aus deutschen Museen im Juni 1939 im Auktionshaus Galerie Fischer, Luzern, war das bedeutendste Signal für den Willen der Nationalsozialisten, möglichst viel Gewinn mit der verhassten Kunst zu machen.

also kaum ein Dreizehntel jener der „Entarteten Kunst“, vorzuweisen. Vgl. Mayer, Wiener Ausstellungswesen 1933–1945, S. 300.

130 Im Sommer 1936 „gelang“ Baudissin der Verkauf von Kandinskys „Improvisation 284“ um 9.000,- RM an das New Yorker Guggenheim Museum. Vgl. Andreas Hüneke, Spurensuche – Moderne Kunst aus deutschem Museumsbesitz. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 122.

131 „Erziehungsminister“ Bernhard Rust versammelte Anfang August 1937 alle Museumsdirektoren in Berlin um sich und verordnete die Erfassung und Magazinierung aller noch vorhandenen Bestände „entarteter“ Kunst. Das geschah aufgrund Görings Erlaß vom 28. Juli, der für Preußen verbindlich und für alle anderen deutschen Länder eine Empfehlung war.

132 Das „Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ vom 31. 5. 1938 legalisierte im nachhinein die Enteignung und bezog sich ausdrücklich auf die im Sommer und Herbst 1937 beschlagnahmten Kunstwerke. Vgl. Hüneke, Spurensuche, S. 124.

133 Karl Buchholz an das „Propagandaministerium“, 8. 8. 1938, Bundesarchiv Potsdam, 50.01, 1017, S. 44. Zit. nach: Hüneke, Spurensuche, S. 125.

Die Ende Frühling 1938 von Goebbels berufene achtköpfige „Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst“ traf sich bis 1941 unter Goebbels' nominellem Vorsitz. Die Leitung übernahm Franz Hofmann, Ministerialrat im „Propagandaministerium“, seine Vertretung Rolf Hetsch; Mitglieder waren der Berliner Kunsthändler Karl Haberstock, der „Reichsbildreporter“ Heinrich Hoffmann, der Gutachter für den Kunsthandel innerhalb der „Reichskammer der Bildenden Künste“ Carl Meder, der Vertreter des „Amts Rosenberg“ und spätere Leiter des „Sonderstabs Bildende Kunst“ Robert Scholz, der „Reichsbeauftragte für künstlerische Formgebung“ und Mitglied der für die Beschlagnahmung „entarteter“ Kunst zuständigen Kommission Hans Schweitzer sowie der Organisator der Ausstellung und Präsident der „Reichskammer der Bildenden Künste“ Adolf Ziegler. Diese Kommission ermächtigte vier Kunsthändler – Karl Buchholz und Ferdinand Möller aus Berlin, Berhard A. Boehmer aus Güstrow und Hildebrand Gurlitt aus Hamburg – mit dem Verkauf der Kunstwerke ins Ausland.<sup>134</sup> Auf der ersten Sitzung der „Kommission“ am 17. 11. 1938 wurde der Vorschlag des „Propagandaministeriums“ diskutiert, 125 Meisterwerke der beschlagnahmten Ware öffentlich zu versteigern; davon ausgenommen wurden Werke von Edvard Munch, Max Slevogt und Skulpturen von Ernesto de Fiori. Das Ziel war, für einzelne Schlüsselwerke, wie Vincent van Goghs „Selbstporträt“, Paul Gauguins „Aus Tahiti“ sowie vier Picassos, die auf dem internationalen Kunstmarkt Höchstpreise erreichen könnten, möglichst viel herauszuschlagen.

Die Preise für moderne deutsche Kunst, die damals gerade begonnen hatte, den Weltmarkt zu erobern, sanken nun ins Bodenlose. Gemälde von Rohlf's und Mueller lagen um 1940 bei ca. 30 Dollar, Kirchner, Hofer und Beckmann brachten noch etwas mehr. Außer den französischen Impressionisten erzielten nur die Arbeiten sehr weniger Künstler Preise über hundert Dollar (z. B. Klee, Marc, Corinth, Kokoschka, Lehmbruck, Modersohn-Becker und Nolde): „Ein Aquarell von Marc konnte schon 800 Dollar kosten, genauso viel wie Kokoschkas ‚Windsbraut‘.“<sup>135</sup> Die vier autorisierten Kunsthändler bemühten sich, möglichst viel in die USA zu verkaufen, wo es alte Verbindungen zu Förderern der modernen deutschen Kunst gab: William Reinhold Valentiner, Alfred H. Barr, Hilla v. Rebay, Emmy Scheyer, Israel Ben Neumann sowie die 1933 exilierten Kunsthändler Karl Nierendorf und Curt Valentin, ehemaliger Leiter der Galerie von Karl Buchholz in Berlin und Gründer der Buchholz Gallery Curt Valentin in New York. Die Verträge mit Valentin von Juni 1939 und Dezember 1940 beinhalteten u. a. auch ein Gemälde und Graphiken von Kokoschka. So auch einer der letzten Valentin-Verträge von 1941, mit dem er Kokoschkas „Notre Dame zu Bordeaux“ samt Corinth's „Tod und Mädchen“ um 700 Dollar erwarb.

Schon im Herbst 1938 hatte der bekannte Schweizer Kunsthändler Theodor Fischer, der über internationale Kontakte und Erfahrungen als Auktionator verfügte, mit dem „Propagandaministerium“ Kontakt aufgenommen.<sup>136</sup> Die Auktionserlöse sollten auf ein Fremdwährungskonto in London, verfügbar für das „Deutsche Reich“, eingezahlt werden, und Fischer sollte 15 Prozent als Provision, für die sechs wertvollsten Gemälde nur sechs Prozent, erhalten und dafür die Kosten des Katalogs übernehmen.<sup>137</sup> Kurz vor Weihnachten 1938 wurde die Auktion offiziell genehmigt, doch erst

134 Vgl. Stephanie Barron, Die Auktion in der Galerie Fischer. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 135.

135 Hüneke, Spurensuche, S. 129 f.

136 In den 20er Jahren hatte er in Berlin für den berühmten Händler und Verleger Paul Cassirer gearbeitet, u. a. ein Förderer von Cézanne, Munch, „Brücke“-Künstlern, von Ernst Barlach und der Galerist Oskar Kokoschkas.

137 Vgl. Hüneke, Spurensuche, S. 135 und 137.

Anfang März 1939 avisierte Hofmann Fischer per Brief die endgültige Liste der zu versteigernden Werke. Fischer sollte im Titel jeden Hinweis auf einen Verkauf „auf Anordnung des Reiches“ unterlassen, um so Proteste und Boykottmaßnahmen des internationalen Kunsthandels zu verhindern. Trotzdem boykottierte ein namhafter Teil der Kunstwelt die Auktion, nicht überzeugt, daß die Erträge nicht doch „Hitlers Sache“<sup>138</sup> dienen würden.

Mitte Februar erhielt Fischer die erste Anfrage aus New York: Kurt Valentin, der im Jahr zuvor aus Deutschland emigriert war und in New York eine Filiale der Galerie Buchholz<sup>139</sup> eröffnet hatte, hatte sich schnell in den USA einen Namen als Händler für deutsche expressionistische Kunst machen können. Valentin sollte einer der wichtigsten Mitbieter bei der Auktion werden.<sup>140</sup> Im März – zu diesem Zeitpunkt bekam Fischer schon die Ächtung seiner Branche und der lokalen Presse zu spüren – erhielt er endlich den Vertrag mit dem „Propagandaministerium“, in dem die Mindestgebote und Provisionen (15, 12,5 und 7 Prozent je nach Schätzpreis), Zahlungs- und Überweisungsmodalitäten (bis zu acht Tage nach der Auktion in Pfund Sterling auf ein Konto der British Bank in London, Kennwort „EK“) festgesetzt waren.<sup>141</sup> Am 26. 4. 1939 kamen die fertig gerahmten 108 Bilder und 17 Skulpturen zur ersten Vorbesichtigung nach Zürich, wo sie zehn Tage lang ausgestellt blieben. Von dort reisten sie weiter nach Luzern, wo sie den ganzen Juni über zu besichtigen waren.

Der Direktor des Kunstmuseums Basel, Georg Schmidt, hatte Mitte April 1939 den Auktionskatalog erhalten und setzte sich sofort mit Gurlitt und Buchholz in Verbindung. Nach einer persönlichen Besichtigung gemeinsam mit Buchholz und Gurlitt Ende Mai in Schloß Niederschönhausen gelang es ihm, noch weitere 13, im Katalog nicht aufscheinende bedeutende Werke für sich zu reservieren. Schmidt verlangte eine Rückversicherung für die weitere Verwendung des Kaufpreises – woraufhin das „Propagandaministerium“ versicherte, das Geld ausschließlich für kunstbezogene Belange zu verwenden. So kamen u. a. Corinths „Ecce Homo“, Kokoschkas „Windsbraut“ (T.F. VI) und Marcs „Tierschicksale“ um den Preis von 18.000 Schweizer Franken nach Basel.<sup>142</sup> So konnte der damalige Direktor des Kunstmuseums Basel, Schmidt, nach dem Zweiten Weltkrieg Olda Kokoschka stolz mitteilen: „Das Kunstmuseum Basel besitzt ‚nur‘ die herrliche ‚Windsbraut‘, die ich 1939 in Berlin gekauft und damit wohl auch gerettet habe.“<sup>143</sup>

Die Reaktionen auf die angekündigte Auktion waren teilweise sehr heftig. Paul Westheim, der damals als Flüchtling in Paris lebte, kritisierte öffentlich Schmidts Ankäufe für das Kunstmuseum Basel. Er verfaßte bereits im Januar 1939 einen Artikel mit dem Titel „Die Ausplünderung der Museen: Das Dritte Reich verramscht die Kunst“. Für ihn war die Auktion nichts anderes als ein Versuch der Nationalsozialisten, „harte Währung zum Kauf von Waffen zu erhalten“<sup>144</sup>. Auch Museen und private Sammler zeigten sich sehr reserviert. Westheim schrieb am 17. 6. 1939 an Kokoschka:

138 Ebd., S. 137.

139 Karl Buchholz war ja einer der vier Kunsthändler, die „entartete“ Kunst ins Ausland verkaufen durften.

140 Vgl. Barron, Die Auktion, S. 137.

141 Vgl. ebd., S. 137 f.

142 Vgl. ebd., S. 138.

143 Georg Schmidt an Olda Kokoschka, 12. 4. 1946. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

144 Zit. nach: Barron, Die Auktion, S. 146, Fußnote 16.

„Was Luzern betrifft, so erreicht mich neulich ein Rundschreiben des Herrn Fischer, in dem er sich darüber beklagt, daß die Amerikaner die Absicht hätten, die Auktion zu boykottieren. Sehr wahrscheinlich. Die Schätzungspreise sind Ihnen vermutlich gekannt. Tower Bridge 400 Pfund, Genfersee 300, Trancespieler, Bordeaux, Herrenbildnis (Schwarzwald, Frankfurt), Monte Carlo, Zwei Kinder (Dresden) je 200, Herzogin v. Montesquie [!] 160, Frau in Blau 100 Pfund. Im Übrigen muß man abwarten; ich taxiere die ganze Auktion wird eine aufgelegte Pleite.“<sup>145</sup>

Am Freitag, dem 30. Juni 1939, fand die drei Stunden dauernde Auktion im Salon des Grand Hôtel National statt. Keines der Kommissionsmitglieder nahm an der Auktion teil, sie sandten statt dessen Beobachter. Unter den 350 geladenen Gästen waren Sammler aus der Schweiz, den USA, Belgien, England, Frankreich und sogar aus Deutschland, Alfred Frankfurter (Herausgeber von „Art News“ und Berater des amerikanischen Sammlers Maurice Wertheim), Pierre Matisse (Sohn des Malers und Kunsthändler in Paris und New York), Joseph von Sternberg (US-Filmregisseur und Kunstsammler), Curt Valentin und der ebenfalls nach New York emigrierte Kunsthändler Karl Nierendorf sowie Vertreter der Museen in Antwerpen, Basel, Bern, Brüssel und Lüttich.<sup>146</sup>

36

Auktionator Theodor Fischer (ganz re.),  
beim Versteigern von Lehmbrucks  
Skulptur „Torso“,  
Luzern, 30. 6. 1939.



Die Hauptattraktion war van Goghs „Selbstporträt“ aus dem Besitz der Neuen Staatsgalerie München, Schätzwert 250.000 Schweizer Franken. Es wurde um 175.000 Schweizer Franken von Frankfurter für Wertheim ersteigert. Viele wichtige Gemälde gingen nach Belgien, darunter Chagalls „Blaues Haus“, Corinths „Bildnis Georg Brandes“, James Ensors „Masken und der Tod“, Gauguins „Aus Tahiti“, Noldes „Blumengarten“, Marcs „Pferde auf der Weide“, Picassos „Zwei Harlekiner“ und „Familienbild“ sowie Kokoschkas „Trancespieler“ (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel) und „Monte Carlo“ (Musée d'Art moderne, Liège). Die Vertreter der Basler Kunstkommission und Schmidt ersteigerten neben den bereits direkt in Berlin getätigten Ankäufen Chagalls „Winter“ und „Die Prise“, Marcs „Zwei Katzen Blau und Gelb“, Corinths „Stilleben“,

145 Paul Westheim an Kokoschka, 17. 6. 1939. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

146 Anscheinend war es für Deutsche nicht ungefährlich, hier mitzubieten. So kaufte ein Herr Steinmeyer aus Luzern wahrscheinlich im Auftrag des deutschen Sammlers Paul Geier zwei Kokoschkas und einen Hofer. Vgl. Barron, Die Auktion, S. 146, Fußnote 16.



37

Eines der in Luzern 1939 zur Auktion angebotenen Gemälde Kokoschkas: Der Trancespieler, 1909, heute Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Seite 155:

38 Ein weiteres der in Luzern 1939 zur Auktion angebotenen Gemälde Kokoschkas: Frau in Blau, 1919, heute Stuttgart, Staatsgalerie.

André Déraíns „Blick aus dem Fenster“, Dix' „Die Eltern des Künstlers“, Klees „Haus am Weg“ und Paula Modersohn-Beckers „Selbstbildnis“.<sup>147</sup>

Auf der Auktion waren neun Gemälde von Kokoschka: „Trancespieler“<sup>148</sup> (1909, konfisziert 1937 aus dem Schlesischen Museum der bildenden Kunst, Breslau, Schätzpreis SF 4.200, gekauft für SF 2.100 von den Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel; ABB. 37); „Zwei Kinder“<sup>149</sup> (1909, konfisziert 1937 aus der Staatlichen Gemäldegalerie, Dresden, Schätzpreis SF 4.200, gekauft für SF 2.000 von Theodor Wölfer, Malmö); „Bildnis der Herzogin von Montesquieu“<sup>150</sup> (1910, konfisziert 1937 aus dem Museum Folkwang, Essen, dann in der Ausstellung „Entartete Kunst“, Schätzpreis SF 3.400, gekauft für SF 3.000 von Paul E. Geier, Cincinnati); „Dr. Hermann Schwarzwald“<sup>151</sup> (1911, konfisziert 1937 aus der Städtischen Galerie, Frankfurt, Schätzpreis SF 4.200, gekauft für SF 2.100 von Meister, Basel); „Frau in Blau“<sup>152</sup> (1919, konfisziert 1937 aus der Staatlichen Gemäldegalerie, Dresden, Schätzpreis SF 2.100, gekauft für SF 1.700 von Meister, Basel; ABB. 36); „Kathedrale zu Bordeaux“<sup>153</sup> (1925, konfisziert 1937 aus der Nationalgalerie,

147 Vgl. ebd., S. 140 ff. „Masken und der Tod“ von Ensor und „Familienbild“ von Picasso kamen nach Lüttich, Musée des Beaux-Arts.

148 Vgl. „Der Trancespieler“, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 11, S. 5.

149 Vgl. „Spielende Kinder“, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 24, S. 12 f.

150 Alte Schreibweise! Vgl. „Victoire de Montesquieu-Fezensac“, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 42, S. 24 f.

151 Vgl. „Hermann Schwarzwald I“, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 59, S. 35 f.

152 Vgl. „Frau in Blau“ 1919, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 136, S. 82 f.

153 Vgl. „L'Eglise Notre-Dame à Bordeaux“, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 195, S. 114.



Berlin, Schätzpreis SF 4.200, nicht verkauft); „Monte Carlo“<sup>154</sup> (1925, konfisziert 1937 aus der Städtischen Galerie, Frankfurt, dann auf der Ausstellung „Entartete Kunst“, Schätzpreis SF 4.200, gekauft für SF 2.500 vom Musée d’Art moderne, Liège); „Tower Bridge in London“<sup>155</sup> (1925, konfisziert 1937 von den Hamburger Kunsthalle, Schätzpreis SF 8.400, gekauft für SF 7.200 von Joseph von Sternberg; ABB. 39); „Genfersee“<sup>156</sup> (1923, konfisziert 1937 aus dem Städtischen Museum, Ulm, Schätzpreis SF 6.300, gekauft für SF 3.500 von Paul E. Geier, Cincinnati).<sup>157</sup>

Kaum zwei Wochen nach der Luzerner Auktion meldete sich Paul Westheim bei OK:

„Lieber Ko!

Was ich Ihnen heute schreibe, ist ganz unter uns und zunächst streng vertraulich, doch da es Ihnen Freude machen wird, teile ich’s Ihnen schon jetzt mit. Wie Sie wissen hat das Baseler Kunstmuseum auf der Versteigerung in Luzern 8 Bilder erworben. Der neue Direktor Schmidt ist so ein bisschen Schüler vom Kunstblatt, wenigstens hat er mir vor einiger Zeit geschrieben, daß er mit der Lektüre des Kunstblatts künstlerisch aufgewachsen sei. Offenbar ein intelligenter Schüler. Er hat es nicht nur fertig gebracht von seiner Kommission und dem Basler Großen Rat das Geld für Luzern bewilligt zu erhalten, er hat sich gleich auch noch Gelder bewilligt lassen, um in Berlin direkt bei

154 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 186, S. 110.

155 Vgl. „London, Tower Bridge I“, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 213, S. 122.

156 Vgl. „Genfer See II“, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 175, S. 103 f.

157 Vgl. Kunstwerke in der Galerie Fischer, Grand Hôtel National, Luzern, 30. Juni, 1939. In: Barron, Schicksal der Avantgarde, S. 159 f.

Goebbels einzukaufen. Und so schreibt er mir eben hat er es erworben und bereits auch schon in Basel die ‚Windsbraut‘ für 4000 schw. FR., von Corinth das Hauptwerk ‚Ecce homo‘, Marcs ‚Tierchicksale‘, Barlachs ‚Kopf zum Ehrenmal‘, Guestrow, Schrimpf, Beckmann, Schlemmer. Eine zweite Sendung aus Berlin ist noch unterwegs und bis dahin also strengstes Stillschweigen. Begeistert schreibt er, jedes einzelne Bild habe er wie einen heil über die Grenze gelangten Menschen begrüßt. Und wörtlich: ‚Es genügt, sich die drei ersten Großartigkeiten vorzustellen ‚Ecce homo‘, ‚Tierchicksale‘ und ‚Windsbraut‘ um zu wissen, was unser Museum, unsere Stadt und alle Kunstfreunde außerhalb des 3. Reiches da mitgewonnen haben. Es kommt mir wie ein Märchen vor – wenn die Umstände, die dazu geführt haben, nicht so grauenhaft real und brutal wären.‘

Die ‚Windsbraut‘ ist also in guter Hut – Er schreibt noch, daß er sich weiter bemüht habe um ‚Dent du Midi‘ und ‚Forel‘. Aber es scheint, daß die schon weg, d. h. wohl ins Ausland verkauft seien. Wenn alles da ist, wird er die Sachen groß im Museum aufmachen. Das wird gewiss eine große Sache werden und für die Herrschaften in Berlin ein Schlag in die Fresse.

Haben Sie eine Ahnung, was das Hamburger Museum für die ‚Windsbraut‘ bezahlt hat oder was sonst von dem Museum etwa um 1930 herum für die Bilder von Ihnen gezahlt wurde? Unter Umständen könnte man dem Mann damit einen Dienst erweisen, der seinen Leuten ja auch noch beweisen muß, daß er ‚billig‘ gekauft hat.

Übrigens ist die Auktion ein schwerer Fehlschlag für Goebbels geworden, er hatte damit gerechnet und gehofft, daß alles unverkauft zurückgeht. Wie mir von bestunterrichteter Seite versichert wird, war es so, daß schon im Versteigerungssaal und noch mehr in Berlin die Nazis Hochachtung kriegten vor den Künstlern, die so gut gekauft wurden. Die anderen, die zurückgingen, sind allerdings für sie erledigt.<sup>158</sup>

Wieder zwei Wochen später konnte Westheim Kokoschka von den erzielten Auktionspreisen seiner Gemälde berichten:

„Lieber Ko! Ich habe jetzt Nachrichten aus Luzern. Ihre Bilder sämtlich verkauft. Trancespieler soll an ein Museum gegangen sein. Preise: Tower Bridge 7200 schw. FR an Jos. Sternberg, Filmregisseur der ersten Marl. Dietrich-Filme, Trancespieler 2100, Bordeaux 2000, Herzogin von Montesquie [!] 3000, Portr. Schwarzwald 2100, Frau in Blau 1700, Genfersee 3500, Monte Carlo 2500, Zwei Kinder 2000. Näheres siehe morgen 4. 7. in der P. T. [Pariser Tageszeitung, Anm. d. V.]. Großer Reinfall Goebbels‘, der glaubte, kein Mensch kauft die ‚Entarteten‘. Er wollte der Welt zeigen, daß er und H. [Hitler, Anm. d. V.] recht hat. Sch..., mein Herzchen. Fast alles verkauft und leidliche Preise. Großer Sieg der ‚Entarteten‘.“<sup>159</sup>

Kokoschka selbst äußerte sich in einem Brief an Homer Saint Gaudens, den Leiter des Pittsburgher Carnegie Instituts, zur Luzerner Auktion folgendermaßen.<sup>160</sup>

158 Paul Westheim an OK, 19. 7. 1939. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

159 Postkarte Westheims an Kokoschka, ohne Datum, Pariser Poststempel vom 31. 7. 1939. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

160 Hier zeigte er auch seinen Ärger über die gedankenlose Rücksendung eines in Zürich ausgestellten Gemäldes in das seit März von den Nationalsozialisten besetzte Prag. Vgl. dazu das Kapitel „Artist in Exile“, S. 149 f. Bei dem erwähnten Gemälde könnte es sich entweder um „Nymphe“, 1936, Privatbesitz Prag (Wingler, Werk des Malers, Nr. 299, S. 325) oder um „Die Quelle (The Fountain)“, 1938 (Wingler, Werk des Malers, Nr. 313, S. 327), handeln.



39 In Luzern 1939 zur Auktion angeboten: Oskar Kokoschka, London, Tower Bridge I, 1925, heute The Minneapolis Institute of Arts.

“Thanks to God all my 10 museum pictures at the auction in Lucerne were sold by the Nazis although 8 of 20 lots had to be sent back to the III Reich. The museums in Basel, Lüttich, Brüssel bought good examples of my work and I could defy, thanks to unknown adherers to my art, both the intrigues from Herrn Rosenberg, Führer of Nazi-Aesthetic formulas and Monsieur Rosenberg, the leader of the organized french art-trade which both wanted to strike out my name of the list of fame for the posterity! Gloria and Hosannah I sang after that terrible week, you can imagine!”<sup>161</sup>

Weitere berühmte Werke aus der „Entarteten Kunst“-Ausstellung, die in Luzern versteigert wurden, waren Corinths „Bildnis des Malers ‚Bernt Grönvold‘“, George Grosz’ „Metropolis“, Kirchners „Das Boskett“ und „Im Cafégarten“, Otto Muellers „Drei Frauen“, Noldes „Christus und die Sünderin“ und „Kuhmelken“.<sup>162</sup> Berichte über die Auktion erschienen in amerikanischen und europäischen, jedoch nur in wenigen deutschen Blättern; der allgemeine Presse-Tenor war negativ.<sup>163</sup> Nach der Auktion schrieb Fischer an Haberstock, daß „gut 2/3“ verkauft worden seien, trotz des „Boykotts der Juden“<sup>164</sup>:

„Von Amerika waren da Valentin, Frankfurter und einige private Kunden von mir. London hat fast ganz versagt, genau wie Paris und Holland. Aus letzterem Lande waren einige da, die aber nichts bekamen, Schweden war ebenfalls vertreten.“<sup>165</sup>

161 OK an Homer Saint Gaudens, 30.7.1939. ZBZ, Briefe von OK, Abschriften, 1928–44, Nachlaß OK 43.

Vgl. auch: Kokoschka, Briefe III, S. 92 f.

162 Vgl. Barron, Die Auktion, S. 143.

163 Vgl. ebd., S. 143.

164 Fischer an Haberstock, 5.7.1939. Zit. nach: Barron, Die Auktion, S. 143.

165 Ebd., zit. nach: Barron, Die Auktion, S. 143.

Der Auktionserlös betrug 500.000 Schweizer Franken, ein bescheidenes Ergebnis, das nicht zuletzt auf den geringen Widerhall der Auktion im internationalen Kunstmarkt zurückzuführen war. Einige Werke wurden weit unter ihrem Schätzwert abgegeben, immerhin 38 Lose von 125 waren nicht ersteigert worden; einige davon sollten von Fischer in den darauffolgenden Monaten verkauft werden (z. B. Picassos „Absinthtrinkerin“).<sup>166</sup> Obwohl die Auktion nicht den gewünschten Erfolg gebracht hatte, überlegten Fischer und Haberstock, noch eine zweite Auktion mit Graphiken durchzuführen, die aber nicht realisiert wurde.<sup>167</sup> In den folgenden Kriegsjahren (Ausbruch des Zweiten Weltkriegs im September 1939) – die Devisenbeschaffung sollte immer schwieriger werden – verlegten sich die Kunsthändler auf Tauschgeschäfte: Kunst der Moderne gegen Werke aus dem 19. Jahrhundert. Geradezu absurd waren z. B. jene drei Tauschverträge von 1939 zwischen dem in Italien lebenden österreichischen Maler Emanuel Fohn und dem „Propagandaministerium“. Für einige Bilder und Zeichnungen von Romantikern erhielt er eine respektable Sammlung moderner Kunst, darunter auch Werke Kokoschkas, z. B. „Die Auswanderer“, 1916/17, eines der wesentlichsten Gemälde des deutschen Expressionismus, sowie weitere Studien, Aquarelle und Lithographien.<sup>168</sup>

166 Nach dem Ende sämtlicher Verkaufsaktionen am 30. Juni 1941 konnte Rust nur sehr geringe Entschädigungen, die in keiner Relation zu den Verlusten standen, an die betroffenen Museen zurückführen. Vgl. Hüneke, Spurensuche, S. 131.

167 Vgl. ebd., S. 144 f.

168 Vgl. ebd., Fußnote 37, S. 128 und S. 132. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 124, S. 73, „Die Auswanderer“, 1916/17: beschlagnahmt 1937 aus dem Städtischen Museum Moritzburg, Halle und im Schloß Niederschönhausen in Berlin eingelagert. Ab 8. 12. 1939 Sofie und Emanuel Fohn, Bozen, ab 1964 Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Staatgalerie moderner Kunst, München – Schenkung Sofie und Emanuel Fohn. Als extremstes Beispiel tauschte Bernhard A. Boehmer am 16. Juli 1940 ein Gemälde von Carl Gustav Carus, „Heimkehr der Mönche ins Kloster“, gegen 48 Werke der Moderne (darunter auch ein Kokoschka).

# „Artist in Exile“ – Streiflichter aus dem Exil

## 1. „Disarmament of the Babies“ – Prager Exil

1939 schrieb Kokoschka in dem Essay „Aus meinem dreißigjährigen Emigrantenleben als deutscher Maler“ gegen die Ablehnung und das Unverständnis in seiner Heimatstadt Wien an. Als Kokoschka nach Berlin und Prag aus dieser Perspektive schon in seinem quasi „dritten“ Exil weilte, wurde der Text in der in Paris erscheinenden Zeitschrift „Freie Kunst und Literatur“ veröffentlicht.

„Mit zwanzig Jahren mußte ich zum erstenmal aus Wien emigrieren. Wenn die deutsche Diktatur darauf stolz ist, die moderne Kunst zu verfolgen, so hat die Wiener ‚Neue Freie Presse‘ nicht erst auf ihre neuen Herren zu warten gebraucht. Schon vor dreißig Jahren hat sie in ihrem Kunstreferat unentwegt Kübel um Kübel Unrates ausgeleert und die Werke der Monet, Manet, Cézanne, Van Gogh für Machwerke von Spekulanten und ihren Pfuschern erklärt.“<sup>1</sup>

OK selbst hat sich allerdings nie als Emigrant verstanden, der durch äußere, politische Verhältnisse gezwungen war, die ursprüngliche oder selbstgewählte „Heimat“ zu verlassen, um die bloße Existenz zu retten. „Seine Reisejahre ließen ihn zum Europäer werden, und als die Zeit des Zweiten Weltkriegs seine Reisemöglichkeiten einschränkt und ihn in London festhält, bleibt ihm dennoch das Gefühl, in der ‚Heimat Europa‘ noch zu Hause zu sein, und damit die Zuversicht, als freier Künstler und freier Mensch Willkür und Unrecht schließlich überwinden zu können.“<sup>2</sup> Egal, wo Kokoschka gerade lebte, er bezog immer malerisch und schriftlich Stellung und schuf mittels seiner Kreativität Botschaften von der Verantwortung und der Kraft des Einzelnen, der sich die Souveränität, seine Welt zu gestalten, nicht nehmen läßt.

Kokoschka war immer ein offener Gegner des Nationalsozialismus. Als Max Liebermann 1933 wegen des „Arier-Paragraphen“ das Ehrenpräsidium der Preußischen Akademie der Künste niederlegte und seinen Austritt aus der Akademie erklärte, veröffentlichte OK am 8. Juni in der „Frankfurter Zeitung“ den Artikel „Die Stimme, die Max Liebermann gefehlt hat“, worin er sich enthusiastisch für ihn einsetzte. Im gleichen Jahr wurden in den Dresdner Kunstsammlungen fünf Bilder von Kokoschka beschlagnahmt, bis 1938 sollten es 417 seiner Arbeiten werden. Ende 1933 verfaßte OK den politischen Aufsatz „Totem und Tabu, Denkübnungen eines Zynikers“, worin er zum falschen Kulturmythos der Nationalsozialisten Stellung nimmt und für eine bessere „Volkserziehung“ eintritt:<sup>3</sup> „Disarmament of Babies“ ist, was ich zum Slogan für alle Welt machen möchte.“<sup>4</sup> Unter diesem Slogan verstand er das Erreichen von Frieden und Abrüstung durch die Einführung einer von der Ligue of Nations kontrollierten übernationalen Volksschule.

- 1 Oskar Kokoschka, „Aus meinem dreißigjährigen Emigrantenleben als deutscher Maler“. In: Freie Kunst und Literatur, Nr. 9, Paris 1939. Der Text ist auch abgedruckt in: Oskar Kokoschka, Vom Erlebnis im Leben („Schriften und Bilder“, Hg. Otto Breicha). Kat. Salzburger Landessammlungen (Moderne Galerie, Graphische Sammlung Rupertinum), Salzburg 1976, S. 150–154.
- 2 Jutta Hülsewig-Johnen, Vorwort. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Kokoschka, Emigrantenleben – Prag und London 1934–1935, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 9.
- 3 Der 1933 verfaßte Text erhielt erst 1975 einen Titel. Erstmals veröffentlicht in: Oskar Kokoschka, Das schriftliche Werk, Politische Äußerungen. Bd. IV, Hamburg 1976, S. 43–66.
- 4 Brief an Alfred Neumeyer, 16. 9. 1936. ZBZ, Nachlaß OK 34.31. Und: OK, Briefe III, S. 36 f.

In Budapest hielt OK am 18. 1. 1934 den Vortrag „Zur Via Lucis des Jan Amos Comenius“, worin er erneut die Notwendigkeit der Erziehung des Volkes zu politisch mündigen Bürgern propagierte. Anfang 1934 wurden Kokoschka wie auch Heartfield Mitbegründer der in Prag erscheinenden satirischen Wochenzeitschrift „Der Simplicus“ (später „Der Simpl“), welche gemeinsam mit der tschechoslowakischen Künstlervereinigung „Mánes“ bereits im April 1934 die „1. Internationale Karikaturenausstellung“ eröffnete – unter heftigen Protesten von deutscher Seite.<sup>5</sup>

Kokoschka war von der politischen Situation in Österreich stark betroffen. Die seit Mai 1933 verbotenen Nationalsozialisten agierten immer unverschämter und selbstverständlicher und lieferten Terroraktionen; schließlich führte der im Februar 1934 ausgebrochene Bürgerkrieg zwischen bürgerlichen Parteien und Sozialdemokraten, der die Beschießung der Arbeitersiedlungen durch Regierungstruppen mit sich brachte, zum Verbot aller Parteien, ausgenommen die „Vaterländische Front“. Kokoschka nahm zur Umwandlung Österreichs in einen autoritären Ständestaat (1. 5. 1934) im Aufsatz „Thomas Paine oder der soziale Staat“ Stellung; der Text liest sich heute wie eine Anklage der autoritären Verfassung des Dollfußregimes.<sup>6</sup> Im Juli desselben Jahres warnte OK in einem Vortrag im „Österreichischen Werkbund“ – er war auf Josef Franks Drängen Mitglied geworden – vor dem „Heilmittel“ eines politischen Umsturzes und wies entsetzt darauf hin, „was im Namen des Faschismus heute geschieht“<sup>7</sup>. Seit den entsprechenden Recherchen Leo A. Lensings<sup>8</sup> ist jedoch offensichtlich, daß OK seine ursprünglich vielleicht mit einzelnen Zielen des Ständestaats sympathisierenden Äußerungen mehrfach überarbeitet hat. Jedenfalls ergeben sich zwischen dem im März 1934 im „Neuen Wiener Journal“ veröffentlichten Vortragsbericht und dem in der Werkausgabe abgedruckten Vortragstext krasse Unterschiede. Damit wird die Behauptung, Kokoschka hätte hier bereits das ständestaatliche Österreich als gewalttätigen Polizeistaat öffentlich verurteilt, obsolet.

Das vergiftete Klima und die innenpolitischen Gewalttätigkeiten vertrieben den Künstler ca. zwei Monate nach dem Tod der Mutter (4. 7. 1934) aus Wien, zudem fanden sich hier für ihn keine Porträt- oder sonstige Aufträge mehr. So schrieb er wenige Monate vor seiner Abreise aus seiner Heimatstadt Wien an seine ehemalige Schülerin an der Dresdner Akademie, Hilde Goldschmidt:

„Liebe Hilde, endlich kann ich Ihnen schreiben, ich komme zu nichts, weil ich seit drei Monaten nicht male. [...] Bilder malen geht aber erst, bis ich Geld habe und von hier fortkomme. Die Stadt interessiert mich nicht mehr und Porträts gibt's keine, weil die 860 statistisch nachgewiesenen Millionäre Böhmens ihr Gesicht verstecken. Vermutlich wegen der guten Geschäfte, die sie bei der

5 Noch 1920 hatte OK gegen die Schießereien nahe der Dresdner Gemäldegalerie, bei der ein Rubensbild durch eine verirrte Kugel beschädigt worden war, öffentlich protestiert. John Heartfield und George Grosz titulierte ihn daraufhin als „Kunstlump“. Das Prager Exil und später Großbritannien sollten OK der Widerstandsbewegung – und auch John Heartfield – näherbringen. Der „Monteur-Dada“ Heartfield hatte wie sein Bruder Wieland Herzfelde, Leiter des linkssozialistischen Malik-Verlags, bereits im Frühjahr 1933 nach Prag vor den Nazis flüchten müssen. Vgl. Werner Haftmann, Oskar Kokoschka – Exil in der Tschechoslowakei und in Großbritannien. In: Emigrantenleben, Kat. Kunsthalle Bielefeld, S. 32 f.

6 Vgl. Oskar Kokoschka, „Thomas Paine oder der soziale Staat“. In: Kokoschka, Politische Äußerungen, S. 67–73.

7 Zit. nach: Forsthuber, Ausstellungspolitik, S. 35. Siehe auch: Oskar Kokoschka, Vortrag im Österreichischen Werkbund 1934. In: Kokoschka, Politische Äußerungen, S. 88.

8 Leo A. Lensing, Kokoschka Lesen! Nörgelnde Anmerkungen eines Literaturhistorikers. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven, Wien 1998, S. 48.

Aufrüstung Europas machen. Nachher, wenn es losgeht, will es ja keiner gewesen sein, deshalb ist es vorsichtiger, daß sie sich nicht conterfeien lassen. Das Masarykporträt ist sicher zugesagt, ich werde aber von Monat zu Monat vertröstet, weil man scheinbar seinen Zustand nicht öffentlich machen [will, Anm. d. V.] und eine Besserung erwartet.“<sup>9</sup>

Nach dem Tod der Mutter und dem Putschversuch bzw. der Ermordung des Kanzlers Dollfuß durch österreichische Nationalsozialisten (25. 7. 1934) reiste Kokoschka im Herbst 1934 (25. 9. 1934) zu seiner Schwester nach Prag, wo die Vorfahren seines Vaters herstammten. Er wollte dort malen, um Geld für eine mit Albert Ehrenstein geplante Rußlandreise zu beschaffen. Über Vermittlung des Kunsthändlers Hugo Feigl hatte er zuvor die Zusage erhalten, das Porträt des Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik, Thomas G. Masaryk (T.F. VI), malen zu dürfen. Es wurden für OK, der nur kurz in Prag bleiben wollte, vier arbeitsreiche Jahre. Er erinnert sich in seiner Biographie Jahrzehnte später an sein erstes Exil:

„Was hielt mich in Prag fast vier Jahre lang? Ich mußte wieder auf eigenen Beinen stehen lernen. Ich war auch wieder mittellos. Ich glaubte nicht an Schicksalsfügungen, fühlte auch keinen inneren Auftrag, so nötig ich einen solchen gebraucht hätte. [...] Ich fühlte bloß die Gefahr, nach den wenigen Jahren des Wohllebens im Orient, rostig zu werden. Ich mußte wie ein Werkzeug wieder gebrauchsfähig werden für meine Aufgabe. [...] Ich war gerne in Prag. Wie schon einmal nach den dreißigjährigen verheerenden Religionskriegen war Prag abermals ein kosmopolitisches Zentrum geworden, in dem sich zum letztenmal Europa traf. Im Vergleich zu den modernen Weltstädten mit ihren uniformen Wolkenkratzern und proletarischen Zementbaracken war Prag die Schöpfung einer kultivierten Gesellschaft geblieben oder wieder geworden. Dort hatten im Mittelalter, in der Renaissance und nach den Glaubenskriegen im Barock in Kirchen, Palästen und Bürgerhäusern Baumeister, Bildhauer, Maler, Goldschmiede, Holzschnitzer aller Nationen Europas, Italiener, Franzosen, Flamen, Deutsche, Tiroler, mit den einheimischen Künstlern gewetteifert, wie um zukünftige Generationen vor Zwietracht zu warnen und zu beweisen, was Völker, benehmen sie sich menschlich, in Eintracht und Zusammenarbeit geschickter Hände leisten können.“<sup>10</sup>

Die Tschechoslowakei wurde nach der „Machtergreifung“ Hitlers 1933 zu einem wichtigen Exilland für die politische Emigration. Die Grenze zu Deutschland ermöglichte vor allem anfangs noch illegale Grenzübertritte und regen Nachrichtenaustausch, die Flüchtlinge wurden gut aufgenommen, es gab für freie Berufe kein Arbeitsverbot, und außerdem war Deutsch durch die deutsche Minderheit, die fast ein Viertel der Bevölkerung ausmachte, weit verbreitet. Es gab deutschsprachige Zeitungen und Verlage und eine wichtige und eigenständige deutsche Literaturtradition. Bereits 1933 entstand in Prag eine ganze Anzahl deutschsprachiger Exilzeitschriften, so erschienen „Gegen-Angriff“ und „Neue deutsche Blätter“ seit Frühling bzw. Herbst 1933 als Organe sozialistischer Autoren.

9 OK an Hilde Goldschmidt, 11. 3. 1934. ZBZ, Briefe von OK, Abschriften, 1928–1944. Nachl. OK 43. Und: Oskar Kokoschka, Briefe II 1919–1934. Olda Kokoschka/Heinz Spielmann (Hg.), Düsseldorf 1985, S. 272 f.

10 Kokoschka, Mein Leben, S. 237–239.



In Prag, im Prämonstratenserklöster von Strahov, malte Kokoschka 1934 die erste seiner Ansichten der Stadt,<sup>11</sup> bis Jahresende folgten drei weitere Stadtlandschaften. Im Hause des Rechtsanwaltes und Kunstfreundes Karel B. Palkovsky lernte er dessen Tochter Olda, seine spätere Frau, kennen. Trotz der unsicheren und sich immer mehr verschlechternden politischen Lage waren es künstlerisch sehr produktive Jahre: Insgesamt schuf OK 25 Gemälde, davon 16 Stadtansichten.<sup>12</sup> OK berichtet darüber in seiner Autobiographie, wobei er auch den Galeristen Hugo Feigl würdigt:

„Ich habe in den vier Jahren zwischen 1934 und Herbst 1938 sechzehn Landschaften gemalt, meist in Prag und von immer neuen Stellen aus, von wo ich einen Blick auf die Moldau gewinnen konnte; denn dieser Fluß hat mich, wie die Themse, bezaubert. Als ich mit Olda Palkovská im Oktober 1938 Prag für immer verließ, meinte ich, in der Abendröte über dem Fluß die letzte Stunde Europas zu sehen. Ich habe dann noch ein letztes Bild von Prag aus der Erinnerung in London gemalt, und es ‚Nostalgia‘ genannt. [...] Ich hatte in der ersten Zeit in Prag, wie schon erwähnt, Hugo Feigl kennengelernt, einen kleinen Kunsthändler, der tagelang mit mir in der Stadt herumwanderte, um Blickpunkte zum Malen zu finden. Er bewegte die Besitzer von Wohnungen, Gärten und Häusern, von denen aus ich gute Aussichten vermutete, mich dort malen zu lassen, und hat schließlich und endlich auch Sammler dazu animiert, die entstandenen Bilder zu kaufen. Ich brauchte Geld, die Zeit war eben so wie sie war.“<sup>13</sup>

Neben den 16 Pragansichten entstanden auch Porträts: „Selbstbildnis mit Stock“, 1935<sup>14</sup>, sowie

11 Vgl. Wingler, *Werk des Malers: „Prag, Blick von Strahow“*, 1934, Nr. 286, S. 324.

12 Vgl. Haftmann, *Exil*, Kat. Kunsthalle Bielefeld, S. 28.

13 Kokoschka, *Mein Leben*, S. 239–242.

14 Vgl. Wingler, *Werk des Malers*, Nr. 295, S. 325: Laut Auskunft Olda Kokoschkas 1935 in Prag entstanden.

Vgl. auch: Kokoschka, Kat. Museum für Kunst und Industrie 1937, Nr. 4: „Selbstbildnis“, 1936,



jenes von „Ferdinand Bloch-Bauer (als Jäger)“, 1936<sup>15</sup>, die berühmte Allegorie „Thomas G. Masaryk“, 1936<sup>16</sup>, und das „Bildnis eines ‚entarteten Künstlers‘“, 1937<sup>17</sup> (T.F. III, VI, I). Kokoschka beschrieb Bloch-Bauers Porträt kurz nach seiner Fertigstellung in einem Brief an Carl Moll, auf dessen Vermittlung es zustande gekommen war:

„Mein lieber Carl, wie ich Dir schon auf der Postkarte anzeigte, ist ‚der Hochwildjäger‘ fertig geworden, der B. B. ist in den letzten Tagen oft 4 mal im Tag gesessen. Es ist sicher anders als Du Dir vorgestellt hattest, aber packend und alles Alte und Unsympathische, was ich nicht bei diesem wirklich auffällig vitalen und loyalen Menschen als zu ihm gehörig empfand, ist ausgestrichen und durch was anderes ersetzt, was mehr von ihm gibt. Wie er dreinschaut mit seinem spitzen Hütl, überlegen und doch neugierig, wie er sitzt, daß man ihn nicht umwerfen kann (während er stehend doch ein kleines Manderl ist), wie er das Gewehr angreift, er, der ein Recht auf eine Waffe hat, während wir die österreichische Erkennungsmarke als Staatswild um den Hals tragen müssen, wie er in dem Wald sitzt, der auch einen See undeutlich erkennen läßt, das ist, glaube ich, alles gut und packend erzählt. Er ist sehr begeistert gewesen und fand sich sehr ähnlich, sagte auch was von Rembrandt. (Ich verwies ihm solche gotteslästerliche Reden natürlich und sagte ihm, daß die heutige Zeit gar nicht solche Vergleiche auch nur annäherungsweise erlaubte!) Aber ich dachte für mich selber als Vorbilder an gewisse flämische Menschenköpfe, die so intensiv sind, daß sie aus dem Bild heraus zu wachsen scheinen mit ihren Falten, Knorpelnasen und menschlichem Verlangen, der Mann mit der Nelke u. s. w.“<sup>18</sup>

Generaldirektor Ing. Ladislav Jerie, Mährisch-Ostrau. Heute ist es im Besitz des Niederösterreichischen Landesmuseums St. Pölten.

15 Vgl. Wingler, *Werk des Malers*, Nr. 296, S. 325.

16 Vgl. ebd., Nr. 298, S. 325.

17 Vgl. ebd., Nr. 311, S. 327.

18 OK an Moll, 25. 3. 1936. Kopie im OKZ.

Der Kontakt zwischen dem Künstler und seinem Modell, dem „Präsidenten“ Bloch-Bauer, hielt bis in die Kriegsjahre. So sollte Bloch-Bauer noch aus dem Schweizer Exil im Jahre 1941 OK folgendes schreiben:

„Lieber Freund und Professor!

Es hat mich riesig gefreut nach so langer Zeit von Ihnen zu hören, insbesondere, daß es Ihnen gut geht und Sie der mutige Streiter geblieben sind! Im Radio habe ich gehört, daß Beneš ein Bild von Ihnen der Tate-Collection gespendet hat!<sup>19</sup> Schön!

Nach Amerika wäre ich an Ihrer Stelle gegangen und wenn es noch möglich ist, gehen Sie sofort! Europa wird ein Trümmerhaufen, vielleicht die ganze Welt, für Kunst ist auf Jahrzehnte hier kein Platz! Meine Leute sind in Canada in Vancouver, möchten, daß ich komme, ich bin aber schon zu alt! Denke aber doch daran, obwohl ich glaube, daß ich die ‚Überfuhr‘ versäumt habe. Auf Monate ist kein Schiffsplatz, kein Klipper zu haben! Ihr Freund Dr. Ehrenstein war gestern bei mir. Er hat ein Visum für Amerika bekommen, aber wie er hinüber kommen kann?

Mir hat man in Wien und Böhmen alles genommen. Nicht ein Andenken ist mir geblieben! Vielleicht bekomme ich die 2 Porträts meiner armen Frau (Klimt) und mein Porträt. Das soll ich diese Woche erfahren! Sonst bin ich total verarmt und habe vielleicht auf einige Jahre bescheiden zu leben, wenn man dieses Vegetieren Leben nennen kann. In meinem Alter, allein, ohne jemand meiner alten Dienerschaft, ist oft furchtbar. Ich habe glücklicherweise einige gute Freunde hier in Genf und Lausanne. Nun bin ich schon ‚amortisiert‘, will das abwarten und erleben, ob es eine Gerechtigkeit noch gibt, dann leg’ ich gerne ‚meinen Hobel hin‘!

Was man von Wien und Prag hört ist furchtbar!

Nun wünsche ich Ihnen, von Herzen, alles Beste und verbleibe mit herzlichen Grüßen

Ihr alter treuer Ferdi herzlichst.

PS Moll ist ein Ober-Nazi!

PPS Werfels sind in Hollywood.“<sup>20</sup>

Im Sommer 1936 bezog OK ein Turmatelier am Moldauufer, wo das Porträt des tschechoslowakischen Präsidenten Thomas G. Masaryk<sup>21</sup>, die Verkörperung eines streitbaren Humanisten, fertiggestellt werden sollte. Das war OKs erste politische Bildnis-Allegorie, die seine wachsende Konzentration auf politische und zeitgeschichtliche Vorgänge widerspiegelt. Sie zeigt neben Masaryk auch das idealisierte Porträt des tschechischen Humanisten, Jan Amos Comenius. Kokoschka äußerte sich zum ideologischen Hintergrund in einem Interview im Februar 1935, noch vor Fertigstellung des Gemäldes:

„Was ist das für eine Volksschule heute in der ganzen Welt? [...] Fast Säuglinge noch, werden die Kinder für den Krieg gedrillt, statt daß sie reif fürs Leben gemacht werden! Deshalb nimmt die Zahl der Arbeitslosen von Jahr zu Jahr zu, niemand kann Arbeit geben, finden oder leisten, denn nur eine Industrie floriert: die Kriegsindustrie.

Vor vielen Jahren, damals, als die Not der Kinder in Österreich nach dem Krieg wuchs und alle Grenzen überschritt, sprach ich mit Eugenie Schwarzwald, jener Frau in Wien, die sozial handelt,

19 Dabei handelt sich um das Gemälde „Polperro II“, das Edvard Beneš, der ehemalige tschechoslowakische Präsident, der Tate Gallery im Februar 1941 geschenkt hatte.

20 Ferdinand Bloch-Bauer an OK, ohne Datum, ca. erste Jahreshälfte 1941. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff. + Zuwachs 96.

21 Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 298, S. 325.



42 OK, Prag 1935.

nicht nur so redet. Ich hatte die Idee: Kinder ins neutrale Ausland! Ihr sagte ich es, sie hat es verwirklicht. Und kürzlich, als die Prager Blätter meldeten, daß in Amerika, dem Land der modernen Volksschulreform, beschlossen wurde, Masaryks Geburtstag als Feiertag zu ehren, sprachen wir uns wieder. ‚Du mußt den Volkserzieher Masaryk malen!‘ sagte sie.

Ich habe in öffentlichen Vorträgen vorgeschlagen, die Volksschulen in Komenskys Sinne zu reformieren, indem man mit ihrer Umwandlung in Arbeitsschulen Ernst macht. Das war in Wien zur Zeit der Februar-Unruhen 1934. Die amtliche Ablehnung meines Vorschlages erhielt ich auf einer offenen Postkarte. [...]

Weder Mantel noch Königskrone, nicht Szepter und Schwert sind die Attribute der Würde dieses Präsidenten, Greife, Aare, Löwen habe ich nicht zu seinen Füßen huldigen gesehen. Wenn es sich zum Bilde eines Diktators schickt, daß er die Wurfgranate in die Hand und die Gasmasken vor Gesicht nimmt, um, so gerüstet, als Besitzergreifer dazustehen, – Masaryk ergreift durch reine Menschlichkeit Besitz vom Besten unseres Wesens und zwingt zur Liebe.

Ich male zur Seite des Präsidenten Amos C o m e n i u s , dessen Gestalt von den Strahlen der untergehenden Sonne erhellt ist. Er hält wie eine Gesetzestafel den ‚Orbis pictus‘ hoch, auf dem statt Gesetzen und Geboten die fünf natürlichen Wegweiser, die S i n n e s o r g a n e dargestellt sind.

Auf der anderen Seite sieht man Prag, – die Burg, die Karlsbrücke, den Strom, in dem Kinder baden. Im Hintergrund ist noch durch die Andeutung der Verbrennung Husens an Zeiten gemahnt, in denen Vorurteile stärker werden können als alle Vernunft, wenn Sinn in seinen Widersinn verkehrt wird. Lange ist die Reihe der geistigen Ahnen T. G. Masaryks, ebenso lange die Reihe der Widersacher gegen den Geist!

Ich will ein Historienbild malen. Ein Bild, das in den Schulen gezeigt werden soll, um die Kinder zu lehren, daß die vaterländischen Aufgaben ebenso wie die individuellen in der Humanität liegen. Es gibt keine doppelte Moral, das lehrt die Anschauung dieses guten Europäers!<sup>22</sup>

Zu dem 85jährigen Demokraten, Philosophieprofessor, Vorkämpfer der tschechoslowakischen Freiheitsbewegung, Gründer des Staatsverbandes und von 1928 bis Ende 1935 dessen Präsident,<sup>23</sup> fühlte sich Kokoschka sowohl persönlich wie aufgrund geistiger Übereinstimmungen hingezogen. Gesprächsstoff lieferten die Utopie einer humanen Erziehungspolitik und die gemeinsame Bewunderung für Comenius, dessen 1654 veröffentlichtes Lehrbuch „Orbis Sensualium Pictus“ OKs Vater ihm zur Einschulung geschenkt hatte. Masaryk war auch maßgeblich an der Verleihung der tschechischen Staatsbürgerschaft an Kokoschka beteiligt; sie erfolgte zu einem Zeitpunkt, als den Immigranten durch ein Ausländergesetz jede politische Betätigung verboten wurde. (Ein Einsatz, den Masaryk vielen deutschen Schriftstellern und Künstlern, darunter auch Thomas Mann, zukommen ließ). Kokoschka berichtete später in seiner Autobiographie auch von seinem viel bewunderten Gönner:

„Bisher hatte ich noch nie einen Staatslenker persönlich kennengelernt; nun sollte ich einen treffen, der nicht der Mystik von Gottes Gnaden, sondern der demokratischen Rhetorik seine Berufung verdankte. Schließlich gibt es auch unter den Präsidenten Menschen, die nicht Übermenschen im Sinne Nietzsches sind, dachte ich. Und Masaryk trug weder Krone noch Zepter, auch keine Jakobinermütze, saß nicht auf einem Thron, sondern sah aus wie ein hoher Beamter der alten Monarchie, ein Gentleman, eine schlanke Erscheinung, ein vornehmes Wesen, aristokratisch, obwohl er der Sohn eines gutsherrlichen Kutschers gewesen sein soll. [...]

Wir befreundeten uns während der drei bis vier Wochen langen Arbeit, sprachen immer wieder über das Erziehungswerk des Comenius. Er stimmte mit mir darin überein, daß die zunehmende Verheerung der Gesittung ihre Ursache in einer verfehlten Erziehung hat, die einseitig vom Staat gelenkt ist, sozusagen in einer Erziehung aus zweiter Hand, nur aus Lehrbüchern und vom Hörensagen, statt von Anschauung und vom Erlebnis. Sie macht aus der Jugend keine Menschen, sondern bloß Material für den Arbeitsmarkt und die Kaserne. Deshalb habe ich links neben Masaryk den Jan Amos Comenius gemalt, der auf einer Tafel die Sinnesorgane zeigt, die Quellen menschlicher Welterfahrung, Pforten der Wahrnehmung des Erlebnisses vom Menschentum, und ich forderte Masaryk auf: ‚Sie mit der Autorität eines Staatslenkers könnten diese Erziehungsmethoden durchsetzen, für die Comenius gestritten hat.‘<sup>24</sup>

22 Kurt John, Kokoschka über das Bild. In: Prager Tagblatt, Nr. 210, 8. 9. 1935. OKZ, Clippings. Kokoschka hat diesen Text zweifach aufgehoben.

23 1935 war die Verleihung des Friedensnobelpreises an Masaryk vorgesehen gewesen, doch dann war dieser Carl von Ossietzky zugesprochen worden – als letzter Versuch, ihn vor der Ermordung im KZ zu retten. Vgl. Haftmann, Exil, Kat. Kunsthalle Bielefeld, S. 29.

24 Kokoschka, Mein Leben, S. 242 und 245 f.



43 Olda Palkovská, Prag 1935.

Dieses Gemälde markierte einen Wendepunkt in OKs künstlerischer Entwicklung im Exil – der Künstler zog hier erstmals die allgemeinere Bedeutung der allegorischen Beschreibung einer geschichtlich und politisch bestimmten Lebenssituation, nämlich der des Exils, der privaten Mythologie (z. B. Beziehungsdrama zu Alma Mahler) vor: „Nicht nur die inhaltliche Emblematik, sondern auch die unruhige Malweise, das zuckend springende Licht, die dramatische Konstellation der unwirklichen atmosphärischen Stimmung beschreiben die beunruhigende zeitgenössische Situation.“<sup>25</sup> Das Gemälde stand am Beginn der Reihe politischer Bilder, die mit „What we are fighting for“, 1943<sup>26</sup>, seinen Höhepunkt erreichen sollte. Für Edith Hoffmann sind diese beiden Werke Gegenstücke zueinander: „[...] Masaryk verkörperte in Kokoschkas Augen Toleranz und Humanismus, während das Bild aus dem Jahr 1943 seiner Verzweiflung über die Unmenschlichkeit des Krieges Ausdruck gab.“<sup>27</sup> Das Bild unterscheidet sich auch darin von früheren Werken, daß neben Masaryk das erfundene Bild des Comenius steht: „Die Gleichsetzung des humanistischen Pädagogen und Philosophen aus Mähren, der im 17. Jahrhundert die Erziehung der Massen empfohlen und allgemeine Verbrüderung gepredigt hatte, mit dem modernen Staatsmann, der ebenfalls aus Mähren stammte und ein überzeugter Demokrat war, entsprach seinen eigenen

25 Haftmann, Exil, Kat. Kunsthalle Bielefeld, S. 30.

26 Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 329, S. 329.

27 Edith Hoffmann, Ein Brief von Kokoschka. In: Kopie eines Zeitschriftenartikels, ohne weitere Angaben, S. 142. Sammlung Bethusy, Konvolut „Texte von OK“, OKZ.





Idealen, die zum Teil noch in seiner früheren Wiener Zeit und dem Kreis um Karl Kraus wurzelten und in denen er durch seine Gespräche mit Masaryk bestärkt wurde.“<sup>28</sup>

In einem Brief an Alfred H. Barr, den Direktor des Museums of Modern Art in New York, vom 2. 7. 1935 erwähnte Kokoschka, daß er mit dem Gedanken spielte, es Stalin – der auch sein nächstes Modell werden sollte – anzubieten. Der Plan konnte allerdings nicht realisiert werden,<sup>29</sup> doch Kokoschka gab seinen Wunsch, es wohltätigen Zwecken zu stiften, nicht auf. So berichtete ihm Anfang 1941 der Galerist Curt Valentin von der New Yorker Buchholz Gallery in dieser Causa:

“We both [Dr. Feigl und Valentin, Anm. d. V.] are of the opinion that your idea to sell the Masaryk portrait for beneficial purposes, to be an extremely difficult task. I tried my best to find the right way, also in connection to the Carnegie Institute.”<sup>30</sup>

Immerhin sollte OK vom Verkaufserlös des Bildes im Jahre 1945 an einen New Yorker Privatmann 4000 \$ für die tschechoslowakischen Kriegssopfer stiften,<sup>31</sup> heute befindet es sich tatsächlich im Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Patrons Art Fund.<sup>32</sup> Im Herbst 1936 schrieb OK Alfred Neumeyer, er hoffe, das Gemälde bleibe in Amerika, um im Sinne des Komenskyschen „Orbis pictus“ für Frieden und Abrüstung durch Einführung einer übernationalen Volksschule zu demonstrieren, und bot es ihm für die geplante und dann nicht realisierte Amerika-Ausstellung an:

„Übrigens ist ein großes Bild des Präsidenten G. T. Masaryk, das ich im Jahr auf Schloß Lany malte, zur Zeit in Amerika, erbeten von der Carnegiestiftung für Pittsburgh.<sup>33</sup> Ich habe alles Interesse daran, daß dieses Bild, auf welchem auch noch Komencny [!] (der Erfinder der öffentlichen Volksschule) eine Aussicht von Prag zu sehen ist, da es eine sehr wichtige Arbeit ist, in Amerika bleibt und im Sinne des Komenskyschen ‚Orbis pictus‘ demonstriert, was ich in meinen Artikeln häufig wiederhole: Frieden und Abrüstung durch Einführung einer von der Ligue of Nations kontrollierten übernationalen Volksschule.“<sup>34</sup>

Im Jahre 1935 trat Kokoschka verstärkt für die Ideen des Humanismus ein. Er beteiligte sich mit Essays und Vorträgen an der im Herbst gegründeten „Union für Recht und Freiheit“ in Prag, einer überparteilichen Organisation von Intellektuellen, die gegen die Vernichtung der Kultur und die Mißachtung der Menschenrechte eintrat. Kokoschka verfaßte drei politische Aufsätze, die jedoch

28 Ebd., S. 142.

29 Vgl. Brief an Alfred H. Barr, 2. 7. 1935, OKZ. Und: ZBZ, Nachlaß OK 43.

30 Curt Valentin, Buchholz Gallery, 13. 1. 1941, an OK. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

31 OK bemühte sich ebenfalls vergeblich den Verkauf des Porträts zugunsten von Edith Sachsl – einer Freundin, die ihn nach Prag begleitet hatte – voranzutreiben. Vgl. OK an Neumeyer, 18. 7. 1937 und 28. 3. 1938. ZBZ, Nachlaß OK 34.31. Und: Kokoschka, Briefe III, S. 40 f. und S. 63.

32 Vgl. Hülsewig-Johnen, Katalogdokumentation. In: Emigrantenleben, Kat. Bielefeld, S. 290. Annie Knize schrieb am 16. 9. 1947 an Olda: „Das Masaryk Porträt Private Coll. Paul Eisner, N.Y.C.“ ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

Wingler, Werk des Malers, Nr. 298, S. 325, vermerkte 1956 ebenfalls, daß es sich in New Yorker Privatbesitz befand. Laut Adressatenverzeichnis von Kokoschka, Briefe III, S. 361, erwarb Homer Saint Gaudens, seit 1922 Leiter des Pittsburgher Carnegie Instituts, das Masaryk-Porträt für sein Museum.

33 Das Gemälde war im Oktober 1936 im Carnegie Institute in Pittsburgh ausgestellt.

34 OK an Neumeyer, 16. 9. 1936. ZBZ, Nachlaß OK 34.31. Und: Kokoschka, Briefe III, S. 36 f.

erst 1976 veröffentlicht wurden: „Zweierlei Recht“, „Jeremy Bentham contra souveräner Staat“ und „Was wird der Völkerbund vom Abessinien-Abenteuer lernen?“<sup>35</sup>

Eine Monographie mit Kokoschkas Handzeichnungen, publiziert von Ernest Rathenau, wurde im gleichen Jahr in Deutschland konfisziert.<sup>36</sup> Der selbständig erschienene Band war von Rathenau zwei Jahre zuvor, 1933, mit einem Vorwort von Paul Westheim veröffentlicht worden. Für Rathenau, seit 1927 Verlagsleiter des Euphorion-Verlages in Berlin, war Kokoschka, der ihn später auch mehrfach porträtiert hatte, eine der herausragendsten Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit; innerhalb von vier Jahrzehnten publizierte er fünf Bände über Kokoschkas Handzeichnungen. Gleich nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 war das weitere Erscheinen zweier seiner Publikationen verboten worden – das Mappenwerk „Die Schaffenden“ und „Das Kunstblatt“. Im Frühjahr 1946 beantwortete Rathenau OKs Bitte um ein Exemplar des ersten Bands der Handzeichnungen und erinnerte sich an die Beschlagnahmung:

„Da wurde in München die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ eröffnet. Ich sah nur noch eine Möglichkeit, das Buch über die Nazizeit zu retten, es ruhig und unbewacht auf dem Lager der Buchbinderei ruhen zu lassen. Unglücklicherweise hat die Gestapo bei einer Razzia in der Buchbinderei die Auflage gefunden und beschlagnahmt. Sie sind in meine Wohnung und in mein Büro gekommen und haben alle Exemplare dort konfisziert. Sogar den Keller haben sie nach Ihrem Buch konfisziert. Auf mir unergründliche Weise hat die Buchholz Gallery – soweit ich weiß – 2 Exemplare der zweiten endgültigen Fassung<sup>37</sup> erhalten. Ich nehme an, daß sie von der Gestapo an die Berliner Buchholz verkauft worden sind – dies ist aber – wie gesagt – nur eine Vermutung, Valentin hat ein Exemplar für sich behalten, das andere verkauft. Ich habe nur ein Exemplar der ersten Fassung gerettet und eine Freundin, der ich ein Exemplar der ersten Fassung geschenkt hatte, hat es nach New York mitgebracht. So weiß ich insgesamt von je 2 Exemplaren der beiden Ausgaben, die die Nazis überlebt haben. Auch die Platte, die Sie für eine Vorzugsausgabe radiert hatten, ist verloren – ich besitze einen Abzug!

Meine gesamte große Kokoschka-Sammlung habe ich eingebüßt. Die 3 Gemälde (Baron Dirstay (?)<sup>38</sup>, Wiener Mädchen<sup>39</sup>, Dame in Rot<sup>40</sup> – vormals Nemes –) hatte ich noch in der Schweiz in Sicherheit

35 Vgl. Oskar Kokoschka, *Zweierlei Recht*, 1935; *Jeremy Bentham contra souveräner Staat*, um 1935; *Was wird der Völkerbund vom Abessinien-Abenteuer lernen?*, 1935. Alle drei Texte in: Kokoschka, *Politische Äußerungen*, S. 113–135; 137–151; 152–160. Mit OKs Reaktion auf den Abessinien-Krieg Italiens und die ihm als unzureichend erschienenen Restriktionsmaßnahmen des Völkerbundes begannen die zeitgenössischen politischen Ereignisse sich unmittelbar in den Texten Kokoschkas widerzuspiegeln. Vgl. dazu: Anmerkungen, in: ebd., S. 338.

36 So legte noch OK im Jahre 1956 in einem Brief an Rathenau Wert auf diese Formulierung: „Die ‚Handzeichnungen‘ sind von der ‚Gestapo‘ beschlagnahmt worden – das bedeutet einen Gewalt-Akt, spricht man von ‚Zensur‘ – so denkt der Laie an – pornographische Zeichnungen oder dgl.!!“ OK an Rathenau, 10. 11. 1956. ZBZ, Nachlaß OK, Zuwachs 1996.

37 1. Fassung: 126 Tafeln, Vorwort von Westheim. 2. Fassung: 126 Tafeln, Vorwort von OK.

38 Vgl.: Das Porträt „Baron Viktor von Dirstay“, 1911 (Johann Winkler/Katharina Erling, Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929. Salzburg 1995, Nr. 69, S. 41 f.), wurde seit der falschen Bezeichnung in Paul Westheims Monographie von 1925 öfters mit dem Porträt „Richard Stein“, 1909 (Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 17, S. 9), verwechselt – so auch hier durch den Besitzer Rathenau. Laut Winkler/Erling ist der Verbleib des Gemäldes nach dem Raub durch das „Deutsche Reich“ bis heute unbekannt.

39 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 84, S. 49, „Sonia Dungsersky I (Skizze)“, 1912. Laut Winkler/Erling ist nach Auskunft von Rathenau das Gemälde im Zweiten Weltkrieg in Berlin verbrannt.

40 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 71, S. 42 f., „Dame in Rot“, 1911: Hier scheint Rathenau nicht als Besitzer auf, heute im Milwaukee Art Museum, Collection of Mrs. Harry Lynde Bradley.

geschafft. Ich wurde aber von der Reichsbank gezwungen, sie nach Deutschland zurückzubringen. Alle Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien, Mappenwerke, Bücher sind mit meinem Vermögen beschlagnahmt worden. Ich hatte ja in jahrelanger Arbeit alles Gedruckte zusammengetragen, um später ein zweites Buch über Ihre Graphik zu verlegen. Natürlich wäre es denkbar, das Buch auf photolithographischem Wege wieder zu drucken. Ich selbst habe aber nicht die Absicht, mich wieder als Verleger zu betätigen. Die ORIENTALS sind nicht von mir verlegt! Vielleicht macht es Valentin eines Tages!?"<sup>41</sup>

1971 bedauerte Rathenau im Vorwort zum mittlerweile vierten Band der von ihm edierten Kokoschka-Handzeichnungen seine damaligen Versäumnisse – inzwischen verlorengegangene Handzeichnungen Kokoschkas nicht reproduziert zu haben und daß er außerdem nicht sofort die ganze Auflage binden ließ: „Dann hätte die Gestapo noch mehr Exemplare nach den Vereinigten Staaten verkauft, während sie mit dem ungebundenen Material nichts anderes anfangen konnte, als es zu zerstören.“<sup>42</sup> Westheim erinnerte sich 1961, zwei Jahre vor seinem Tod, im Vorwort des zweiten Bandes von Kokoschkas Handzeichnungen – wieder von Rathenau veröffentlicht – an diesen letzten Kokoschka gewidmeten Text vor seiner Emigration:

„Rathenau hat schon einmal, vor 30 Jahren, mit der gleichen Passion einen Band ‚Kokoschka-Handzeichnungen‘ zusammengestellt und veröffentlicht. Das Vorwort dazu hatte ich geschrieben. Das auch in der Aufmachung hervorragende Werk – 120 Lichtdrucktafeln, von der Reichsdruckerei Berlin ausgeführt, der Text von Otto von Holten gedruckt – erschien 1932. Als dann über Deutschland die Katastrophe des III. Reiches ausgebrochen, ich nach Paris emigriert, als ‚sattsam bekannter Kulturbolschewist‘ ausgebürgert worden war, durfte das Werk den geltenden ‚gesetzlichen Bestimmungen‘ nach nicht weiter vertrieben werden. Um es zu retten, hatte Rathenau Kokoschka gebeten, selbst einen Text zu schreiben. Nachdem das Buch mit dem Text von Kokoschka 1935 ausgedruckt war, wurde Kokoschkas Malerei als ‚entartete Kunst‘ angeprangert. Die Gestapo fand die Auflage in der Buchbinderei, machte im Verlag eine Haussuchung und beschlagnahmte alles.“<sup>43</sup>

Anlässlich des Todes von Max Liebermann brachte die Prager Zeitschrift „Die Wahrheit“ im Februar 1935 einen Artikel OKs unter dem Titel „Lebendige und tote Kunst. Ein Gespräch mit Max Liebermann“. Hier nahm er nochmals Bezug auf seinen offenen Brief (anlässlich Liebermanns Verzicht auf das Ehrenpräsidium der Preußischen Akademie der Künste und Akademie-Austritt) vom Sommer 1933 an die „Frankfurter Zeitung“:

„Wenn ich in diesem Briefe die Verdienste Max Liebermanns hervorgehoben haben, geschah es wahrlich nicht, um etwa Liebermann etwas zu ersetzen, was ihm an äußerer Ehre verlorengegangen wäre – darüber hätte er als alter, weiser Mann nur gelacht – nein, es geschah, u m u n s e r e E h r e z u r e t t e n . Daß ich in diesem Falle wie in anderen Fällen wenig Beifall

41 Ernest Rathenau an Kokoschka, 20. 3. 1946. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

42 Oskar Kokoschka, Handzeichnungen 1906–1969. Ernest Rathenau (Hg.). (Kokoschka-Handzeichnungen Bd. 4) New York 1971, S. 7.

43 Paul Westheim, Vorwort. In: Der Zeichner Kokoschka. Ernest Rathenau (Hg.). (Kokoschka-Handzeichnungen Bd. 2) New York 1961, S. 5. Nicht einmal Kokoschka selbst blieb ein Exemplar, er mußte 1937 Edith Hoffmann brieflich bitten, den Sohn Thomas G. Masaryks zu veranlassen, ein ihm überlassenes Exemplar wieder an ihn zurückzugeben. Vgl. Brief Kokoschkas an Edith Hoffmann, 24. 11. 1937, gekürzt. In: OK, Briefe III, S. 58 f.



45 Paul Westheim in seiner Berliner Wohnung, ca. 1925.

und wenig Nutzen gehabt habe, brauche ich in einer Epoche, wo die Feigen die überwältigende Mehrheit und die Tapferen, wie immer, die Wenigen sind, kaum weiter auszuführen.“<sup>44</sup>

Das Kunsthaus Zürich brachte im April und Mai 1935 eine Schau mit einer größeren Zahl von Werken Kokoschkas;<sup>45</sup> im Sommer 1935 wurden zwei Zeichnungen von Kokoschka in einer Schau aus der Sammlung Josef von Sternberg im Los Angeles Museum gezeigt.<sup>46</sup> Zur gleichen Zeit veröffentlichte OK im „Prager Tagblatt“ sein Manifest für eine verstärkte Volksschulbildung – „Humanität durch Volksschule“:

„Damit jedermann über das Wesen dieser Idee, deren einzelne Elemente Volkstum, Humanität, Demokratie sind, im Bilde sei, genügt es, sich nur die lapidaren Definitionen aus der ‚Weltrevo-

44 Oskar Kokoschka, Lebendige und tote Kunst. Ein Gespräch über Max Liebermann. In: die wahrheit, 20. 2. 1935, S. 4. OKZ, Clippings.

45 E. G., Zürcher Kunsthaus. In: Zürcher Post, Nr. 109, 10. 5. 1935. OKZ, Clippings.

46 Der aus Deutschland emigrierte Hollywood-Regisseur Josef von Sternberg hatte eine respektable Kunstsammlung vorzuweisen, darunter war die deutsche Moderne stark vertreten, aber auch Künstler wie André Derain, Giorgio de Chirico, Paul Gauguin, Juan Gris, Amadeo Modigliani, Jules Pascin, Pablo Picasso, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck etc. Bei der Luzerner Auktion, 1939, erwarb er ein weiteres OK-Gemälde: „London, Tower Bridge I“, 1925. Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 123, S. 122. Vgl. From the Collection of Josef von Sternberg. Kat. The Los Angeles Museum, Los Angeles 1935. OKZ, Clippings.

lution‘ des Gründers des tschechoslowakischen Staats T. G. Masaryk ins Gedächtnis zu rufen. Nach diesem großen Denker, als Schüler Herders, des Schülers Komenskys, erschließen [sich, Anm. d. V.] die nationalen und sprachlichen Rechte eines Volks aus der Humanität. Unsere Krise, die seit dem Weltkrieg unheilbar scheint, beruht auf der Mißleitung der Masse, die durch eine ihr nicht gemäße Schule zu einer ihr fremden Weltanschauung geführt wird. [...] Die Volksschule als Bild des Lebens der Erwachsenen muß zum Handeln anleiten, sie muß Arbeitsschule sein. Wenn heute der Gesellschaft jede schöpferische Fähigkeit abhanden gekommen ist, wenn die menschliche Gesellschaft, in Barbarei verfallen, im Krieg den einzigen Ausweg aus dem Chaos zu finden meint, so wird die Erziehung der fünf Sinne dem Menschen die natürliche Beobachtungsgabe und die Fähigkeit wiedergeben, den vernunftgemäßen Gebrauch von seinen Beobachtungen zu machen, in sinnvoller Vorstellung nach einem Plan zu arbeiten, welcher sein eignes Glück fördert und zugleich jenes des größeren sozialen Organismus, von dem er nur ein Teil ist. Nicht das Wort, sondern das Bild stellte Amos Komensky im ersten Volksschulbuch, das er selber schuf, im *Orbis pictus*, an die erste Stelle.“<sup>47</sup>

OK besuchte Anfang 1936 als Mitglied der tschechoslowakischen Delegation den Friedenskongreß in Brüssel, wo er am 7. 3. eine Rede hielt – „Friedenserziehung von der Schule her“ –, die in Auszügen auch im „Prager Tagblatt“ veröffentlicht wurde. Ihr Tenor lautete: „Die größte Revolution der Menschheit gegen Tyrannei und Barbarei war nicht der Sturm auf die Bastille, sondern die internationale Verpflichtung zur allgemeinen, freien und obligatorischen Elementarschule, wie sie in der *Via Lucis* des Amos Komensky beschrieben ist, wenn sie im Sinne des Schöpfers angewandt und nicht nach 1848 unterdrückt worden wäre.“<sup>48</sup> Wenige Monate später wies er nochmals mit dem Aufsatz „In letzter Stunde“, der zweimal im Februar 1937 in „Die Wahrheit“ erschien, auf die Notwendigkeit einer Schulreform hin und hielt in Prag den Vortrag „Erziehung zum Krieg oder Frieden“, der auch abgedruckt wurde. Der Tenor war auch hier, die Entscheidung über Krieg und Frieden wäre letztlich eine Frage der Erziehung.<sup>49</sup>

Am 7. März 1936 brachte die antifaschistische Zeitschrift des Herausgebers Willi Münzenberg „Der Gegen-Angriff“, sie erschien in Prag, Zürich und Paris, zum 50. Geburtstag eine Huldigung an Kokoschka, der gleiche Text wurde in der „Basler Nationalzeitung“ abgedruckt.<sup>50</sup> In der

47 Oskar Kokoschka, *Humanität durch Volksschule*. In: *Prager Tagblatt*, 10. 7. 1935, Titelblatt. OKZ, Clippings.

Zur gleichen Zeit schrieb Kokoschka den Text „Genie“, der in „Die Fledermaus. Wochenblatt für Theater, Musik, Radio, Sport, Mode und Gesellschaft“, Wien, 8. 6. 1935, veröffentlicht wurde. OKZ, Clippings.

48 Oskar Kokoschka, *Friedenserziehung von der Schule her*. Aus einer Brüsseler Rede. In: *Prager Tagblatt*, 26. 9. 1936. OKZ, Clippings.

49 Der Text ist gedruckt in der Zeitschrift: *Neue Zeit, Zeitschrift für nationale Verständigung*, 22. Jg., Nr. 9/10, 1937. OKZ, Clippings. Vgl. auch: Arthur Werner, *Oskar Kokoschka – Künstlerischer Appell für Frieden und Hilfsbereitschaft*. In: *Wissenschaft und Weltbild, Zeitschrift für Grundfragen der Forschung und Weltanschauung*. Wien 1979, 31. Jg., Nr. 3, S. 169 f.

50 „Kokoschka gehört zur Familie der repräsentativen Künstler, die das Exil einem versklavten Leben im Machtbereich der nationalsozialistischen Landsknechte 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.“ Peter Merin, *Oskar Kokoschka, der Fünfzigjährige*. In: *Der Gegen-Angriff, Antifaschistische Zeitschrift*. Willi Münzenberg (Hg.), Redakteur Bruno Frei, Prag/Zürich/Paris, 7. 3. 1936. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“. Und in: *Basler Nationalzeitung*, 7. 3. 1936. OKZ, Clippings.

Sonntagsbeilage der Wiener Tageszeitung „Der Wiener Tag“<sup>51</sup> wurde Kokoschka selbst Raum gegeben, sich anlässlich seines 50. Geburtstags zu äußern. Hier läßt er sein bisheriges Leben als „Bürgerschreck“ Revue passieren, ergreift Partei für seine Anliegen Volksschulreform und Friedenserhaltung und prangert Mißstände an (z. B. fehlendes Frauenwahlrecht, schlechte Existenzbedingungen für Künstler, mangelnde Freiheit der Kunst, das Thema Max Liebermann):

„Warum ich als Fünfzigjähriger noch immer der ‚Bürgerschreck‘ bin? [...] Ich bekam, bevor ich noch lesen konnte, den ‚Orbis pictus‘ Komenskys in die Hand. Ich habe also frühzeitig begonnen, mein Urteil danach zu richten, was meine Augen sahen, statt meine Ohren zu spitzen und die Phrasen der Erwachsenen zu glauben. Meine Kinderliebe zu Komensky lehrte mich später sein Leben lieben, diese vierzig Jahre lange Flucht aus einem Vaterlande, auf welcher ihm Kaiser, Papst und Parlament stets verweigerten, was er forderte und worin er den einzigen Weg zum Völkerfrieden gesehen hat: Einrichtung der Volksschulen als Schutz gegen die Tyrannei, Erziehung der Menschen zur Vernunft auf Grund des Gebrauchs ihrer fünf Sinne, und Sicherung dieser Volksschule durch eine internationale Aufsichtsinstiution, welche die Jugendschule der Politik entzieht, weil die Jugend dafür nicht reif ist. Volksschulbündnis der Staaten!

Ich agitiere heute für das Hauptprinzip Komenskys: die Sicherung des ewigen Friedens durch die internationale Volksschule, aber trotz dreihundert Jahre alter Tradition dieser Forderung finde ich in keinem Lande ein Organ, das Sprachrohr jener Ideen sein will, denen ich die Macht zutraue, die Kinder vor den Sünden der Väter zu schützen. Ungeteilter Frieden heißt unbedingte Durchsetzung des Gebotes: ‚Du sollst nicht töten‘ in der Schule.

Auf meinem Geburtstagstisch fand ich keinen Millionenscheck der Kriegsindustrie, der es ermöglichen würde, für diese Komenskyschen Friedenspläne zu agitieren, obwohl von der Erhaltung des Menschengeschlechts auch die Zukunft dieser Industrie sowie die gegenwärtige wirtschaftliche Prosperität abhängen. Dafür aber ist eingelangt die Weigerung der englischen Zeitung ‚New Statesman‘, meinen Genfer Reformvorschlag ‚Das internationale Volksschulbündnis‘ abzudrucken. Ich war betroffen, von einer ‚Review‘, die sicher Spencers ‚Essays on Education‘ kennt, im Lande, das den ‚gesunden Menschenverstand‘ als neue Unbekannte in die Philosophie eingeführt hat, meinen Vorschlag zur Reform der heutigen international üblichen Erziehungsmethode abgelehnt zu sehen. [...]

Was ich ein Kunstwerk nenne? Ein Kunstwerk ist kein Wertobjekt im Börsensinn, sondern der schüchterne Versuch eines Mannes, das Wunderwerk nachzuahmen, dessen jedes junge Mädchen aus dem Volke jederzeit fähig ist; aus dem Nichts ein Leben zu zaubern. Nur die Frauen und die Künstler haben deshalb Achtung vor dem Leben, während der Teil der Gesellschaft, der den Frauen mit dem Stimmrecht das gesellschaftliche Mitbestimmungsrecht und dem Künstler das Existenzrecht verweigert, also oberflächlich und gemeinhin ausgedrückt, die sogenannte ‚Gesellschaft‘, an der Nichtachtung des Lebens, an der Drosselung der Humanität, indirekt oder direkt an Kriegen Interesse nimmt.“<sup>52</sup>

51 Oskar Kokoschka, Wie sie sich selbst sehen. In: Der Sonntag, Beilage des Wiener Tag, Nr. 132, 1936. OKZ, Clippings.

52 Ebd. Im Herbst 1937 widmete „Das Neue Wiener Journal“ unter dem Titel „Väter berühmter Söhne“ Kokoschkas Lebensweg als berühmtem Maler einen kurzen Bericht. Vgl. Urbanus, Väter berühmter Söhne. In: Neues Wiener Journal, 3. 10. 1937, S. 16.

Im Sommer 1936 erschien im Prager Blatt „Die Wahrheit“ Kokoschkas Warnung vor der Ideologie der Nationalsozialisten unter dem Titel „Domine, quo vadis?“<sup>53</sup>

„Die Ideologie vom totalitären Staat beruht auf dem Gefühl von nationaler Minderwertigkeit; deren Überkompensierung muß zwangsläufig zu den Greueln der Massenhinrichtungen, des Tortur- und Geiselsystems, zu den Institutionen der geheimen Staatspolizei, des abhängigen Richtertums und der neuesten Mode und größten Schande des Jahrhunderts, den Konzentrationslagern, führen, weil anders nicht die Anerkennung einer Autorität gelingen kann, die an Rechtstatt den sacro egoismo vertritt. [...] In den heutigen totalitären Endformen ist der Staat indes an jenen Grenzen angelangt, wo er verfallen muß. Das Degenerationsmerkmal ist, daß die faschistische Gesellschaftsordnung unproduktiv ist, daß durch Kriegsrüstung und durch Kriegserziehung eine Kriegspsychose erzeugt wird, die dazu führt, außerhalb und innerhalb der Volksgrenzen Gespenster zu sehen. Die Vernunftära ist vorüber, und die Zeit der Herrschaft des Taliongesetzes ist wiedergekommen, den affektiven Racheimpulsen der siegreichen politischen Partei ist freie Bahn gegeben, schon genießen kriminelle Verbrechen mildere Beurteilung als politische Vergehen.“<sup>54</sup>

Auf dem Reichsparteitag in Nürnberg, September 1936, wurde der „Vierjahresplan“ mit dem Ziel, Deutschland wirtschaftlich autark zu machen, verkündet, außerdem gab Hitler den Startschuß zur „Säuberung der Museen“ und für die Ausstellung „Entartete Kunst“. Im Oktober zeigte das Carnegie Institute in Pittsburgh das Porträt von Masaryk. Ende des Jahres 1936 schrieb OK an Neumeyer, um eine Ausstellung seiner Werke in Amerika anzuregen und auch um die Planung des möglichen neuen Exillandes und Lebensmittelpunktes Amerika voranzutreiben:

„Ich möchte natürlich, wenn Sie, verehrter Dr. Neumeyer, mir die Gelegenheit bieten, nach Amerika zu kommen, auch einige Zeit dort bleiben, weil ich gar keine Lust habe, mich hier in Europa mit Gas vergiften zu lassen im Interesse der internationalen Rüstungsindustrie. Ein neuer Weltkrieg ist nicht nur unabwendbar, sondern hat sogar schon begonnen mit dem Unterschied zum vorhergegangenen, daß man ihn jetzt abschnittsweise führen wird durch Überfall auf einzelne Länder, der Reihe nach, je nach der militärischen Chance, um die Aktionäre der Rüstungsindustrie nicht selbst in Mitleidenschaft zu ziehen, die damals nur mehr in die Schweiz reisen konnten. Der Sinn des neuen Weltkrieges ist eine Abolition sämtlicher sozialen und humanitären Einrichtungen, die seit den 48er Jahren entstanden sind, eine Wiederherstellung des Vormärz oder besser der Verhältnisse nach dem Siege der Gegenreformation über Humanismus. Dieses unmenschliche Vorhaben wird den dreißigjährigen Krieg vielleicht nicht an Dauer, sicher aber an Grausamkeit übertreffen und das einzige Palliativ dagegen ist und bleibt, wie damals, nur die Reform der Volksschule im übernationalen Sinne.“<sup>55</sup>

Ein halbes Jahr später, nachdem der Plan eines Lehrauftrages für das Mills College gescheitert war, sandte OK erneut einen Hilferuf an Neumeyer: „Ich muß weg aus Europa, und zwar noch heuer.

53 Laut Sammelband IV des schriftlichen Werks Kokoschkas wurde der Text erstmals in der Zeitschrift „Die Wahrheit“, 15. Jg., Prag 1936, abgedruckt. Vgl. Anmerkungen, in: Kokoschka, Politische Äußerungen, S. 339. Vgl. auch: ebd., S. 166–170.

54 Oskar Kokoschka, „Domine, quo vadis?“ 1936. In: Kokoschka, Politische Äußerungen, S. 166 f.

55 Brief an Alfred Neumeyer, 21. 11. 1936. ZBZ, Nachlaß OK 34.31. Und: ebd., S. 40 ff. Vgl. den Abschnitt über Neumeyer bei Werkner in dieser Publikation!



Es geht einfach nicht mehr, die beständige Kriegsrüstung führt zu einer beständigen Kriegsgefahr.<sup>56</sup> Ein knappes Jahr später, nach dem „Anschluß Österreichs“ im März 1938, sollte er noch deutlicher werden: „Ich bin hier in einer Mausefalle und mein Lebensraum wird täglich karger, während mein geleistetes Lebenswerk nun auch in Österreich von der Vernichtung bedroht ist.“<sup>57</sup>

Anfang 1937 hielt Kokoschka Vorträge im von Wieland Herzfelde geführten „Bert-Brecht-Club“, einer Vereinigung emigrierter Künstler in Prag; die Prager Künstlervereinigung „Mánes“ ernannte ihn zum korrespondierenden Mitglied (28. 3.). Während Carl Moll im Sommer 1937 in Wien endlich anlässlich OKs 50. Geburtstages im „Österreichischen Museum für Kunst und Industrie“ eine große Exposition organisierte, stand Kokoschka in Deutschland in der Ausstellung „Entartete Kunst“ am Pranger; Hunderte seiner Werke wurden in öffentlichen Museen und Sammlungen beschlagnahmt. Kokoschka verfaßte aus Protest den gleichnamigen Aufsatz „Entartete Kunst“<sup>58</sup>, zur gleichen Zeit entstand der Text „Der moderne Staat – ein Absurdum“<sup>59</sup> (beide erst 1975 bzw. 1976 veröffentlicht), im September begann er das „Selbstbildnis eines ‚entarteten‘ Künstlers“. Ebenfalls im Sommer 1937 kam es zur Bildung des „Oskar-Kokoschka-Bundes“, einer Vereinigung (hauptsächlich kommunistisch eingestellter) emigrierter bildender Künstler zur Erhaltung einer „echten deutschen humanistischen fortschrittlichen Kunst“ in Prag. Mitglieder waren u. a. Theo Balden und John Heartfield, OK selbst trat nicht bei:

56 Brief an Alfred Neumeyer, 18. 7. 1937. In: ebd., S. 46.

57 Brief an Alfred Neumeyer, 28. 3. 1938. In: ebd., S. 63.

58 Vgl. Oskar Kokoschka, Entartete Kunst, 1937. In: Oskar Kokoschka, Aufsätze – Vorträge – Essays zur Kunst (Das schriftliche Werk, Band III, Heinz Spielmann, Hg.). Hamburg 1975, S. 263–272.

59 Vgl. Oskar Kokoschka, Der moderne Staat – ein Absurdum, 1937. In: Kokoschka, Politische Äußerungen, S. 190–200.

„Ihm gehörten als aktive Organisatoren nicht gerade künstlerisch hervorragende Leute an, wie Theo Balden oder Kurt Lade, aber auch John Heartfield, was um so merkwürdiger war, als gerade er gegen Kokoschka als ‚Kunstlump‘ in seinen frühen Berliner Jahren polemisiert hatte. Kokoschka ließ sich davon nicht beeindrucken. Er war damals begeistert und erschüttert vom Kampf des republikanischen Spanien, entsetzt über die Untaten der Naziführung, die sich nun auch gegen sein Werk als Künstler richteten und innerlich bereit, seine Kunst auch als politische Waffe einzusetzen. In seinem wütenden Enthusiasmus machte es ihm nichts aus, einer nicht sonderlich begabten Künstlergruppe als Aushang zu dienen, selbst wenn diese in ihrer parteipolitisch bestimmten Fixierung auf die Realismuskonzeption des internationalen Kommunismus seinem künstlerischen Freiheitsbewußtsein geradezu entgegenstanden, solange sie in ihrem Kampf mit seinen humanistischen Erwägungen halbwegs im Einklang waren.“<sup>60</sup>

Aus Sorge um das Elend der spanischen Bevölkerung – in Spanien war im Vorjahr der Bürgerkrieg ausgebrochen – schuf OK die Farblithographie „Helft den baskischen Kindern“, die in Prag und anderen böhmischen Städten plakatiert wurde. Er äußerte sich dazu in seiner Autobiographie:

„1937 fand diese angekündigte Schau [‚Entartete Kunst‘-Ausstellung, Anm. d. V.] in den Räumen des Antikenmuseums in der Galeriestraße in München auch tatsächlich statt und wurde nachher in Wien, der Hauptstadt der neuen Ostmark, wiederholt. Ich antwortete mit einem Plakat in den Straßen Prags, auf welchem ich für die Aufnahme der baskischen Kinder, der Opfer des faschistischen Überfalls auf Guernica, in Böhmen plädierte und zugleich vor einem zu erwartenden Überfall auf Prag warnte, indem ich im Hintergrund meines Bildes den von Bomben in Brand geschossenen Hradschin zeigte. Dieses Plakat mußte von der Prager Polizei von den Mauern gerissen werden, um unerwünschte diplomatische Verwicklungen zu vermeiden, doch nachts klebten es junge Leute wieder an. Der deutsche Sender aus Breslau drohte mir: ‚Wenn wir nach Prag kommen, wirst du am ersten Laternenpfahl hängen!‘“<sup>61</sup>

27 Jahre danach sollte dieses Engagement Kokoschkas gewürdigt werden. In einem Brief an den Verleger Arthur Werner vom 1. 3. 1964 – er hatte im Prager Kunstgewerbemuseum das Plakat wiederentdeckt und es in einem Sonderdruck gemeinsam mit weiteren einem humanitären Zweck gewidmeten Plakaten abgebildet – freute sich Kokoschka: „Ich erwarte mit Ungeduld Belegexemplare ihres Heftes, bin sehr interessiert daran, daß Sie es an ausländische Hochschulbibliotheken verschicken (vergessen Sie U.S.A. dabei nicht, z. B. Harvard University etc.!) und senden Sie auch eine Kopie an Pablo Casals.“<sup>62</sup> Weitere „graphische“ politische Äußerungen Kokoschkas aus dieser Zeit sind die Zeichnungen „Federico García Lorca“ (1936, mit Aufschrift: „Der ermordete spanische Volksdichter Frederico [!] Garcia Lorca – „Alle Reproduktionsrechte für spanische Vereine gestattet, die, gegen fascistische [!] Mächte, die Rechte des spanischen Volkes verteidigen OK“),

60 Haftmann, Exil, Kat. Kunsthalle Bielefeld, S. 33.

61 Kokoschka, Mein Leben, S. 238.

62 Faksimilieabbildung des Briefes von Oskar Kokoschka an Arthur Werner vom 1. 3. 1964. In: Arthur Werner, Odyssee eines Kokoschka-Plakats. Graphik zugunsten der Kinderhilfe. Sonderheft der Zeitschrift „Presse und Vertrieb in Österreich“, Wien 1971, o. S. OK erinnerte sich in diesem Brief, daß die nur wenige Tage affichierten Plakate Wirkung zeigten: So soll angeblich eine Aktion zur Aufnahme von baskischen Kindern in der Tschechoslowakei durchgeführt worden sein. Vgl. ebd., o. S. Vgl. dazu den Abschnitt bei Werkner über die politischen Allegorien in dieser Publikation!

gefolgt von „Dolores Gómez Ibárruri“ („La Pasionaria“, 1937); damit bezog er Stellung gegen den von General Franco provozierten Spanischen Bürgerkrieg.

Nach dem Treffen von Schuschnigg und Hitler in Berchtesgaden (12. 2. 1938) und noch vor dem „Anschluß“ von 1938 verfaßte Kokoschka wegen Hitlers Drohung eines möglichen militärischen Einmarsches in Österreich sein „Ansuchen an den Haager Schiedsgerichtshof um eine Feststellung des Ex-lex-Zustandes in Österreich unter dem Regime des Herrn von Schuschnigg“, worin er Schuschnigg des „Preisgebens der Selbständigkeit des österreichischen Volkes“ beschuldigt.<sup>63</sup> Am 12. März 1938 kam es zum Einmarsch deutscher Truppen in Österreich, am 13. März wurde der „Anschluß“ Österreichs an Deutschland vollzogen und im nachhinein durch die „Volksabstimmung“ im April bestätigt. Im gleichen Jahr bot das deutsche „Reichspropagandaministerium“ über zwanzig von OKs Gemälden internationalen Kunsthändlern im In- und Ausland zum Kauf an, außerdem wurde er aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen. Hingegen wurde er in der Publikation von Peter Thoene über moderne deutsche Kunst, „Modern German Art“, 1938, als einer ihrer Protagonisten herausgestrichen; 1924 hatte bereits Sheldon Warren Cheney in seiner „A World History of Art“ auf die Bedeutung seines Werkes aufmerksam gemacht.<sup>64</sup> Im September 1938 folgte die erste Einzelausstellung in der Galerie Buchholz in New York. Noch im Frühling desselben Jahres hatte OK an Homer Saint Gaudens, den Leiter des Carnegie Instituts in Pittsburgh, einen Hilferuf gesandt – im Vorjahr hatte er „nur“ die zweite ehrenvolle Erwähnung („Second Honorable Mention“) des Carnegie Instituts erhalten:

“I must get out of the Europa [!] and I would only like to know whether I can have some help from your Carnegie Foundation this year 1938 or not! If not, I will arrange without it surely, as I lived 30 years now in eternal struggles and survived! But I like better to know exactly where my place is, instead of waiting for nice little promises to be realized. I lost my face last year in your country in accepting the last price – Trostpreis – we call it in German and I cannot risk this danger in my weak position another time, so I would like to tell you frankly, my dear friend, that I would never more have any relations with dear Carnegie's Foundation in case you call me not, as promised, this very year to Amerika as head of your Jury.”<sup>65</sup>

Kokoschka wurde nicht von Pittsburgh ausgezeichnet<sup>66</sup>, und auch seine im Jahr darauf folgende Bitte um die Zuerkennung des ersten Preises des Carnegie Instituts 1939 war vergeblich:

“I hope I will get with my picture, sent to you,<sup>67</sup> the first price this time as all french painters got already their first prices and no french art-dealer can possibly object decently to me having my share of the possibilities given by this honour: money, invitation to the States and propaganda!

63 Vgl. Kokoschka, Politische Äußerungen, S. 201–208.

64 Vgl. Sheldon Warren Cheney, A World History of Art. New York 1937. Vgl. Peter Thoene, Modern German Art. London/Aylesbury 1938.

65 OK an Homer Saint Gaudens, 15. 4. 1938. ZBZ, Abschriften 1928–44; Nachlaß OK 43. Und: Kokoschka, Briefe III, S. 65 f.

66 Vgl. The 1938 International Exhibition of Paintings, Kat. Carnegie Institute, Pittsburgh 1938.

67 Wie aus dem Ausstellungskatalog hervorgeht, handelte es sich dabei um das Gemälde „Die Quelle“. Vgl. The 1939 International Exhibition of Paintings, Kat. Carnegie Institute, Pittsburgh 1939, Nr. 325. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 166, S. 99, „Jakob, Rachel und Lea“, 1922/23.

The verdict of the auction at Lucerne showed obviously that the International Art-trade can no longer ban my work with silence, as the last one I must not be the least one?"<sup>68</sup>

Als die Besetzung der Tschechoslowakei durch die Deutschen absehbar wurde – das „Münchener Abkommen“ (29. 9. 1938) lieferte praktisch das Sudetenland an Deutschland aus, ein halbes Jahr später (März 1939) marschierten die deutschen Truppen in Böhmen und Mähren ein –, verließen deutsche Emigranten und viele Tschechen das Land; so auch OK in Begleitung von Olda Palkovská (19. 10. 1938) sowie Heartfield und die Mitglieder des ehemaligen „Oskar-Kokoschka-Bundes“.

68 OK an Saint Gaudens, 30. 7. 1939. ZBZ, Nachlaß OK 43. Vgl. auch: Kokoschka, Briefe III, S. 92 f., worin allerdings dieser Absatz fehlt!

## 2. „One Man Underground Movement“ oder „How an artist lives! Gives!“ – Englisches Exil

Kokoschka mochte die Engländer, so schrieb er aus Prag 1936 an Anna Kallin, seine Freundin und ehemalige Geliebte aus der Dresdner Zeit: „[...] ich habe ja die Engländer so gerne, als ob sie meine Verwandten wären. So unverstanden auf dem balkanischen Kontinent!“<sup>69</sup> Mit einem tschechoslowakischen Paß kam er in London an. Dieser sollte sich nach der Niederlage Frankreichs im Sommer 1940, als viele Deutsche und Österreicher vom britischen Parlament als „feindliche Ausländer“ klassifiziert und interniert wurden – während die Tschechen mit ihrer Exilregierung in London unter Edvard Beneš als „friendly aliens“ galten – noch als sehr wertvoll erweisen. OKs Bewunderung für die Engländer verringerte sich in den folgenden Jahren spürbar. Die Gründe dafür lagen in seiner Abneigung gegenüber Englands Appeasementpolitik<sup>70</sup> – er sorgte sich vor allem um die Zukunft seiner Verwandten in Wien und Prag – und gegenüber der nach Kriegsbeginn sehr fremdenfeindlichen englischen Presse.

Kokoschkas zweites Exilland war ein klassisches, basierend auf der sehr großzügigen Fremden-gesetzgebung. Die erste Einwanderungswelle 1933 war verhältnismäßig klein und brachte kaum Probleme mit sich, für die Einwanderung genügte anfangs die Bürgerschaft eines britischen Staatsangehörigen. So wurde 1933 die Warburg-Bibliothek in Hamburg von der Londoner Universität zur Übersiedlung eingeladen; Prominente wie Sigmund Freud wurden geradezu umworben. Bis 1938 entstanden zahlreiche Hilfskomitees, vor allem zur Unterstützung der jüdischen Flüchtlinge. Die zweite, stärkere Einwanderungswelle von 1938, in der sich die Flüchtlingszahlen innerhalb weniger Monate fast verzehnfachten und mit einer Wirtschaftskrise zusammentrafen, führte in der Folge zu Restriktionen: Verschärfung der Visapflicht, Einschränkung der Arbeitserlaubnis, Untersagung jeglicher politischen Tätigkeit. Die einschneidendste Maßnahme im Kriegsverlauf war die Internierung der deutschsprachigen Emigranten, die mit Beginn des Zweiten Weltkriegs summarisch als „feindliche Ausländer“ abgestempelt werden sollten. Ab 1939 gab es Untersuchungskommissionen zur feineren Unterscheidung der deutschen Ausländer: der nationalsozialistischen Betätigung Verdächtige, Spanienkämpfer, militante Kommunisten, gefolgt von „beinahe“ Vertrauenswürdigen und von Emigranten, die dem Exilland gegenüber als loyal eingestuft wurden. Mitte 1940 mußte aufgrund der Kriegsentwicklung das gesamte Küstengebiet geräumt werden, die dort lebenden Exilanten samt allen unverdächtigen Emigranten wurden interniert, danach fast die Hälfte von ihnen nach Kanada und Australien deportiert. Der Rest kam in Internierungslager auf der Isle of Man. Erst der weitere für England günstigere Kriegsverlauf und vor allem der Einfall Hitlers in Rußland führte zur allmählichen Auflösung dieser Lager und zur Verbesserung der Lebensumstände der Exilanten.

Beim britischen Publikum blieb OK die erhoffte Anerkennung zunächst verwehrt. Trotz der großen Schau von 1928 (von Cassirer in der Leicester Gallery London veranstaltet) war er hier fast völlig unbekannt geblieben. Auch der Versuch des deutschsprachigen englischen Periodikums „Spectator“ (März 1936), seinen Lesern klarzumachen, daß Kokoschka „der wichtigste deutsche Maler seit dem

69 Kokoschka an Anna Kallin, Prag, Februar 1936. In: Kokoschka, Briefe III, S. 28 f.

70 Appeasementpolitik (1935–1939), Politik der Beschwichtigung: Durch Verhandlungen versuchte die englische Regierung unter Baldwin und Chamberlain zunächst den Krieg zu vermeiden, da sie Rüstungskosten scheute und maßvolle Revisionsforderungen der besiegten Mächte einsah (Höhepunkt Münchner Abkommen, September 1938).

Tod Liebermanns<sup>71</sup> wäre, konnte die Kritiker nicht dazu bringen, diese Auffassung zu teilen. Daran änderte auch nichts, daß zwei Jahre später, ebenfalls noch vor seiner Ankunft in England, neunzehn Werke Kokoschkas in der Ausstellung „Twentieth Century German Art“ in den New Burlington Galleries in London gezeigt wurden (7. 7.–31. 7. 1938).<sup>72</sup> Das britische Kunstleben orientierte sich damals beinahe ausschließlich an Paris, doch daneben entstanden auch hier neue Künstlergruppierungen. Die europäische Moderne insgesamt konnte sich in England nur mühsam durchsetzen.

Als in Deutschland die Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt wurde, waren Proteste dagegen aus dem Ausland kaum zu vernehmen. Eine Gegenveranstaltung bildete die Ausstellung „Twentieth Century German Art“, organisiert von Herbert Read (Kunsthistoriker und Herausgeber von „The Burlington Magazine“) und Roland Penrose. Die eigens dazu ins Leben gerufene „Exhibition of Twentieth Century German Art Ltd.“ veranstaltete – abermals in den New Burlington Galleries – vom 8. bis 12. Juli 1938 eine der ganz wenigen Protestaktionen des Auslands gegen die Verhöhnung und Beschränkung der Freiheit der Kunst: 269 Werke deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts, meist aus Besitz deutscher Emigranten, wurden gezeigt.<sup>73</sup> In einem Brief Kokoschkas aus Prag an Edith Hoffmann von Ende November 1937 freute er sich über die Einladung dort auszustellen und gab Anregungen, welche seiner Bilder unbedingt gezeigt werden sollten:

„Das mit der Ausstellung ist fein, sie sollte eine Wanderausstellung werden, nicht bloß die deutschen Maler, sondern alle, damit die Leute lernen, daß die Kunst keine nationale Sache, sondern ein Blutkreislauf der ganzen Welt ist. [...]

Selber besitze ich nur das eine größere Bild: Nymphe, 160 x 190 cm, das unbedingt hin soll, weil ich daran seit gestern gemalt habe und es mein Lieblingsbild ist. 3 große Figuren im Wald (verkäuflich, aber sehr teuer).<sup>74</sup> Dann den Kestenberg ausleihen wegen Farbe, die so gut ist wie ein schöner Manet und die Wucht der Person.<sup>75</sup> Die Landschaft von Dr. Palkovsky Prag [...], Du kennst sie (verkäuflich aber teuer).<sup>76</sup> Mein Selbstporträt in meiner Krankheit jetzt gemalt, suggestiv und sehr gut. Besitzer Prof. Korner, Wittkovitz, Verdunsteà 36.<sup>77</sup> Man kann es im Katalog nennen: Selbstporträt eines angeprangerten Künstlers. So sieht es aus, daß ich auf die Dummen pfeifen darf. Frühe Bilder sind fast alle in Deutschland bis auf eine größere Sammlung bei Consul Frédéric Wolff-Knize, Wien IV, Wohllebengasse 8, der Photos haben wird und auch noch einige Besitzer früher Bilder in Wien kennt. Ein märchenhaft schönes Bild 1910 (160/130 vielleicht?) hat der Hofrat Dr. Hans Tietze in Wien, Du weißt der Kunsthistoriker, ‚Das Ehepaar Tietze‘ (Abb. 97)<sup>78</sup>.

71 F. G., Oskar Kokoschka. In: The Spectator, 20. 3. 1936, S. 513. Zit. nach: Richard Calvocoressi (u. a.) (Hg.), Oskar Kokoschka 1886–1980. Kunsthaus Zürich 1986, S. 150.

72 In dieser Schau wurden 19 Werke von OK gezeigt, darunter 7 Gemälde und zwei Aquarelle, der Rest waren Zeichnungen. Vgl. 20<sup>th</sup> Century German Art, London 1938. Kat. New Burlington Galleries, London 1938. Reprint, München 1968.

73 Vgl. Günther Busch, Vorwort zur Reproduktion des Kataloges der Ausstellung 20<sup>th</sup> Century German Art London 1938. In: ebd., S. 7 f.

74 Damit kann OK, vor allem wegen der Größe und der drei abgebildeten Personen, nur „Die Quelle (The Fountain)“, 1938, meinen. Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 313, S. 327. Vgl. auch: Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 166, S. 99, „Jakob, Rachel und Lea“, 1922/33.

75 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 234, S. 133, „Leo Kestenberg“, 1926/27.

76 Vgl. Wingler, Werk des Malers, Nr. 303: „Prag, Blick vom der Moldaulände I“, um 1936. Heute ist die Landschaft im Besitz der Phillips Collection, Washington, D. C.

77 Vgl. ebd., Nr. 311, S. 327, „Bildnis eines ‚entarteten Künstlers‘“, 1937.

78 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 35, S. 19 f., „Hans und Erika Tietze“, 1909.

Er hat es bisher immer zu leihen verweigert aber vielleicht macht er bei der Nazimanifestation jetzt eine Ausnahme, Du müßtest ihm die Protektoren nennen und vielleicht selber mit ihm sprechen. Cassirer hat keinen Zweck, wenn man erst genau weiß wieviel Bilder es sein sollen, so wird man schon die richtigen Bilder zur Gruppierung um den bisher genannten Kern finden. Verständige Dich gut mit meinem alten Freund Paul Westheim, der wie er mir schreibt auch in dieser Ausstellung mittut. Schlage ihm auch vor, sein Buch über mich zu unterstützen, er hilft auch dann wenn man gegen ihn loyal war.<sup>679</sup>

Kokoschka bat am 17. 5. 1938 leicht verstimmt, nachdem er längere Zeit nichts von Read über die geplante Ausstellung in London gehört hatte, diesen um eine Liste der gewünschten Werke:

„Wollen Sie deshalb die Güte haben – nachdem ich überzeugt bin, daß Sie selber keine Schuld an dem Versäumnis trifft, andererseits die Zeit drängt, sofern der von Ihnen angegebene Termin Anfang Juni noch für die Eröffnung der geplanten Ausstellung bindend ist –, mir mitzuteilen, wie es mit der Angelegenheit jetzt steht? Aus den Briefen unseres Freundes W. [Westheim, Anm. d. V.] in Paris habe ich entnommen, daß der Charakter der Ausstellung jede Woche in einem andern Licht erschien, je nach den politischen Einflüssen, die sich dort auswirkten. Es ist ja traurig, daß eine Aktion, die geistige Arbeit vor den Bilderstürmern und Analphabetikern in Schutz zu nehmen bestimmt war, in einem mächtigen Land, das diesen geistesfeindlichen Elementen noch nicht zujubelt, von Tagespolitik gestört werden kann; aber es muß schließlich doch der gute Wille und die bessere Einsicht der Majorität sich durchsetzen. Deshalb lag mir auch sehr an dem Gelingen der Ausstellung, besonders da ein Künstler, der heute nicht einen englischen, amerikanischen oder französischen Paß trägt, vogelfrei ist samt seinem Lebenswerk.“<sup>80</sup>

Read schickte ihm daraufhin prompt eine Wunschliste der zu zeigenden Werke:

„Für die endgültige Auswahl würde ich sehr gerne Ihren Rat haben. Wir haben hier nur die ‚Schildkröten‘<sup>81</sup> der Sammlung Rottmann und eine ‚Mutter mit Kind‘<sup>82</sup>, die dem Bildhauer Benno Elkan gehört. Außerdem ist uns das ‚Selbstporträt‘<sup>83</sup> versprochen, das Prof. Korner gehört, und ‚Madrid‘<sup>84</sup> aus der Galerie Fischer. Ebenfalls zugesagt, jedoch nicht mit Bestimmtheit, sind uns das ‚Liebespaar‘<sup>85</sup> des Kunsthause Zürich und fünf Gemälde aus dem Besitz Hugo Simons. Wir haben Raum für ungefähr 12–15 Gemälde im Ganzen, so daß wir mindestens noch sechs brauchen. Ich habe Fräulein Palkovskás Brief [Olda, Anm. d. V.] mit Fräulein Hoffmann [Edith, Anm. d. V.] besprochen, die einen großen Teil der Bilder kennt, und glaube, daß es richtig wäre, die folgenden zu zeigen:

79 Vgl. Brief Kokoschkas an Edith Hoffmann, 24. 11. 1937, OKZ. Und: ZBZ, Nachlaß OK 43. Gekürzte Fassung in: OK, Briefe III, S. 58 f.

80 OK an Read, 17. 5. 1938, in: Kokoschka, Briefe III, S. 66 f.

81 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 235, S. 133, „Riesenschildkröten“, 1927. Wurde in der Ausstellung London 1938 nicht gezeigt.

82 Hierbei handelt es sich vermutlich um das Gemälde Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 154, S. 92 f., „Zwei Mädchen“, 1921/22. Winkler/Erling weisen auf die irrtümliche Nennung von Benno Elkan, London, als Leihgeber für die Ausstellung 1948 in Boston hin.

83 Vgl. Winkler, Werk des Malers, Nr. 311, S. 327 „Selbstbildnis eines ‚entarteten Künstlers‘“, 1937.

84 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 203, S. 117 f., „Madrid, Plaza Canovas del Castillo“, 1925.

85 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 126 S. 75, „Liebespaar mit Katze“, 1917. Wurde in der Ausstellung London 1938 nicht gezeigt.

Männerbildnis, Prof. Kestenber<sup>86</sup>  
Prager Landschaft, Ing. Franz Müller, Prag  
Schönberg, Konsul F. Wolff-Knize<sup>87</sup>  
Komposition, Ing. Zadra, Mährisch-Ostrau  
Prager Landschaft, Dr. Palkovsky<sup>88</sup>  
Komposition, Dr. Palkovsky.

Ich würde mich jedoch, wie gesagt, freuen, wenn Sie sich dazu äußern würden und Fräulein Dr. Palkovská das für den Transport Notwendige veranlassen könnte, wie es die von Frau Burchard [Mitarbeiterin der Ausstellungsorganisation, Anm. d. V.] zugesandten Formulare angeben.“<sup>89</sup>

Infolge der Ausstellungsvorbereitungen entwickelte sich ein Konflikt um das OK-Gemälde „Robert Freund I“, 1909 (ABB. 1)<sup>90</sup>, zwischen der Ausstellungsleitung und Paul Westheim in Paris, was im oben zitierten Brief Kokoschkas an Read schon durchklingt. Die Ausstellungsleitung war unsicher geworden, ob das Bildnis „Robert Freund I“ trotz der möglichen politischen Konsequenzen gezeigt werden sollte. Am 5. 5. 1938 hatte die Wiener Gestapo bei einer Hausdurchsuchung das Gemälde in vier Teile zerschnitten. Die Stücke gelangten nach Prag und von dort weiter nach London, wo sie dann trotz der Bedenken der Veranstalter auf der „Twentieth Century German Art Exhibiton“ in den Burlington Galleries gezeigt wurden. Westheim hatte sich stark für die Aufnahme des Porträts in die Ausstellung engagiert und in Paris einen polemischen Text darüber publiziert: „Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka. Wird er in London ausgestellt?“<sup>91</sup> Das Bildnis „Robert Freund I“ wurde dann doch nicht gezeigt, und in der Folge verlangte OK telegraphisch die Entfernung seiner Werke aus der Londoner Ausstellung, er hatte das ja auch gegenüber Moll bereits erwähnt:

„Z. B. in London war geplant eine Ausstellung ‚Entartete Kunst‘. Auf Betreiben von Berlin nach gewissen Methoden der englischen Politik gemäß waren plötzlich auch Maler aus Berlin (Akademie) dort eingeladen, und ich habe die Erlaubnis zurückgezogen, meine Bilder auszustellen (ich sollte 14 Bilder haben). Ich habe auf einen sicheren Erfolg verzichtet, denn über diese banalen Schmierer, die sich gleichgeschaltet haben, würde ich 100 x triumphieren. Aber ich motivierte meine Ablehnung damit, daß ich eben nicht Politik mache wie die andern, mir nicht eine Rehabilitation im Ausland erschleiche, indem ich mit den ‚Kollegen‘ im Auslande ausstelle, die mich in der Heimat, für die ich fühle und mit der ich verwurzelt bin trotz allem, verfemen (weil es obrigkeitshalber so befohlen ist) gegen ihr besseres Wissen, und daß ich mich nicht dazu hergebe, eine Gesetzesumgehung zu begehen, die im Reich strafrechtliche Folgen hätte.“<sup>92</sup>

86 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 234, S. 133, „Leo Kestenber“, 1926/27. Wurde in der Ausstellung London 1938 nicht gezeigt.

87 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 178, S. 105, „Arnold Schönberg“, 1924. Wurde in der Ausstellung London 1938 nicht gezeigt.

88 Vgl. Winkler, Werk des Malers, Nr. 303, „Prag, Blick von Moldaulände I“, um 1936.

89 Herbert Read an OK, 21. 5. 1938. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

90 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 12, S. 6: Das „Deutsche Kulturkartell“ verlegte anläßlich der Ausstellung „Freie Deutsche Kunst“ im November 1938 in Paris eine Postkarte mit der Abbildung des zerschnittenen Bildes. 1949 ergänzte OK in den USA die wieder zusammengefügteten Teile und erneuerte das Monogramm.

91 Paul Westheim, Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka. Wird er in London ausgestellt? Wiederveröffentlicht in: Paul Westheim, Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik. Leipzig/Weimar 1985, S. 231 ff.

92 Vgl. dazu den Brief von OK an Moll, undatiert (Juli 1938), wiedergegeben im Kapitel dieser Publikation: „Eine Art Schwanengesang“ – Die Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1937.

Auf diesen Wunsch Kokoschkas ging die Ausstellungsleitung nicht ein, da keines der in London gezeigten Werke im Besitz des Künstlers war:

“Dear Professor Kokoschka, it was with great regret that we received your telegram, and as we have no pictures from you in the Exhibition we could not fulfil your wish to have them taken off the walls. We would, however, like to let you know that the Exhibition is a great moral succes and that all the newspapers and critics have given us very good notices and reproduced your works a great deal. We enclose a cutting from the News Chronicle, and another showing your picture which was mutilated from the same paper; also a cutting from the Daily Telegraph wich shows that even the Conservative papers have taken great interest in our fight for liberty and freedom. We hope that the catalogue and the picture will give you full satisfaction and that you will in time understand that the work for the Exhibition has been done under great difficulties. Please note that the work has been done voluntarily, which was only possible with the help of Liberal [!] and social-minded people, and that our list of patrons contains the names of some of the greatest artists of our time such as Picasso and Maillol. All profits that are made from the Exhibition will go to refugee artists, and we feel that such an effort is worthy of your sympathy and understanding. I think your attitude would be entirely different if you had followed the advice of Augustus John to come to London and had seen the work which has been achieved. [...]”<sup>93</sup>

Die Ausstellungsorganisatorin Irmgard Burchard äußerte sich nochmals nachträglich zu dieser Angelegenheit in einem Brief an Niuta (Anna) Kallin am 27. 7. 1938:

„Es [Kokoschkas Verärgerung, Anm. d. V.] hängt damit zusammen, daß Paul Westheim sich unserem Komitee gegenüber außerordentlich schlecht und ungehörig benommen hat und versucht, wo er es erreichen kann, gegen die Ausstellung zu hetzen. Wir haben damals mit Sir Kenneth Clark, der ein großer Verehrer der Malerei von Kokoschka ist und doch die erste Kokoschka-Ausstellung hier mit ins Leben rief, beraten, ob wir das zerschnittene Bild von Kokoschka ausstellen sollen oder ob es als eine politische Demonstration beurteilt würde, die der Ausstellung und dem Ansehen der Menschen, die sie protegieren und inszinieren [!], sowie den Künstlern, die noch immer in Deutschland leben müssen, schaden könnte. Herr Westheim hat aber daraus in der Pariser Tageszeitung sowie in der Weltbühne und in aggressiven Rundschreiben eine sehr unschöne und unfaire Angelegenheit gemacht. Trotzdem ist es wahrscheinlich durch diese Ausstellung zu erreichen, daß eine der angesehensten Galerien hier eine Einzelausstellung für das Werk von Kokoschka gibt und ich selbst habe einige Anfragen von privater Seite und von einem Museum für ein Bild, wenn ich von Kokoschka die notwendigen Fotografien und Unterlagen bekommen könnte.“<sup>94</sup>

Kokoschka war mit 19 Arbeiten in London vertreten, darunter sieben Gemälde, so z. B. „Herwarth Walden“, 1910<sup>95</sup>, „Marseille, Hafen I“, 1925<sup>96</sup>, und vor allem das „Selbstbildnis eines entarteten Künstlers“, 1937<sup>97</sup>, welches den schmähhlichen Anlaß der Münchner Schau unmittelbar apostrophierte. Das Gemälde zeigt ihn in trotziger entschlossener Haltung und kann als erste Manifestation

93 Irmgard Burchard an OK, 21. 5. 1938. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

94 Burchard an Niuta Kallin, 27. 7. 1938. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

95 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 49, S. 29.

96 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 188, S. 111.

97 Vgl. Winkler, Werk des Malers, Nr. 311, S. 327.

seiner Selbstempfindung als „one man underground movement“ gedeutet werden – so charakterisiert sich OK selbst rückblickend in seiner Autobiographie.<sup>98</sup> Er stellte sich selbst aufrecht und massiv dar, „wie ein Wall im kämpferischen Gestus der gekreuzten massigen Arme über dem offenen Hemd, mit einem Gesicht voller Stolz und Trotz, aus dem die bohrenden Augen sich den Gegner suchen – ein ‚guerillero‘, hinter dessen Schutz ein Flüchtling durch die Bergwälder hastet“<sup>99</sup>. Als Künstler verletzt, trat er nun als Künstler für sich in die Arena des politischen Kampfes.

Max Beckmann hielt bei der Ausstellungseröffnung seine eindrucksvolle Rede „Meine Theorie der Malerei“. Die Ausstellungsveranstalter distanzieren sich im Katalogvorwort von jeglichen politischen Intentionen; doch sie plädierten für die Freiheit der Kunst:

“The organisers of the present Exhibition are not concerned with the political aspect of this situation; they merely affirm one principle: that art, as an expression of the human spirit in all its mutations, is only great in so far as it is free. Art has its disciplines, but these originate in the mind of the artist, and cannot be imposed by the indoctrinated will of a statesman, however wise. That is the only principle we maintain, but in virtue of this principle we can offer the persecuted artists of Germany the prospect of appealing to the unprejudiced eyes of the world.”<sup>100</sup>

Das „overstatement“ des in der Ausstellung gezeigten Expressionismus entsprach nicht dem englischen Kunstpublikum, das an französische Vorbilder gewöhnt war. Es war mehr oder weniger befremdet von dieser Kunst, die weit über das übliche Maß hinaus mit Gedanklichem behaftet schien. Raymond Mortimer charakterisierte das Gezeigte im „New Statesman and Nation“ folgendermaßen: „[...] wenn Hitler ‚solche Art Kunst nicht leiden‘ möge, die doch nur ‚ein Gemisch aus Grobheit und Krampf‘ darstelle, so sei dies ‚noch das Beste, was man von diesem Herrn bisher gehört‘ habe.“<sup>101</sup> Die folgende Kritik von Eric Newton in der „Sunday Times“, 10. 7. 1938, war etwas positiver. Für Newton war es „sinnlos, diese Künstler lediglich als künstlerische oder politische Rebellen“ zu betrachten.

„Sie sind nur Deutsche, die das Pech hatten, eine gewisse Seite des deutschen Temperaments in ihrer Kunst zum Ausdruck zu bringen, und, indem sie dies taten, durch ihren Stil den persönlichen Geschmack von Herrn Hitler zu beleidigen, oder durch ihre Thematik gegen die totalitäre Theorie zu verstoßen. Im Deutschland von 1928 hätte diese Ausstellung die lebendigste Seite des modernen deutschen Geistes verkörpert; 1938 ist sie ‚entartet‘.“<sup>102</sup>

Newton meinte weiter, die überzeugtesten und damit überzeugendsten Expressionisten, „denen Romantik in gewaltsamer und sogar hysterischer Form ein Ziel um seiner selbst willen bedeutet“, kämen aus Deutschland; in dieser „Atmosphäre des Aufruhrs und des overstatement“ könnten sich Franz Marcs farbenfrohe Tierbilder und Barlachs kühne Schnitzwerke für den englischen Geschmack als noch „am erträglichsten“ erweisen.<sup>103</sup>

98 Vgl. Kokoschka, *Mein Leben*, S. 265.

99 Haftmann, *Exil*, Kat. Kunsthalle Bielefeld, S. 31.

100 Busch, *Erläuterungen*, S. 6 f., zum Reprint 1968 von Kat. New Burlington Galleries 1938.

101 Zit. nach: ebd., S. 8 f.

102 Zit. nach: ebd., S. 13.

103 Zit. nach: ebd., S. 14.

Kurz nach Ausstellungsende der „Twentieth Century German Art“ traf OK als mittelloser Flüchtling in London ein; am 19. 10. 1938 hatte er in Prag gemeinsam mit Olda das Flugzeug nach London bestiegen. Allein Curt Valentins OK-Präsentationen in der neugegründeten Buchholz Gallery in New York konnten seine mißliche finanzielle Lage etwas bessern;<sup>104</sup> der erste Auftrag im englischen Exil sollte Ende 1938 durch Michael Croft (ABB. 47), Schwager des emigrierten deutschen Rechtsanwalts Fred Uhlmann, erfolgen.<sup>105</sup> Gemeinsam mit ca. 350 Kommunisten retteten sich auch die Mitglieder des „Oskar-Kokoschka-Bundes“ nach London. Der „Czech Refugee Trust Fund“ hatte mittels einer Staatsanleihe der britischen Regierung an die tschechoslowakische Exilregierung Flugzeugtransporte nach London organisiert.

Bereits im Dezember 1938 entstand hier der „Freie Deutsche Kulturbund“ (F. D. K. B.) als kulturelles Zentrum der deutschen Emigranten und als antifaschistisches Zentrum: Er wurde noch im Ankunfts-jahr von OK gemeinsam mit Heartfield und anderen vorerst inoffiziell gegründet; später, 1941, wurde Kokoschka einer der drei Präsidenten. Über 100 Exilkünstler traten in der Folge dem F. D. K. B. bei, in Paris kam es zur Gründung eines Pendantes. Am 1. März 1939, an Kokoschkas 53. Geburtstag, folgte die offizielle Gründung des „F. D. K. B.“, der sich zur aktivsten Organisation der deutschsprachigen Emigranten in England entwickelte. Weitere bekannte Mitglieder neben OK waren der Kritiker Alfred Kerr, John Heartfield, Stefan Zweig. Kokoschka widmete sich verstärkt den Problemen der Emigranten, besonders als Anfang Mai 1940 durch die Verschlechterung der Kriegslage Großbritanniens sich die Ausländerpolitik verschärfte und deutschen und österreichischen Flüchtlingen als „feindlichen Ausländern“ die Internierung drohte. Dabei griff er allmählich immer mehr auf praktische anstelle von spektakulären Methoden zurück: Er bemühte sich um private Interventionen einflußreicher Persönlichkeiten für die dringendsten Fälle von internierten Flüchtlingen.<sup>106</sup>

Ebenfalls bereits im März 1939 wurden die „Austrian Centre-Association of Austrians“ (Österreichisches Zentrum) mit dem Ehrenpräsidenten Sigmund Freud gegründet, deren Theaterveranstaltungen im „Laterndl“, dem Theaterklub des Austrian Centre, OK gerne besuchte. Im Juni 1939 war OK auf der ersten Ausstellung des F. D. K. B. mit den bereits in England entstandenen Gemälden „Michael Croft“<sup>107</sup>, „Zráni (Sommer II)“<sup>108</sup>, „Prague – Nostalgia“<sup>109</sup>, eine Erinnerung an das überstürzt verlassene Prag, sowie dem „Selbstbildnis eines ‚entarteten‘ Künstlers“<sup>110</sup> vertreten.

104 Die erste Ausstellung fand bereits im September 1938 statt. Gezeigt wurden hier fünf Gemälde: „Mädchen mit Puppe“, 1921/22 (W/E Nr. 157, S. 94.), „Vernet-les-Bains“, 1925 (W/E Nr. 193, S. 113), „Araberinnen“, 1928 (W/E Nr. 245, S. 139), „Markt in Tunis“, 1928/29 (W/E Nr. 244, S. 139), „Portrait of Thomas G. Masaryk“, 1936 (Wingler, Werk des Malers, Nr. 298, S. 325), und 20 Zeichnungen aus den Jahren 1930–1933. Vgl. Oskar Kokoschka. Kat. Buchholz Gallery/Curt Valentin, New York 1938 (22. 9.–12. 10.).

Vgl. auch: Haftmann, Exil, Kat. Kunsthalle Bielefeld, S. 34 f.

105 Paul Westheim sollte OK im darauffolgenden Jahr nochmals an Croft verweisen: „Und im übrigen hoffe ich, daß Sie bald wieder aus der Bredouille sind. Das war schon öfter und hat sich immer wieder gemacht. Vielleicht kann Ihnen der Michael Craft [!], der ein famoser Kerl ist, unter seinen Bekannten mal einen Porträtauftrag verschaffen. Sie solltens [!] ihm beibringen, ich glaube, er hat die erforderliche Aktivität.“

ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

106 Vgl. Edith Hoffmann, Kokoschka, Life and Work. London 1947, S. 226.

107 Vgl. „The Honourable Michael Croft“, Wingler, 1939: Werk des Malers, Nr. 315, S. 328. OK begann 1939 das Porträt der Schwester von Michael Croft („Posy Croft“, 1939: Wingler, Werk des Malers, Nr. 316, S. 328).

108 Vgl. „Sommer II (Zrani)“, 1938/40: Wingler, Werk des Malers, Nr. 321, S. 328.

109 Vgl. „Prague – Nostalgia“, 1938: Wingler, Werk des Malers, Nr. 314, S. 328.

110 Vgl. „Bildnis eines ‚entarteten‘ Künstlers“, 1937: Wingler, Werk des Malers, Nr. 311, S. 327.



47

Oskar Kokoschka,  
Portrait Michael Croft,  
1938/39, Privatbesitz,  
Leihgabe an die Scottish  
National Gallery of  
Modern Art,  
Edinburgh.

Im Juni desselben Jahres veranstaltete die Pariser Galerie St. Etienne, die Otto Kallir (vormals Nierenstein) hier nach seiner Emigration gegründet und nach dem Wiener Stephansdom benannt hatte, eine OK-Werkschau. Sie blieb nicht unbemerkt:

„Die Galerie St. Etienne bietet in einer kleinen Ausstellung von Werken Oskar Kokoschkas seinen alten Freunden und treuen Verehrern die sehr erwünschte Gelegenheit, seinem Werke wiederzubegegnen; dem Pariser Publikum aber die unerhoffte Möglichkeit, diesen grossen Maler auch für sich zu entdecken oder ihn besser kennen zu lernen.

Mit Recht nennt ihn eine Pariser Kritik den besten unter den lebenden deutschen Malern – und verkennt doch sein ‚Bestes‘, wenn sie im gleichen Atem seine frühen Porträts von der Salonmalerei Lenbachs beeinflusst sieht. [...]

Die Kunst Kokoschkas erweist sich in dieser fremden Umgebung – besonders in ihren Anfängen – als deutsch ‚belastet‘. Nicht das Sichtbare wiederzugeben bemüht sie sich, sondern das Unsichtbare sichtbar zu machen. Nicht den Schein der Dinge, nicht ihre Oberfläche oder ihre Haut malt sie, sondern gleichsam enthäutet zeigt sie die Dinge von innen. Das kann ein Vorzug sein, und ist auf

alle Fälle eine Gefahr. Der deutsche Expressionismus ist ihr erlegen. Wie gegenstandslos, formlos und zuletzt also überflüssig muten uns heute die Offenbarungen seines Geheimnisses von damals an! Der Österreicher Kokoschka dagegen hat sie bestanden. Wieviel Wahrheit verkünden gerade seine frühen Bilder!<sup>111</sup>

Gezeigt wurden in Paris vor allem frühe Bilder: „Bildnisse eines Neugeborenen, eines Knaben, einer Dame (alle drei aus dem Jahre 1908)<sup>112</sup>. Bei den beiden erstgenannten handelte es sich um „Kind mit den Händen der Eltern“, 1909<sup>113</sup>, und „Hans Reichel“, 1910<sup>114</sup> – das Damenbildnis ist heute nicht mehr eindeutig zuzuordnen. Weiters angeführt wurden in der Rezension „Stilleben mit Hammel und Hyazinthe“, 1910,<sup>115</sup> „Doppelakt: Liebespaar“, 1913,<sup>116</sup> „Der irrende Ritter“, 1914/15<sup>117</sup>, und „Die Auswanderer“, 1916/17<sup>118</sup>:

„Die Zeit der Reife, etwa von 1920 ab, in der aus dem nervösen Genie der Große Maler wird, ist nur mit wenigen und leider nicht mit den besten Beispielen vertreten. Erst wieder aus dem Jahre 1928 sehen wir drei schöne Bilder, den See und die Berge von Annecy, den Hafen von St. Margherita und das sehr bedeutende Londoner Brückenbild.<sup>119</sup> [...] Es sind diese Bilder vor allem, von denen aus eine spätere Zeit Kokoschka seinen Platz anweisen wird in der Geschichte der europäischen Malerei, nicht als einem eigenbrödlerischen genialischen Experimentalisten, sondern, wie ich glauben möchte, als dem vorläufig letzten originellen Maler in der grossen Reihe der europäischen Impressionisten.“<sup>120</sup>

Ende Juni 1939 versteigerte die Galerie Fischer in Luzern eine Reihe von in deutschen Museen beschlagnahmten Bildern.<sup>121</sup> Zu dieser Zeit erfuhr OK auch, daß das Kunsthaus Zürich das damals ihm sehr wichtige Gemälde „Quellennymphe“<sup>122</sup> nach Ausstellungsende nach Paris retourniert hatte. Dazu äußerte er sich in einem Brief an Homer Saint Gaudens:

“From the Kunsthaus Zürich I got a letter (19. July) where Dr. Wartmann the custode of the Museum gave me notice that he was able to send my picture ‘die Quellennymphe’[!] to Mr. Lerolle Paris at the 4. July although the custom-laws wanted to have my property sent back to Prague from where it came. I asked whether in this case they had not better auctioned my property on accounts of the Nazi-auction directly at Lucerne instead of sending it back to Prague, what means to Berlin.

111 F. B., Oskar Kokoschka. Zu einer Ausstellung seiner Bilder. In: Nouvelles d'Autriche, Nr. 5, Paris, Juni 1939.

Tagblattarchiv, Mappe Kokoschka Oskar (1946–1980).

112 Ebd.

113 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 25, S. 13.

114 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 44, S. 25 f.

115 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 45, S. 26 f.

116 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 91, S. 53.

117 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 115, S. 68 ff.

118 Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 123, S. 73 f.

119 Dabei handelt es sich um „Lac d'Annecy I“, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 242, S. 137 f. „Santa Margherita, Boote“, 1933, WW Nr. 268, S. 322; „London, Große Themse-Landschaft I“, 1926, Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 223, S. 127.

120 F. B., OK-Ausstellung, Nouvelles d'Autriche.

121 Vgl. dazu auch Kapitel: OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“!

122 Vgl. Winkler, Werk des Malers, Nr. 313, S. 327 „Die Quelle“. Vgl. Winkler/Erling, Gemälde, Nr. 166, S. 99, „Jakob, Rachel und Lea“, 1922/23; Wurde 1931–1933 in Paris teilweise und 1935/36 in Prag ganz übermalt, die neue Fassung heißt „Die Quelle“ und ist seit 1988 im Kunsthaus Zürich.



48

OK in London, 1939,  
Foto: Trude Fleischmann (zugeschrieben).

Seite 151:

49 OK in Polperro,  
Schottland, 1939.

All this democratical institutions are so akwardly organised that nobody wonders when the whole world falls under the strokes of the Nazis.”<sup>123</sup>

Im August übersiedelte Kokoschka aufgrund finanzieller Erwägungen mit Olda nach Polperro in Cornwall, wo der Bildhauer Uli Nimptsch lebte, dort blieben sie über ein halbes Jahr. OK war bezaubert von dem malerischen Fischerdorf und beschrieb in einem Brief an die Malerin Hilde Goldschmidt den „schönen, gesunden Ort [...] viel reizender als ein gemütlicher kleiner Hafen in Italien, weil viel echter“<sup>124</sup>. Hier begann eine arbeitsreiche Zeit – erste Ölbilder und Aquarelle entstanden – darunter einige der besten Landschaftsbilder Kokoschkas aus der Kriegszeit –, weitere von kleinen Fischerdörfern an der britischen Atlantikküste folgten. OK widmete sich den beiden Allegorien „The Crab“, 1940 (Tf. VIII)<sup>125</sup>, und „Private Property“, 1940<sup>126</sup>, worin er malerisch auf die aktuelle politische Situation Bezug nahm. Zum Gemälde „The Crab“ äußerte er sich zweimal unterschiedlich: Einmal interpretierte er die Krabbe als „Chamberlain nach München!“<sup>127</sup> – eine Anspielung auf die Beschwichtigungspolitik Englands, die zumindest teilweise mit zum Untergang Österreichs und der Tschechoslowakei geführt hatte; das zweite Mal nannte er das Bild „Hospitality“,

123 OK an Homer Saint Gaudens, 30. 7. 1939. ZBZ, Briefe von OK, Abschriften, 1928–44. Nachlaß OK 43. Vgl. auch den Abdruck des Briefes in Kokoschka, Briefe III, S. 92 f., wo diese Stelle fehlt.

124 Kokoschka an Hilde Goldschmidt, 30. 8. 1939, Kokoschka Archiv, Villeneuve. Zit. nach: Calvocoressi, Kokoschka, Kat. Kunsthaus Zürich, S. 150.

125 Zur „Krabbe“ s. die vorliegende Publikation, S. 180 f.

126 Wiegler, Werk des Malers, Nr. 320, S. 328.

127 Zit. nach: Haftmann, Exil, Kat. Kunsthalle Bielefeld, S. 38.



eine ironische Anspielung auf die wenig gastfreundliche Behandlung der Emigranten durch englische Einwanderungsbehörden. Neben dem Malen setzte OK die Arbeit am Schauspiel zum Drama „Comenius“ fort.

Anfang 1940 erweiterte eine Ausstellung in der Galerie St. Etienne in New York<sup>128</sup> Kokoschkas Bekanntheitsgrad in den USA: Zu sehen waren 15 Werke, darunter das Porträt von Masaryk, 1936.<sup>129</sup> Im Sommer 1940 wurde die Südküste Englands für Ausländer Sperrgebiet und Nimptsch interniert, dazu kam das Verbot des Fotografierens, Skizzierens oder Malens von Orten in den Sperrgebieten. OK und Olda kehrten nach London zurück und bezogen über Vermittlung von Kathleen Countess of Drogheda ein möbliertes Haus in der Boundary Road. Kokoschka widmete sich verstärkt dem Aquarell (zarte Stilleben von Schnittblumen als symbolische Verbindung mit der Natur), bis er sich ein Jahr später, 1941, in Schottland wieder der Landschaft zuwenden konnte. Die politischen Aktivitäten traten nun in London in den Vordergrund. Er hielt Ansprachen, schrieb

128 Kallir hatte zwischenzeitlich seine Wiener Galerie in Paris unter dem Namen Galerie St. Etienne weitergeführt und Anfang 1940 die heute noch bestehende Galerie St. Etienne in New York gegründet.

129 Vgl. Ausstellungsfolder: Oskar Kokoschka, Exhibiton. Gallery St. Etienne, New York City, 9. 1.–2. 2. 1940. Kallir hatte sich im Frühling 1939 wegen dieser Ausstellung an OK gewandt: „Inzwischen bin ich nach New York übersiedelt, habe eine Galerie in der allerbesten Gegend, schöne, große, helle Räume und höre, daß es vielleicht möglich ist, eine Ausstellung Ihrer Werke hier zu veranstalten. Sie können es sich nicht denken, was es für mich bedeuten würde, eine Kokoschka-Ausstellung zu veranstalten. [...] Sollten Sie im kommenden Winter eine Ausstellung veranstalten, so wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir die Ehre geben würden, Ihre Arbeiten zu zeigen.“ Otto Kallir an OK, 25. 5. 1939. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.



Artikel für antinazistische Zeitungen und versuchte, finanzielle Mittel für die diversen gemeinnützigen Institutionen aufzutreiben. Neben der Unterstützung der Versuche des F. D. K. B. und des Austrian Centre, das englische Parlament zur Zurücknahme der Flüchtlingseinteilung in „enemies“ oder „friendly aliens“ zu bewegen, verfaßte er Eingaben, Reden, Schriften und Reklamationen für die Flüchtlinge.

Von Herbst 1940 bis April 1941 wurden die deutschen Bombenangriffe beinahe alltäglich. OK vollendete „Private Property“, 1940<sup>130</sup>, ein Sinnbild der kapitalistischen Raffgier, im Winter begann er das Gemälde „The Red Egg“ (TF. IX)<sup>131</sup>, eine Interpretation des Münchner Abkommens als Gelage zur Stillung imperialistischen Machthungers. In seinem Selbstverständnis als didaktischer Künstler versuchte er in diesem Jahr ein größeres Publikum für seine politischen Allegorien zu gewinnen: So bemühte er sich – allerdings vergeblich –, „irgendwann im Jahre 1941 [...] ‚Das rote Ei‘ unbedingt als Plakat<sup>132</sup> herstellen zu lassen“, und berichtete Michael Croft: „Einige meiner Freunde haben mir geholfen, so dass ich nun meine Mussolini-Hitler-Karikatur ‚Appeasement‘ in Farbe und in Originalgröße drucken lassen kann [...] Und ich werde der erste sein, der Hilfe vom Roten Kreuz für sie (die Rote Armee) erhält, wenn ich nämlich meinen Druck verkaufe und den Erlös den Kämpfenden gebe.“<sup>133</sup> In diesem Sinne hatte auch er auf der Rückseite des Gemäldes „Polperro II“<sup>134</sup>, vermerkt: „30 years of an emigrant’s artistic wisdom an artist’s signature remains – but leaders of states bloom and fall. all? Why? – How an artist lives! Gives!“<sup>135</sup> Edvard Beneš,

130 Vgl. Wingler, *Werk des Malers*, Nr. 320, S. 328.

131 Zu „Das rote Ei“ s. die vorliegende Publikation, S. 182–184.

132 Calvocoressi, Kokoschka, *Kat. Kunsthaus Zürich*, S. 152.

133 Kokoschka an Michael Croft, Ende 1941. Zit. nach: ebd., S. 152. Erst nach dem Kriege, im ersten Nachkriegswinter 1945, konnte ein Plakatdruck („Christus hilft den hungernden Kindern“), affiziert in den U-Bahn-Stationen und Bussen von London, realisiert werden.

134 Vgl. Wingler, *Werk des Malers*, Nr. 318, S. 328.

135 Hülsewig-Johnen, *Katalogdokumentation*. In: *Emigrantenleben*, *Kat. Bielefeld*, S. 280.

ehemaliger Präsident der Tschechoslowakischen Republik und Regierungschef im Exil, schenkte das Werk im Februar 1941 der Tate Gallery.

Kokoschka wurde 1941 zum Präsidenten des F. D. K. B. gewählt. Weiterhin inspiriert von Comenius' Forderung nach einer humanistischen Erziehung der Jugend, initiierte er 1941 und 1943 im Kulturbund eine Ausstellung von Kinderbildern – „The war as seen by children“ – und hielt dazu die Eröffnungsrede. Der Psychotherapeutin und Schriftstellerin Anna Maria Jokl, einer Bekannten aus Prag, die ähnliche Erziehungsmodelle propagierte, schrieb er anlässlich der Vernissage 1941:

„Schade, daß Sie nicht am 16. August (1 h) kommen können zu der Kinderausstellung. Ich versuche in schlechtem Englisch ein bißchen Propaganda für internationale Erziehung zu machen, Sie wissen, mein altes Steckenpferd reiten, mit frommen Augenaufschlag zu Komensky, der in Böhmen von Briefmarken her nicht unbekannt war [...].“<sup>136</sup>

Ende 1941 erfolgte die Gründung des „Free Austrian Movement“, das für die Wiederherstellung eines freien und unabhängigen Österreichs eintrat. Kokoschka trat bei und unterstützte hier vor allem die Jugendgruppe „Young Austria“ (er stiftete in den folgenden zwei Jahren je 1000 Pfund für die Bildungsarbeit). Das „Free Austrian Movement“ veröffentlichte in der Exilzeitschrift „Zeitspiegel, Anti-Nazi Weekly“ am 22. 12. 1941 OKs Solidaritätserklärung, worin er auch die Freilassung der in englischen Lagern Internierten forderte:

„Selbstverständlich haben Sie meine Ermächtigung, meinen Namen zu benützen, wo Ihnen dies zweckdienlich erscheint, besonders wenn es darum geht, jenen demokratischen Vorkämpfern die baldige Befreiung aus den britischen Internierungslagern zu erkämpfen, deren Energien zu erhalten zu wichtig ist, als dass man sie der Ignoranz einer gewissen Beamtenkaste hier hinopfern dürfte. Propagieren Sie die Idee, dass *das österreichische Volk* das erste Opfer der ‚Appeasementpolitik‘ am Continent war und dass es nun, nach dem Eintreten Sovjet-Russlands in den Kampf gegen den Faschismus, keinen Sinn mehr hat, länger einen solchen Skandal zu vertuschen. Die Welt weiss um ‚the skeleton in the wardrobe of democracy!‘“<sup>137</sup>

Die Zeitschrift des F. D. K. B. „German Anti-Nazi Monthly“ veröffentlichte im Februar 1942 OKs Appell an die deutschen Emigranten, sich am Aufbau einer neuen Demokratie zu beteiligen: „Die Wahrheit ist unteilbar“<sup>138</sup>. Wenige Monate später verfaßte der Künstler einen aufmunternden Brief an die „Ortsgruppe des Freien Deutschen Kulturbunds in Manchester“:

„Liebe Freunde, im Namen unseres Bundes wünsche ich Ihnen vom ganzen Herzen allen Erfolg in Ihrem kulturellen Bestreben, das ‚geistige Deutschtum‘ nicht als einen Epilog von der Welt hinnehmen lassen zu wollen.

Daß Sie, als Flüchtlinge auf fremden Boden stehend, sich zusammenfinden, um mitzuhelfen, der allgemeinen Confusion zu steuern, die angesichts der Vergewaltigung dieses geistigen Deutschlands

136 OK an Anna Maria Jokl, 31. 7. 1941. ZBZ, Briefe von OK, Abschriften, 1928–44, Nachlaß OK 43. Vgl. auch: Kokoschka, Briefe III, S. 105 f.

137 Anon., Anschluss an Free Austrian Movement. In: Zeitspiegel, Anti-Nazi Weekly. Nr. 51–52, 22. 12. 1941, S. 3. Clippings OKZ.

138 Vgl. Zeitspiegel, Anti-Nazi Weekly, Nr. 28, 11. 7. 1942, S. 2. OKZ, Clippings.

– im Reiche, begreiflicherweise – entstand, allein, daß Sie willig sind, sich über die individuellen Nöte und Schicksale im Exil zu erheben, spricht für die Zukunft, in welcher die Idee des Brudertums der Menschen führend sein wird. Diese Perspektive wird überall bereits Vielen sichtbar. Es ist die bessere Idee, die der Osten dem Individualismus des Westens stellte, seitdem der Mensch geschichtsbewußt wurde.

Wir alle, die wir vorübergehend Gäste des englischen Volkes wurden, vermeinen, auch am besten unsere Dankbarkeit für die genossene Gastfreundschaft abzustatten, indem wir die Ursache des chronisch gewordenen Massenmordens in einem mißverstandenen Darwinismus erkennen und zu überwinden trachten. Der Begriff ‚Weltbürger‘ hingegen ist eine Prägung dieses geistigen Deutschtums, welches aus dem Zusammenbruch der katholischen Gesellschaftsordnung die Grundidee von der Einheit der menschlichen Familie in die Neuzeit gerettet hatte. Das kulturelle Bestreben aller Völker geht heute darum, das nationale Wesen mit dieser Grundidee zu durchdringen. Die kulturfeindlichen, finsternen Kräfte, die in jedem Lande tätig sind, werden die Bildung der kommenden Gesellschaftsordnung nicht aufhalten.“<sup>139</sup>

Im gleichen Jahr wurde OK beauftragt, das Porträt des sowjetischen Botschafters in London, Ivan Maisky<sup>140</sup>, zu malen – den Erlös von 1000 Pfund für das im darauffolgenden Jahr vollendete Porträt stiftete er für die Pflege der in Stalingrad verwundeten Soldaten beider Fronten.<sup>141</sup> Daraufhin erschien im November 1943 in der englischen Tageszeitung „Forward“ – der englische Mäzen Richard Dreyfus hatte das Bild erworben und der Tate Gallery geschenkt<sup>142</sup> – unter dem Titel „Artist in Exile“ eine Würdigung von Kokoschkas humanistischer Lebenspraxis: „Kokoschka is not rich in worldly wealth, but he is rich in that spirit of humanity that wanders the earth trying to find an abiding place.“<sup>143</sup> Weitere Vorträge Kokoschkas folgten im Sommer 1942, so zur Eröffnung einer Ausstellung des „Anti-Nazi-Committee“. In der Ansprache zur 25-Jahr-Feier der Sowjetunion (25. 10. 1942) lobte Kokoschka in seiner Funktion als Präsident des F. D. K. B. die russische Gesellschaftsform. Die Rede verursachte Unstimmigkeiten unter den Mitgliedern des Bundes, OK mußte sich daraufhin in einem Brief gegen den Vorwurf seiner „zu links gerichteten politischen Haltung“<sup>144</sup> verantworten:

“I have never had party-political views ... But I do feel duty-bound to speak my mind whenever my reason and conscience prompt me to do my utmost for a good cause. This is a case in point, for we are promoting or defending German culture.“<sup>145</sup>

139 Brief OKs an die Ortsgruppe des Freien Deutschen Kulturbundes in Manchester, 31. 5. 1942. ZBZ, Nachlaß OK 43.

140 Zum Maisky-Bildnis s. in der vorliegenden Publikation S. 201–204.

141 Vgl. auch den Brief Kokoschkas an Matejka, 25. 2. 1946, worin er sich für das Auffinden des Gemäldes „Wien, vom Wilhelminenberg gesehen“, 1931, bedankt, welches „möglichst bald mit anderen politischen Bildern, die ich in London in diesen Jahren des freiwilligen Exils malte, in Amerika für die Wiener Kinder werben helfen, damit die Hungerblockade bald beendet wird. Ein großes Bild will ich dort zu verkaufen suchen, welches die Verfälschung des Freiheitskampfes geißelt. Tausend Pfund will ich für dieses Werk: ‚What we are fighting for‘, zum Wohle der Wiener Kinder erhalten, ebensoviel als ich dem Stalingrader Hospital im Jahre 41 als Erlös für das Bildnis Maisky’s und ebensoviel als ich den Waisenkindern der C. S. R. stiftete als Erlös für das Porträt des Präsidenten Masaryk spendete.“ OKZ, Autographen.

142 Vgl. Anon., Geschenk an Stalingrad. Ohne weitere Angaben. OKZ, Clippings.

143 Chatin Pascal Sarachi, Artist in Exile. In: Forward, 13. 11. 1943. OKZ, Clippings.

144 Zit. nach: Schulz, Chronologie, S. 355.

145 Zit. nach: ebd., S. 355.

Anfang 1943 verfaßte er das Vorwort zum Band „Und sie bewegt sich doch! Freie deutsche Dichtung“:

„Wenn heute Muskel und Hirn der Menschheit von Deutschlands Führern in Bewegung gesetzt sind, die den freiwilligen Opfertod des Deutschen Volkes predigen, damit das tausendjährige Reich bestehe, so erschöpft solche logische Absurdität die denkbaren Möglichkeiten bloß für den gegenwärtigen, den zweiten Weltkrieg innerhalb unserer Generation. [...]

Manche Vertreter der westlichen Demokratie empfehlen die Rückeroberung des etwa überlebenden Restes des Deutschen Volkes. Hofft man aber auf diese Weise gute Deutsche, wahre Patrioten zu erziehen, so lehrt die Geschichte, dass die nationale Idee in Deutschland erst richtig Wurzel faßte unter Bismarck, seitdem die Losung aufkam, Deutschlands Zukunft liege auf dem Wasser. Erst seit dem Wilhelminischen Imperialismus begann der Deutsche, als der Letzte in der Reihe und nachdem alle Futterplätze in der Welt so ziemlich aufgeteilt, Patriot im Sinne der westlichen Völker zu werden. Er hat mit der ihm eigenen Gründlichkeit in kürzester Zeit eine Skrupellosigkeit im Weltstreit um die Weltmärkte entfaltet, die durch den missionierenden Eifer seiner Vorbilder bloß erklärt, jedoch vor der Menschheit nie entschuldigt werden kann. [...]

Es ist gewiß kein Zufall, daß (als die Hitlersoldateska die Welt noch nicht mit ihren Monstrositäten entsetzte) man den Deutschen häufig eine besondere Beseeltheit und Gefühlstiefe zubilligte, was man im profanfrivolen Westen fast ein bißchen komisch fand, wenn es sich nicht als deutsche Musik offenbarte, oder aus des Dichters Mund. Goethe hat selbst, im antikisierenden Geschehenskreise seines Faust, zurückgreifend auf den ursprünglichen, noch nicht entarteten, Mythos vom Herrenmenschen, an sich erfahren müssen, wie ihm zum Ende die mystische Grundkraft durchbricht, die ganz verschüttet schien in Deutschland, geradezu im entscheidenden historischen Augenblicke, als ein Herrenmensch par excellence, Napoleon in seinem Zenith, den Globus zum Sinnbild seiner Macht zu nehmen sich anschickte. Am Ziele seiner Macht über die Elemente selbst, gottgleich sich fühlend und der Zeit bedeutend, stille zu stehen wie je nur ein konservativer Herrenmensch, merkt Goethes Faust nicht, daß ihm die Lemuren sein Grab ausschaufeln, weil er blind ist.<sup>146</sup>

Das Antikriegsbild „What we are fighting for“, 1943<sup>147</sup>, entstand als Beitrag für die von der Artists International Association (AIA) organisierte Ausstellung „For Liberty“. Anlässlich der Eröffnung des F. D. K. B.-Theaters im Hampstead im Sommer 1943 hielt Kokoschka eine Rede über die Bedeutung der „Rückeroberung der Nazi-Jugend“ in Deutschland unter dem Titel: „Eine große Aufgabe“. Im Februar 1944 meldete er sich von Schottland aus erneut zu Wort: Er schickte ein Telegramm an die Konferenz ausländischer Künstler in der tschechoslowakischen Botschaft in London, wo über die politische Arbeit des Künstlers im Europa der Nachkriegszeit beraten wurde. Außerdem veröffentlichte er in der Zeitung „Forward“ einen sehr kritischen Text „What about Austria?“, der das Verschwinden Österreichs von der Landkarte in englischen Schulatlanten thematisierte:

“Sir, – Will it be of any interest for British readers to know about the embarrassment I felt when recently asked by Austrian refugee children to show them the frontiers of Austria on their cheap world atlas published since the war?”

146 Vgl. Oskar Kokoschka, Einleitung. In: „Und sie bewegt sich doch!“ Freie Deutsche Dichtung. Umschlag: John Heartfield, 1. und 2. Heft, London 1943, S. 2ff.

147 S. dazu in der vorliegenden Publikation S. 192–197.

Is it incidental that 'the first free country to fall a victim of Nazi aggression', according to the statement of the Moscow conference, should be the only one not marked out on the popular publications of this kind in Britain? Or is it by the same mistake which shows Estonia, Latvia and Lithuania, the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Constituent Republics of the U. S. S. R., as countries invaded, on these same maps.

In view of the urgent task of re-education of the Nazi youth, will there be a special set of maps designed where a signal expression is given to the effect that the liberating Powers consider themselves as in no way bound by any changes effected in Austria since 15<sup>th</sup> March, 1938?

As a reminder for the designers of the above-mentioned maps, it may be useful to know that 'the Anschluss' has its verbal origin in the dictionary of appeasement.

How will in future British tourists find their way to the country, traditional here for its 'Gemütlichkeit', if Austria had been wiped out from the British globe?"<sup>148</sup>

Im gleichen Jahr stiftete Kokoschka vom Verkauf des Bildes „Thomas G. Masaryk“ in New York 4000 Dollar für den neugegründeten „Oskar Kokoschka-Fund of War Orphans of all Nations United in Liberated Czechoslovakia“. Er beteiligte sich mit „What we are fighting for“ an der Ausstellung der AIA, London, die im Sommer Werke deutscher Künstler zeigte, und verfaßte für den Katalog das Geleitwort „Free German Artists“.<sup>149</sup> Als am 7. Mai des Jahres 1945 Deutschland bedingungslos kapitulierte, reagierte OK darauf mit dem Aufsatz „Das Wesen der österreichischen Kultur“: Hier nahm er Bezug auf die Kriegsverwüstungen in Europa. Die „Vorrede“ für Hans Tietzes Publikation „Abriß einer österreichischen Kunstgeschichte“ formulierte OK als einen Appell an die Siegermächte zur Wahrung der kulturellen Tradition in Österreich. Im ersten Nachkriegswinter, im Dezember 1945, gelang es Kokoschka, die Zeichnung eines barocken Christus in einen Druck umzusetzen. Er verbreitete das Plakat auf eigene Kosten, um auf die Not der Kinder nach dem Zweiten Weltkrieg aufmerksam zu machen. Über tausend Plakate wurden davon in der Londoner Untergrundbahn und in den Bussen aufgehängt, außerdem spendete er 1000 Pfund für die tschechoslowakischen Kriegswaisen.<sup>150</sup> Alfred Neumeyer, dem OK ein Plakat gesandt hatte, dankte ihm brieflich:

“I have been profoundly moved by your poster for the children of Europe which you were so kind to send me. It is beautiful in its composition, in its idea and in the vigor of execution. I will hang it up in the ante-room to our classroom in art history, so that a hundred girls may see it for a number of weeks, be reminded of its message and its makers.”<sup>151</sup>

Neben der Fassung mit englischem Text erschien 1964 auch eine in Spanisch, die er in kleinerer Auflage den österreichischen diplomatischen Vertretungen in Südamerika zur Verfügung stellte, um den Wiener Kindern zu helfen. Und Viktor Matejka, der auch ein Plakat erhalten hatte, zeigte ebenfalls soziales Engagement. Er veranlaßte eine Pressemeldung anlässlich der Verbreitung der Plakate in Südamerika und wollte erreichen, „daß das Plakat hier gedruckt und entsprechend ver-

148 Oskar Kokoschka, *What About Austria?* In: *Forward*, 19. 2. 1944. OKZ, Clippings.

149 Vgl. dazu auch die Korrespondenz OKs mit A. Neumeyer, der ihm beim Verkauf des Gemäldes „What we are fighting for“ für 1000 Pfund helfen wollte, die den hungernden Kindern Europas gestiftet werden sollten. Brief A. Neumeyer an OK, 3. 4. 1946, 10. 3. 1946 und 25. 10. 1946. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

150 S. in der vorliegenden Publikation S. 206–210.

151 A. Neumeyer an OK, 2. 2. 1946. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.



breitet wird. Ob es allerdings (...) bei den Bauern für das hungernde Wien werben wird, möchte ich aus mehr als einem Grund bezweifeln.”<sup>152</sup>

Im gleichen Jahr verfaßte Kokoschka seine letzte politische Äußerung über die Kriegsjahre, die „Petition from a Foreign Artist to the Righteous People of Great Britain for a Secure and Present Peace“ (Petition eines ausländischen Künstlers an das Gerechtigkeit liebende Volk von Großbritannien für einen sicheren und immerwährenden Frieden) als Beitrag für Edith Hoffmanns Monographie „Kokoschka – Life and Work“ (London, publiziert erst 1947). Sie war ein Appell an die Weltöffentlichkeit mit dem Ziel, vor übertriebenem Nationalismus, übersteigter Technisierung und geistiger Uniformierung, die die Seele bedrohen, zu warnen.

152 Matejka an Free Austrian World Movement, 15. 10. 1946. ZBZ, Nachlaß OK, 70 ff. Daß dieses Plakat in Österreich nachgedruckt wurde, ist heute nicht mehr nachprüfbar und recht unwahrscheinlich.

Im Sommer 1945 brachte die Exilzeitschrift „Austro-American Tribune“ eine deutschsprachige Rezension der Ausstellung „Art in Progress“ im New Yorker Museum of Modern Art, an der Kokoschka als „Austro-Czech“ beteiligt war, und beanspruchte ihn darin wieder für Österreich:

„Österreich ist sozusagen ‚mitbeteiligt‘ an seinem einzigen Vertreter, den es mit der Tschechoslowakei zu teilen hat. Denn Oscar [!] Kokoschka, der einzige Österreicher, der in dieser Abteilung der Ausstellung [der Abteilung für Bildende Kunst, Anm. d. V.] erscheint, wird als ‚Austro-Czech‘ angeführt. Zwar sagt der Katalog wahrheitsgemäß als Geburtsort ‚Pöchlarn‘ aus und – Sie erinnern sich vielleicht noch, dass dieser alte Ort in Niederösterreich gelegen war, als es noch nicht von Hitler besetzt war. – Doch Kokoschka, der etwa zur Zeit seines 50. Geburtstages Wien verliess, das Heim seiner Mutter in Liebhartstal [!] bei Wien, in dem wir ihn noch besucht haben, – und nach der Tschechoslowakei übersiedelte, wurde tatsächlich tschechischer Staatsbürger.

Doch sollten wir Österreicher diesen grossen Künstler, dessen Bild ‚Hafen in Marseille‘ in seinem farbigen Reichtum, der doch edel gebündelt, eines der schönsten in der Ausstellung darstellt, für Österreich in Anspruch nehmen. [...] Welches Land kann sich denn seine Kulturträger so weg nominieren lassen?“<sup>153</sup>

In Österreich zeigte damals die Neue Galerie in Wien 23 Zeichnungen und Druckgraphiken Kokoschkas in der Ausstellung „Klimt, Schiele, Kokoschka“. Im Dezember 1945 wurde OK Ehrenmitglied der Wiener Secession. Im Herbst 1946 berichtete Matejka dem Künstler über die Ausstellung „Österreichische Meisterwerke“ in Zürich, für die die Stadt Wien das Gemälde „Wien, vom Wilhelminenberg gesehen“, 1931<sup>154</sup>, zur Verfügung gestellt hatte und zeigte sich empört über die Machenschaften der Wiener „Kunst-Cliquen“, die die Auswahl der gezeigten Werke dieser Schau getroffen hatten und hoffte,

„daß Sie sich aber auch entschließen nach Wien zurückzukommen. Ich hoffe, daß Sie sich aber auch entschließen werden, in Wien mit einer grossen Ausstellung herauszukommen. Ich würde Sie bitten, diese Ausstellung möglichst offiziell durch unsere Stadt arrangieren zu lassen. Lassen Sie sich hier durch keine wie immer geartete private Vereinigung herausbringen. Denn sie scheinen nur privat zu sein, in Wirklichkeit dienen sie ganz bestimmten, wenn auch verklausulierten politischen Zielen. Ihre Kunst ist für die ganze Stadt da, und ich will allen meinen Einfluß in der Stadt-Verwaltung dahin aufbieten, daß die Stadtverwaltung offiziell alles daran setzt, um Ihre Ausstellung zu einem grossen künstlerischen Ereignis zu machen.“<sup>155</sup>

Erst 1955 fand in der Wiener Secession die erste große Einzelausstellung Kokoschkas statt, beinahe zwei Jahrzehnte nach jener von 1937, im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. OK kam nur mehr auf Besuch und als Lehrender („Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst“, Salzburg, 1953–1963) in seine ursprüngliche Heimat Österreich zurück.

153 Else Hofmann, Österreich als stiller Teilhaber. Zur fünfzehnten Anniversary Ausstellung „Art in Progress“ des Museum of Modern Art. In: Austro-American Tribune (New York), Anti-Nazi Monthly, Nr. 1, August 1944. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar (1946–1980)“.

154 Vgl. Wingle, Werk des Malers, Nr. 260, S. 321.

155 Viktor Matejka an OK, 24. 10. 1946. ZBZ, Nachlaß OK, 70 ff. S. dazu in der vorliegenden Publikation S. 216 f.

## Farbtafeln





Selbstbildnis als „entarteter“ Künstler,  
1937, Privatbesitz,  
Leihgabe an die Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.



Wien, vom Wilhelminenberg gesehen,  
1931, Historisches Museum der Stadt Wien.



Porträt Ferdinand Bloch-Bauer,  
1935/36, Kunsthau Zürich.



Prager Hafen,  
1936, Österreichische Galerie, Wien.



Die Quelle,  
1938, Kunsthaus Zürich.



Thomas G. Masaryk,  
1935/36, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.



Loreley,  
1941, Tate Gallery, London.



Die Krabbe,  
1939/40, Tate Gallery, London.



Das rote Ei,  
1940/41, Nationalgalerie Prag.



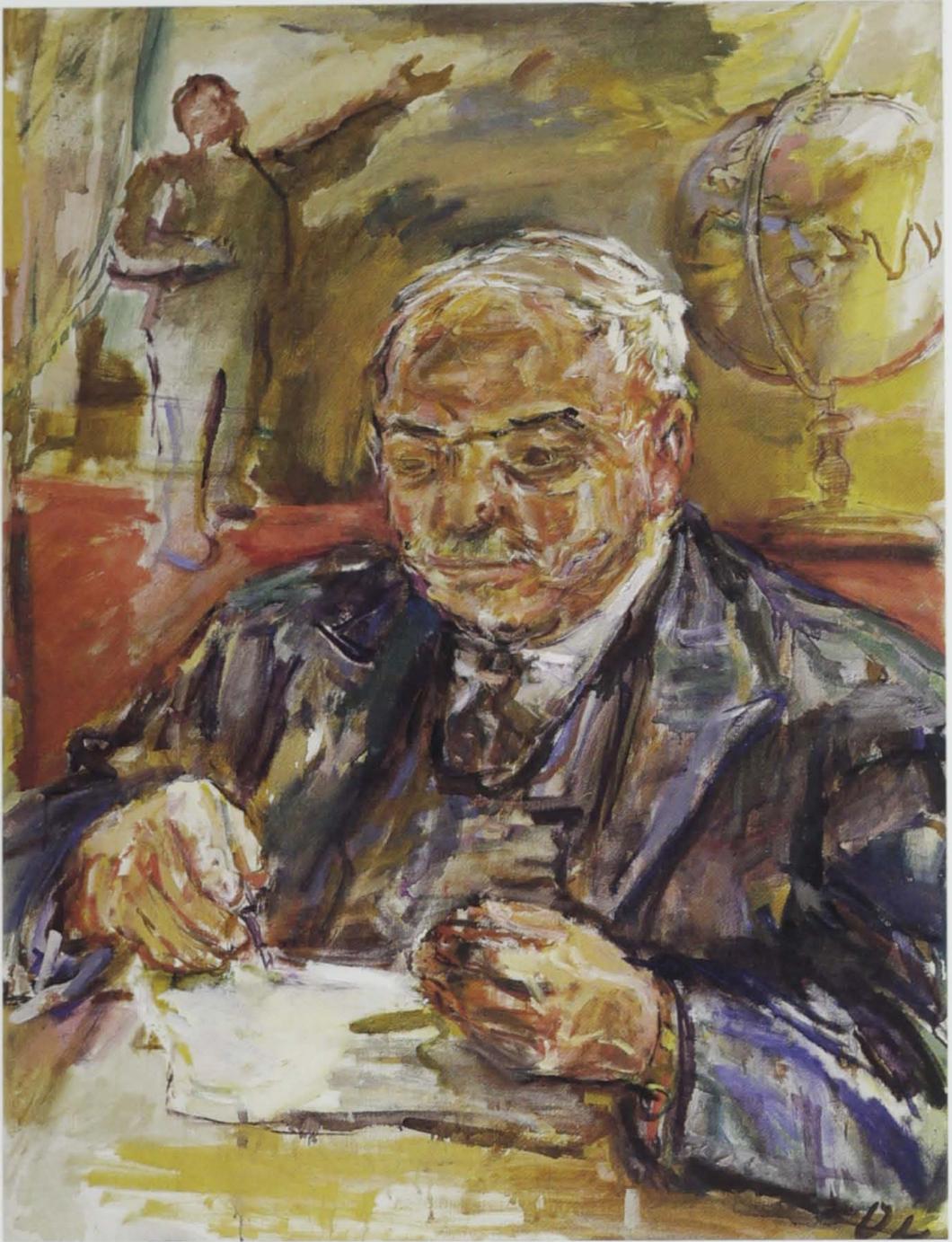
Marianne - Maquis,  
1942, Tate Gallery, London.



Anschluß – Alice in Wonderland,  
1942, Wiener Städtische Wechselseitige Versicherungsanstalt.



What we are fighting for,  
1943, Kunsthaus Zürich.



Botschafter Ivan Maisky,  
1942/43, Tate Gallery, London.



Pomozte Baskickým Detem! (Helft den baskischen Kindern!),  
1937 (Musée Jenisch, Vevey).



Bundespräsident Theodor Körner,  
1949, Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum.



Tourbillon de Sion,  
1947, Privatbesitz.

## In London: Die „politischen“ Bilder Kokoschkas

Die „politischen“ Bilder Kokoschkas sind zu einer Zeit entstanden, in der sie keinen „Erfolg“ haben konnten. In der Zeit des Zweiten Weltkriegs, als er sie in seinem Londoner Exil schuf, gab es infolge des Krieges lediglich stark eingeschränkte Vermittlungsmöglichkeiten. Und nach 1945, als die abstrakte Kunst sich international durchsetzte, erschien die figurative Position Kokoschkas als die eines Klassikers, die in ihrer Formensprache nicht mehr zeitgemäß war. So erfolgte die Rezeption dieser Bilder erst gar nicht auf breiter Basis. Kokoschka verknüpfte hier eine große europäische Tradition, die der politischen Graphik, mit dem malerischen Vermächtnis des Expressionismus, um darin die Zeitthemen des Zweiten Weltkriegs zu gestalten. Am Beginn unserer Untersuchung steht sein Gemälde „Loreley“, das einen guten Einstieg in die Thematik bietet und daher vor den anderen im Text folgenden, chronologisch behandelten Bildern erörtert wird.



52 OK vor dem Gemälde „Loreley“, London 1941.

## Allegorische Gemälde

Loreley, 1941, London, Tate Gallery (Geschenk von Olda Kokoschka, 1988) – Tf. VII

„Ich malte damals eine Reihe von ‚politischen‘ Bildern, nicht weil ich politisch engagiert gewesen wäre, sondern in der Absicht, die Augen anderer zu öffnen dafür, wie ich den Krieg ansah. 1939 bis 1941 entstand ‚Das rote Ei‘. [...] Das Bild war in seiner Weise prophetisch. 1942 malte ich ein weiteres Bild ‚Alice im Wunderland‘, ein Bild vom ‚Anschluß‘ Österreichs, und gleich nachher ‚Die Loreley‘: Britanniens Seeherrschaft ist vorbei, man hat zu lange tatenlos zugesehen, ein Oktopus schwimmt mit dem Trident, dem Zeichen der Seeherrschaft, in die Ferne. Königin Victoria, die die englische Seeflotte zur gebietenden Seemacht ausgebaut hatte, sitzt auf einem Haifisch und stopft ihm weiße, braune und schwarze Matrosen ins Maul, nur der Frosch auf ihrer Hand weigert sich, ihnen nachzufolgen; er ist Irland, wo es außer Fröschen bekanntlich keine Reptilien gibt.“<sup>1</sup>

Vielleicht ist die Szene unter dem Eindruck des von den Nazis versenkten britischen Schiffes *Arandora Star* gemalt, mit dem 600 von den Briten internierte Immigranten zugrunde gingen.<sup>2</sup> Diese „enemy aliens“, also Immigranten, mit deren Ländern England im Krieg lag, sollten nach Kanada verbracht werden. Für Kokoschka spielt der Frosch im Bild auf das neutrale Irland an („keine Reptilien“), vor dessen Küste die *Arandora Star* versenkt wurde. Der Vorfall trug dazu bei, eine Stimmungsänderung in bezug auf die Behandlung von Flüchtlingen durch die britischen Behörden herbeizuführen.

Kokoschka bedient sich hier der Darstellung von Tieren, wie er dies auch in seinen anderen politischen Allegorien tut. „*Britannia rules the waves*“ – dieses Motto gehört der Geschichte an, denn die mächtige Krake hat nun die Seeherrschaft übernommen. Der Hai verschlingt Matrosen ebenso wie Zivilisten, während Victoria/Britannia mit purpurnem Cape und Hermelin und dem goldenen Krönchen auf ihm reitet; das Detail der Unterrock-Rüschen und des Strumpfs gehört zu Kokoschkas Repertoire satirischer Darstellung der Machthaber in dieser Bildergruppe. Die Königin blickt milde, wenn nicht gar teilnahmslos aus dem Bild, obwohl hinter ihr ein Schiff sinkt und ein mächtiger Blitz einschlägt. Dem grünen Frosch auf ihrer Hand können die Meeresungeheuer nichts anhaben. Auf dem Leuchtturm am Horizont ist das Licht erloschen; vor ihm ragt ein U-Boot mit seiner Oberkante aus dem Wasser. Es zieht wohl ab, nachdem es seine Mission erfüllt hat.

Edith Hoffmann berichtet in ihrer kurz nach Kriegsende, 1947, erschienenen Monographie am Beispiel dieses Gemäldes, wie der Künstler seine politischen Allegorien entwickelte – aus seinen Landschaftsmalereien, die ihn angesichts der politischen Dramatik der Zeit nicht befriedigten: „Kokoschka got a chance to return once more to the painting of pure landscape. He received an invitation to visit an old Czech friend, the economist Professor Emil Korner, in Scotland. There, at Port William, he was again near the sea [...] and found an attractive subject. [...] Locked again in his London room, however, Kokoschka returned to his political fantasies. First he added a giant fish in the foreground of a half-finished seascape, which he had brought from Scotland. [...]

1 Kokoschka, *Mein Leben*, S. 257.

2 Vgl. Hinweis bei Robert Radford, *Kokoschka's political allegories*. In: *Art Monthly*, London, Juni 1986, S. 4.



Kokoschka's imagination had been carried away by his anti-imperialistic tendencies: the 'Loreley'. [...] It was when he was painting this picture that Kokoschka confessed how he came to introduce political allegories even into his landscapes: 'What am I to do in this hole?', he said, referring to his London flat. 'I must invent subjects for my paintings. I am quite starved for something to *see*. [...] When I am back to town, the landscapes turn into political pictures.'<sup>3</sup> Laut Kokoschkas Beschreibung verwandelten sich seine Landschaftsmalereien wie von selbst in Gemälde politischer Thematik. Seinen Hunger „zu sehen“ konnte er in seinen eigenen Bilderfindungen befriedigen.

3 Edith Hoffmann, Kokoschka. Life and Work. London 1947, S. 235 f.



#### Die Krabbe, 1939/40, London, Tate Gallery – Tf. VIII

Edith Hoffmanns Schilderung, wie sich die politische Allegorie gleichsam in Kokoschkas Landschaftsmalerei hineindrängte, gilt wohl bereits für dieses Bild. Denn schon hier hatte er ein Seebild zu einer politischen Aussage gemacht. Im Sommer 1939 zogen der Maler und seine Frau von London nach Cornwall. Dort konnten sie im Haus des befreundeten Bildhauers Uli Nimptsch wohnen, solange die Südküste Englands noch nicht aus militärischen Gründen zum Sperrgebiet für Ausländer erklärt wurde. In zwei Gemälden voll barocker Bewegtheit und Farbenreichtum hielt Kokoschka den Küstenstreifen mit dem Ausblick auf das Meer und den wolken schweren Himmel fest (Polperro I, II). Die friedliche Szenerie des Dorfes Polperro mit dem kleinen Hafen bot ihm das Motiv für ein dramatisches Ensemble von Landschaft, Wetter und Lichtstimmungen. Eine bei einem Strandspaziergang gefundene Krabbe hielt Kokoschka in einer Aquarellstudie fest.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Vgl. Abb. in Oskar Kokoschka 1886–1980, Kat. Kunsthaus Zürich 1986, Nr. 207.

Im daraufhin entstandenen Gemälde (Tf. VIII) versetzt er die zu einem riesenhaften Monster mutierte Krabbe in den Vordergrund einer aufs äußerste dramatisierten Polperro-Szenerie – mit stürmischer See, Wolkenbrüchen und einem zerklüfteten Küstenstreifen. In der Entstehungszeit des Gemäldes, 1939 bis 1940, hatte sich der Krieg auch in seinem Exilland soweit auf das Alltagsleben ausgewirkt, daß selbst einem Maler der Aufenthalt an der Südküste Englands verboten wurde. Sogar vor den nur scheinbar weltentrückten Küstenort schiebt sich ein Ungeheuer. Mit einer ihrer Scheren wacht die Krabbe über das Tau, mit dem das einzige im Hafen sichtbare Boot – trägt es ein Rotkreuz-Zeichen? – angelegt hat.

Kokoschkas Freund Edward Beddington-Behrens, der das Bild besaß, ehe es die Tate Gallery erwarb, notiert an einer aufschlußreichen Stelle seiner Autobiographie zu dem Gemälde: “From the point of view of painting technique, this is perhaps one of his finest pictures. It represents an enormous crab, with the cliffs of Polperro in Cornwall in the background. In the sea is a small figure trying to swim. Kokoschka said the swimmer was himself, and represents poor Czechoslovakia. The crab represents Mr. Neville Chamberlain, who would only have to put out one claw to save him from drowning, but remains aloof.”<sup>5</sup> Noch deutlicher wird Kokoschka bei Edith Hoffmann, aus der unmittelbaren Gegenwart des zeitgeschichtlichen Zusammenhangs, zitiert: “‘This is Chamberlain after Munich’, explains Kokoschka, ‘he says: Uah! What have I done!’ On other occasions he declares that this is ‘Hospitality’. He ridicules himself in the little figure swimming in the middle distance, who seeks refuge on the shores of England.”<sup>6</sup> Arthur Neville Chamberlain war seit 1937 britischer Premierminister und versuchte zunächst durch seine Appeasementpolitik Zeit für einen späteren britischen Kriegseintritt zu gewinnen.

In „Die Krabbe“ nehmen also, im Rückblick betrachtet, die politischen Allegorien Kokoschkas zum Zweiten Weltkrieg ihren Anfang. Was hier vielleicht noch weniger durch den Künstler intendiert ist als vielmehr sich assoziativ während des Malens enthüllt – eine Metapher auf den in Not geratenen Schwimmer, für den die Krabbe am Ufer eher noch eine zusätzliche Bedrohung als eine Hilfe darstellt –, wird auf einer zweiten Bedeutungsebene zum Kommentar europäischer Machtverhältnisse. Im autobiographischen Rahmen ist das Bild eine bittere Abrechnung mit britischer „Gastfreundschaft“ – was den Umgang mit Kriegsflüchtlingen betrifft. In den folgenden Gemälden sollte Kokoschka diese Kommentare zu einem satirischen zeitgeschichtlichen Panorama ausbauen.

5 Edward Beddington-Behrens, *Look Back Look Forward*. London 1963, S. 168 f.

6 Hoffmann, *Life and Work*, S. 233.



### Das rote Ei, 1940/41, Prag, Nationalgalerie – Tf. IX

Eine gespenstische Szene: rechts der riesenhafte abgeschnittene Kopf Mussolinis, der krötenhaft aufgebläht wirkt und dessen Augen den Betrachter fixieren; der wie bei einer seiner demagogischen Ansprachen geöffnete Mund des Diktators gibt den Blick auf den blutigen Schlund frei. Im linken oberen Bildeck erscheint der Kopf Hitlers, der gleichfalls in einer seiner Hetzreden begriffen ist. Das weiße, federgeschmückte Hütchen erhöht das Groteske seines Auftritts. Steckt sein Kopf auf einem rosa Pfahl? Dies bleibt unklar – teilweise verdeckt wird er nämlich von dem Tisch, auf dem eine Platte und Eßbesteck liegen, die von Mäusen umschlichen werden. Hier ist die Speise zugerichtet: ein halbiertes blutrotes Ei und dessen noch unberührter Dotter. Die Katze, die sich unter dem Tisch zur Ruhe gelassen hat, richtet ihren Blick begehrllich dorthin. Weiter hinten hat ein Löwe, der eine Krone trägt, sein Maul halb geöffnet und blickt in die Richtung Hitlers. Sein geringelter Schwanz ist zugleich das Zeichen der englischen Pfundnote. Damit sind die beiden Weltmächte Großbritannien und Frankreich als Partner der beiden Diktatoren bezeichnet. Vier Gabeln liegen ja auf dem Tisch bereit. Die eigentliche Speise jedoch, ein Brathuhn, konnte entfliehen. Es ist am oberen Bildrand, neben der Ansicht Prags mit dem Veitsdom und der Karlsbrücke, zu sehen. Unmittelbar darunter liegt mit ausgestreckten Armen ein geflügelter Genius, der vielleicht das eigentliche Opfer der Szene versinnbildlicht.

In seiner Autobiographie von 1971 beschrieb Kokoschka das Bild so: „Ein Brathuhn zum Verspeisen hergerichtet – die Tschechoslowakei –, fliegt davon und läßt ein rotes Ei auf den Teller fallen. Im Hintergrund brennt Prag; um den Tisch sitzen Mussolini und Hitler mit einem Soldatenhelm aus Papier, unter dem Tisch eine Katze mit Napoleonshut und Kokarde, dahinter der englische Löwe, dessen Schwanz wie ein Pfundzeichen eingerollt ist, auf einem Postament mit der Aufschrift ‚In Pace MUNICH‘.“<sup>7</sup> Ursprünglich wollte Kokoschka das Bild „Die Achsen“ nennen<sup>8</sup> – das Eßbesteck auf dem Tisch liegt ja so angeordnet, daß sich eine Achse zwischen den beiden Diktatoren und eine zweite zwischen England und Frankreich ergibt. Wichtig ist auch die Beschriftung, die Kokoschka rückseitig an dem Gemälde anbrachte: „A red Egg for Manchester – Christianity wishes, kindly, OK, London 1939, Easter-time“.

Die christlich-österlichen Wünsche sind jedoch nur als Ausdruck von Bitterkeit lesbar. Sarkastisch wird die Auferstehung in dem Bild umgeformt: Das auffliegende Brathuhn mit dem Tranchiermesser im Rücken verläßt fluchtartig die Szene, während der geflügelte Genius darunter seelenlos auf der Strecke bleibt. Kokoschka hat das Bild, wohl in Anspielung auf den Einmarsch deutscher Truppen in die „Rest-Tschechei“ vor Ostern 1939, auch „Das rote Osterei“ genannt. In der Ferne erscheint Prag, dessen Paläste zum Teil in Flammen stehen.<sup>9</sup>

„Das Bild“, schreibt J. Hülsewig-Johnen, „hat die letztlich vergebliche Opferung der Tschechoslowakei durch die ‚Schutz‘-Mächte England und Frankreich im Münchener Abkommen vom 29. September 1939 zum Inhalt. In dem von Adolf Hitler, Benito Mussolini, dem englischen Premier Neville Chamberlain und dem französischen Ministerpräsidenten Edouard Daladier unterzeichneten Vertrag werden die sudetendeutschen Siedlungsgebiete der Tschechoslowakei an Nazi-Deutschland abgetreten. Schon am 1. Oktober rücken Hitlers Truppen ins Sudetenland ein. Das katastrophale Zugeständnis an die rücksichtslose nationalsozialistische Expansionspolitik vermag weder Hitlers Machtgier zu befriedigen, noch den höchst gefährdeten Weltfrieden zu retten. Mit der Abtretung der sudetendeutschen Gebiete ist die gesamte Tschechoslowakei an Hitler ausgeliefert worden: binnen Jahresfrist, am 15. März 1939, besetzen deutsche Truppen Prag.“<sup>10</sup>

R. Radford hat darauf verwiesen, daß Kokoschka bei seiner Motivwahl in „Das rote Ei“ von einem Meister englischer Satire, James Gillray, inspiriert worden sein könnte. Für zwei der eindrucklichsten Motive in dem Gemälde, das umkämpfte Ei und das fliehende Huhn, finden sich in Gillrays satirischen Blättern Analogien. Gillrays in Großbritannien sehr bekannte Satire „The Plumb-pudding in danger“ (ABB. 64) etwa zeigt den britischen Premierminister William Pitt d. J. und Napoleon beim Tranchieren der Weltkugel – beim Aufteilen ihrer Machtsphären, wie es 1939 wieder geschah.<sup>11</sup> Seither und bis heute wird dieses Motiv von Karikaturisten gerne verwendet.

7 Kokoschka, *Mein Leben*, S. 257.

8 Vgl. Hoffmann, *Life and Work*, S. 234.

9 Eine Beschriftung Kokoschkas auf der Rückseite einer Fotografie des Gemäldes befindet sich im OKZ, Inv.-Nr. 4049/FW/Aut. Unter anderem ist darauf zu lesen: „Im Hintergrund das Czernin Palais, Prag. Dieses Bild wurde von Benes für das auswärtige Amt in Prag, 1939, erworben. OK“

10 Oskar Kokoschka – Emigrantenleben, Prag und London 1934–1953. Kat. Kunsthalle Bielefeld, Nationalgalerie Prag 1994/1995, S. 284.

11 Vgl. Robert Radford, *Art for a purpose. The Artists' International Association 1933–1953*. Winchester/Hampshire 1987, S. 145 f.

Sicherlich war Kokoschka in London für die britische Satire offen und hat Anregungen, wie stets aus seiner sehr gründlichen Kenntnis der Kunstgeschichte, empfangen – ohne daß man dabei auf direktes Zitieren schließen müßte. Wesentlich ist aber der Verweis auf die Bedeutung dieses Genres generell, was die Werkgruppe der politischen Allegorien betrifft. Das starke literarische Element der Satire, ihr Brandmarken politischer und/oder sozialer Mißstände, ihr dezidiertes Stellungnehmen sind ebenso in diesem Bereich der englischen Kunstgeschichte wie in den politischen Allegorien Kokoschkas zu finden. Die scharfe Kritik der englischen Satire, präsent in den Blättern und Folgen von Hogarth über Gillray und Rowlandson bis Cruikshank, richtete sich in oft drastischen und absurden Formen sowohl gegen das englische Königshaus als auch gegen führende englische Politiker.



56 Der britische General Bernard Law Montgomery.



57 Winston Churchill.

**Marianne – Maquis, 1942, London, Tate Gallery (Geschenk von Olda Kokoschka, 1988) – Tf. X**

„Ein anderes Bild heißt ‚Marianne – Maquis‘: Die französische Marianne hat sich hinter der Maginot-Linie nicht verstecken können; jetzt sitzt sie zurückgezogen in einem Kaffeehaus, schürzt das Röckchen vor einer Ratte; herumsitzende, ihren Kaffee schlürfende Feldmarschälle sehen tatenlos zu.“<sup>12</sup> So knapp beschreibt Kokoschka das Gemälde in seiner Autobiographie, obwohl auch dieses Bild voller Verweise steckt. Die Hauptfigur, Marianne, ist das Sinnbild der Republik Frankreich. Die beiden „Feldmarschälle“ links von ihr erweisen sich bei näherem Hinsehen als General Montgomery und vielleicht als Winston Churchill, zwischen ihnen taucht ein dritter Kopf auf. Die blaue Uniform trugen die englischen Homeguards, die seit 1940 verstärkt im Hinterland eingesetzt wurden, um die Versorgung sicherzustellen.<sup>13</sup> Das Fenster links trägt die Aufschrift „Cafe de Paris“. In der Bildmitte, an der Wand des Cafés, hängt das karikierende Konterfei Hitlers mit dem Hakenkreuz. Am rechten Bildrand steht eine Frau in einer russischen Militäruniform und greift nach der an einem Garderobenhaken aufgehängten Gasmasken.

12 Kokoschka, Mein Leben, S. 257.

13 Frdl. Hinweis von Mag. Hajek, Heeresgeschichtliches Museum Wien.



58 Eine frühe Fassung des Gemäldes „Marianne – Maquis“ mit dem noch nicht übermalten Schriftzug „SECOND FRONT!“, reproduziert in der Zeitschrift „Il Mondo Europeo“ vom 1. 7. 1947.

Hatte Marianne gerade einen Teller vor sich auf den beiden Hockern? Sie schleudert ihren Schuh nach einer flüchtenden Ratte, ein Teller zerbricht am Boden, der obere Hocker kippt um. Aus dem Hintergrund des Cafés wird eine Katze auf den Plan gerufen, die der Ratte vielleicht nachsetzen wird.

Das Gemälde führt den Betrachter direkt in die Politik des Zweiten Weltkriegs. Der Titel verweist auf den französischen Widerstand gegen Hitler: Nach 1940 nannten sich in Frankreich Partisanengruppen „Maquis“. Der Buschwald, maquis, galt von alters her als Schlupfwinkel der Verfolgten

und Räuber. Marianne ist jedoch geradezu als Gegenbild einer würdigen Personifikation der Französischen Republik stilisiert: Wütend blickt sie der Ratte nach, ein groteskes Hütchen sitzt ihr auf dem Kopf, aus ihrem roten Rock hängt ein Tuch mit dem Hammer-und-Sichel-Emblem, grellgrüne Schuhe und weiße Waden geben ihr etwas Clownhaftes. Und wie im Zirkus ist auch der neben ihr sitzende Offizier im blauen Overall – Churchill? – besonders tölpelhaft dargestellt: Seine Rechte hält die Kaffeetasse mit angestrengt gespreiztem kleinem Finger, mit der Linken schultert er das Gewehr, aus dem sich gerade ein Schuß löst, während ihm der Stahlhelm bis über die Nase ins Gesicht gerutscht ist und er gerade noch seine Pfeife im Mund behält. Sein Nachbar scheint ihn verwundert zu mustern. Wie zum Hohn ist das auf dem Stahlhelm rot aufgemalte „V“ (für Victory) auch im Hitler-Bild zu finden – in Weiß, der „Führer“ zeigt sogar mit dem Finger darauf. Weitere Figuren in dem Bild bleiben unbeteiligt, während zwei bunte Vögel in einer Volière die Szene zu verfolgen scheinen.

Die Alliierten gaben 1941 die erste „Durchhalteparole“ aus. Der Buchstabe „V“ stand dabei für den Sieg über Nazideutschland. Die „V“-Welle fand sogar Eingang in die Mode, mit Frisuren und Hüten in V-Form.<sup>14</sup> Im gleichen Jahr verzeichnete das Reichspropagandaamt Wien eine Meldung der „New York Sun“ aus London, derzufolge „man die V-Kampagne als ziemlichen Unsinn empfinde und daß die Polizei bereits ziemlich verärgert sei“<sup>15</sup>. Das „V“ war plötzlich auf höchst ungeeigneten Plätzen wie Autos, polierten Tischen, Büromöbeln und Gebäuden erschienen. Kokoschka arbeitete an dem Bild, als derartige Propaganda der Alliierten die Alltagswelt durchdrang, jedoch zugleich die Siege und das stetige Vorrücken der deutschen Wehrmacht nach Osten gemeldet wurden. Erst die Schlacht um Stalingrad im Winter 1942/43 sollte den militärischen Wendepunkt bringen. Die Maginot-Linie, die Kokoschka im Rückblick anspricht, war Frankreichs Festungswall an der Grenze zu Deutschland. Mit ihrem Bau hatte man nach der Räumung des Rheinlandes durch die Franzosen 1929 begonnen. Statt daß Marianne und die Feldmarschälle in die militärische Aktion eingreifen, werden sie hier in einer absurden Kaffeehauszene gezeigt.

Eine frühere Fassung des Gemäldes, die bisher unbeachtet geblieben ist, hatte dessen satirischen Charakter in einem Detail noch verstärkt. Ursprünglich war nämlich im Hitler-Konterfei an der Wand des Cafés die Aufschrift „SECOND FRONT!“ enthalten, was den Sarkasmus des Victory-Zeichens noch deutlicher machte. Eine entsprechende Reproduktion dieses früheren Zustands des Gemäldes ist in einem der wenigen Aufsätze enthalten, die sich in den ersten Nachkriegsjahren mit Kokoschkas politischen Gemälden befaßten. Michelangelo Masciotta veröffentlichte 1947 seinen Text „Le ultime pitture di Kokoschka“ in der Zeitschrift „Il Mondo Europeo“, die das „Marianne“-Bild auf der Titelseite reproduzierte (ABB. 58).<sup>16</sup> Masciotta hatte bereits 1942 eine Monographie über Kokoschka publiziert.<sup>17</sup> Daß über den in Deutschland als „entartet“ verfeimten Künstler im Bündnisland Italien damals eine Buchpublikation erscheinen konnte, zeigt, wie unterschiedlich die Kulturpolitik der beiden faschistischen Staaten war.<sup>18</sup>

14 Vgl. Gloria Sultano, *Wie geistiges Kokain ... Mode unterm Hakenkreuz*, Wien 1995, S. 96 f., wo auch über die „V“-Symbolik in Deutschland berichtet wird.

15 Zit. nach: ebd., S. 97.

16 *Il Mondo Europeo*, 1. 7. 1947, S. 1, 12.

17 Michelangelo Masciotta, *Disegni di Kokoschka*. Firenze 1942.

18 Eine nicht verifizierte Notiz von Reinhold Bethusy-Huc vermerkt allerdings, daß das Buch nach seiner Veröffentlichung beschlagnahmt wurde und nur wenige Exemplare in den Buchhandel gelangten – zur Notiz s. das entsprechende Exemplar von Masciottas Buch im Bestand des OKZ.



59 OK vor seinem Gemälde „Anschluss – Alice in Wonderland“, London 1943 (Foto: Erich Auerbach).

**Anschluss – Alice in Wonderland, 1942, Wien, Wiener Städtische Wechselseitige Versicherungsanstalt (als Leihgabe im Historischen Museum der Stadt Wien) – Tf. XI**

Hauptfigur ist eine nackte junge Frau, die aus dem Bild heraus auf den Betrachter zeigt. Ihr rechter Arm trägt eine Rotkreuzbinde, die Linke hält ein Feigenblatt vor ihr Geschlecht. Sie steht in einem von Stacheldraht eingezäunten Bereich, in dessen Hintergrund in einer kapellenartigen Nische die Figur der Maria mit dem Kind erscheint – doch beide sind geköpft, und Blut rinnt vom Hals der Muttergottes. Links wird die Szene ebenfalls von einer Frauenfigur gerahmt, die am Arm eine Tasche mit dem Rotkreuzzeichen trägt und auf deren Schoß ein Kleinkind mit umgebundener Gasmasken steht. Der Hut der Frau ist mit Blumen geschmückt, die farblich jedoch ein Echo des Blutes und des Feuers im übrigen Gemälde bilden.

Zwischen diesen Frauen und Kindern sind im Mittelteil des Bildes drei Männer mit Soldatenhelmen zu sehen, in unterschiedlichen Posen und scheinbar wild gestikulierend. Tatsächlich entsprechen die Haltungen jeweils einer der drei Haltungen des Affentrios, das „nichts hören, nichts sprechen, nichts sehen“ symbolisiert. Die mittlere Figur, in Uniform und Stiefeln, mit dem Hakenkreuz als Armbinde, hält sich den Mund zu und kippt wie entsetzt nach hinten. Aus der geöffneten Rechten fällt gerade eine rotglühende Handgranate zu Boden. Der Mann rechts, im

Habit des Geistlichen, hält sich die Ohren zu, während er doch selbst schreit oder nach Luft schnappt. Sein Attribut ist das Brevier mit dem schwarzen Kreuz, das ihm vor dem Bauch hängt. Der dritte der drei behelmten Männer schließlich, elegant gekleidet und mit Regenschirm oder Spazierstock ausgerüstet, verdeckt sich die Augen, während er sich zur nackten Frau vorbeugt. Die Helme der drei Männer sind die der britischen, deutschen bzw. französischen Armee.

Der Hintergrund zeigt eine Stadt in Flammen, einzelne Menschen mit erhobenen Armen, Getümmel in den sich weit nach hinten erstreckenden Straßenzügen. Das prominenteste Gebäude, ein heller klassizistischer Repräsentationsbau, trägt am Architrav des Vorbaus die rote Aufschrift „WIEN“. Über den in Brand geschossenen Gebäuden, oberhalb der Bildmitte, ist ein Kriegsflugzeug zu sehen. Neben dem Mann mit dem britischen Stahlhelm brachte Kokoschka auf weißem Grund die Beschriftung „OUR TIMES 1934“ an. Als dritte Inschrift auf dem Gemälde, am unteren Bildrand, liest man „JNRI“.

Das Bedeutungsgefüge des Gemäldes ist komplex. Sehr deutlich sind zunächst die gegensätzlichen Rollen von Frauen und Männern – die Frauen sind nackt oder mit Kindern gezeigt, durch das Rotkreuzzeichen als Helferinnen ausgewiesen, verstümmelt. Die drei Männer sind jedoch keinesfalls Herren der Lage, eher in heillosen Verwirrung gezeigt und ohne Kommunikation untereinander. Sollen sie tatsächlich „Luftschutzwarte“ darstellen?<sup>19</sup> Eine andere Interpretation scheint naheliegender. Einerseits symbolisieren sie drei „Stände“ – Klerus, Militär und Kapital –, andererseits drei politische Mächte, drittens wohl auch, jenseits ihrer Zuordnungen, das männliche Geschlecht. Man weiß nicht, ob die drei Männer mehr der Anblick der nackten Frau oder die Zerstörung in ihrer Umgebung entsetzt. Die blonde Frau ist ja als strahlender Akt dargestellt, sie blickt ruhig und bestimmt aus dem Gemälde – wie es scheint, unbehelligt von dem Chaos, das sie umgibt. So bietet sich aus der christlichen Ikonographie die Geschichte von Susanna im Bade an, die von den (zwei) Alten heimlich beobachtet wird. Der Bildtitel nennt jedoch als Hauptakteurin Alice im Wunderland, also das Mädchen, das in eine surreale Welt voller Gefahren gerät, denen es allerdings letztlich entkommt.

Die thematische Hauptebene des Gemäldes zielt auf das konkrete politische Ereignis: den Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich. Kokoschka schließt hier inhaltlich an das zuvor entstandene Gemälde „Das rote Ei“ an, in dem er bereits die Appeasementpolitik Englands und Frankreichs gegenüber Deutschland geißelte. Neben dem Nazi im „Anschluß“-Bild läßt sich unschwer Neville Chamberlain mit seinem charakteristischen Schnauzbart erkennen (ABB. 54). Liest man die dritte Figur als Frankreich, so wird die Szene als Arrangement der führenden europäischen Mächte mit dem Hitlerstaat deutlich. Es ist zugleich eine übernationale Allianz von Interessensgruppen aus Klerus, Militär und Kapital. (Schon in „Das rote Ei“ stand Großbritannien – mit dem Pfundzeichen – für Kapital.)

„Sperriger erweist sich die zweite Titelvariante“, schreibt E. Lachnit über die Alice-Thematik, „wobei freilich zu bedenken ist, daß das Gemälde mit einem englischen Betrachter rechnet, dem Lewis Carrolls Geschichten ungleich vertrauter sind als dem des deutschsprachigen Kulturkreises. [...] Die grotesken Abenteuer des gutgläubigen Mädchens, das unter mehrfachen Verwandlungen

19 Seit Hoffmann, *Life and Work*, S. 235, wird diese Interpretation in der Literatur häufig wiederholt.

in ein Reich der Willkür und der aufgezwungenen Regeln gerät, in dem man mundtot gemacht wird, in dem sich ‚der Widersinn das Gewand der Logik, die Gewaltherrschaft der Regeln den Schein der Legitimität‘ verleiht, mußte Kokoschka geeignet erscheinen, der angelsächsischen Welt den Untergang Österreichs zu veranschaulichen. [...] Die Trias der Ignoranten läßt sich ebenso mit den kuriosen Wesen assoziieren, die der literarischen Alice im Wunderland begegnen, wie die Mutter und das Kind mit der Gasmasken in der linken unteren Bildecke.“<sup>20</sup> Übrigens spielt auch das Motiv der geköpften Figur in der Alice-Geschichte eine Rolle.

Ist Alice eine Personifikation der „Austria“, die auf den Betrachter weist und uns anklagt – oder uns auffordert, Stellung zu beziehen? Einen Schlüssel zur Interpretation dieser Figur liefert eine Fotografie des Gemäldes, die der Künstler rückseitig beschriftete; sie befindet sich heute im Kokoschka-Zentrum in Wien: „The ‚Anschluß‘ 1939 [sic]. Speak not evil, see not evil, hear not evil, this is how the three monkeys in the Buddhist legend are remembered. Die Wahrheit darf nicht genannt, gehört noch gesehen werden, obwohl sie ein Feigenblatt trägt, aber Wien kann ruhig abbrennen und die Kinder dort verhungern. Dies stört auch heute noch die Großmächte nicht, die ihre Gewaltpolitik ruhig weiterbetreiben. OK“<sup>21</sup>

Indem Kokoschka die Zeitangabe „OUR TIMES 1934“ prominent ins Bild setzt, weist er über das Jahr des Anschlusses weiter zurück, in dessen Vorgeschichte. Statt 1938, wie die Jahreszahl fälschlich wiederholt gelesen wurde, wird „Austria“ nicht erst mit dem Anschluß an das Dritte Reich in einen Stacheldrahtverhau gesperrt, sondern bereits durch den Austrofaschismus. 1934 datieren die Februarkämpfe zwischen der Heimwehr und dem sozialdemokratischen Schutzbund, verbietet Dollfuß alle politischen Parteien außer der „Vaterländischen Front“, wird Österreich ein autoritärer Ständestaat. Die Ausschaltung des demokratischen Systems in Österreich war eine Vorbedingung der späteren Nazi Herrschaft. Die enthauptete Madonna in der Kapelle und die groteske Figur des Klerikers im Bild können daher auch als Verweise auf die Rolle der katholischen Kirche im Austrofaschismus gesehen werden. Die Inschrift „JNRI“ gibt der politischen Allegorie noch eine religiöse Dimension: das historische Drama wird zur Leidensgeschichte. Für Kokoschka ereignet sich die Kreuzigung von neuem, wenn Zivilisten massakriert werden.

Im Juli des Jahres 1934 starb Kokoschkas Mutter, in deren Haus der Künstler ein Jahr zuvor gezogen war. Drei Wochen später wurde Dollfuß bei einem nationalsozialistischen Putschversuch ermordet. Im September verließ Kokoschka Wien, wo er nie wieder seinen Wohnsitz haben sollte. Er übersiedelte nun nach Prag, wo seine Schwester lebte und die Familie Kokoschka ihre alten Wurzeln hatte. „OUR TIMES 1934“ verbindet somit die historischen Umwälzungen mit den biographischen Erschütterungen des Künstlers.

Der Stacheldrahtverhau wurde im übrigen von Keith Holz noch in einen weiteren symbolischen Zusammenhang gestellt: „Kokoschkas Darstellung eines Österreichs hinter Stacheldraht war nicht nur bedingt durch sein Wissen um die Internierung von Österreichern und Deutschen – erst kurz zuvor, im Dezember 1941, hatte er einen Artikel in der Londoner Zeitung der Exilösterreicher veröffentlicht, in dem er die Freilassung der in englischen Lagern internierten Österreicher forderte –,

20 Edwin Lachnit, Die Macht der Bilder. Politisches Engagement. In: Oskar Kokoschka, Kat. Kunstforum Länderbank, Wien 1991, S. 39.

21 OKZ, Inv.-Nr. 4051/F/W/Aut. Beschriftung undatiert.

sondern auch durch zeitgenössische Zeitungsillustrationen, die sich mit diesem Thema auseinandersetzten.<sup>22</sup> Damit ergibt sich eine thematische Klammer zwischen diesem Bild und der „Krabbe“ mit ihrer „Hospitality“-Symbolik.<sup>23</sup>

Georg Eisler, der als junger Mann und angehender Maler gleichfalls im Londoner Exil lebte, besuchte Kokoschka mehrfach (und erhielt zunächst einen niederschmetternden Kommentar des Künstlers über Eislers Malerei). Im Rückblick auf diese Zeit erinnerte sich Eisler auch an Kokoschkas nicht nur symbolische Unterstützung Bedürftiger. Gerade der Erlös aus dem Verkauf der politischen Bilder sollte ihnen zugute kommen: „Kokoschkas Unterstützung der Tätigkeit von Young Austria [der Jugendorganisation des Free Austrian Movement – Anm. P. W.] beschränkte sich keineswegs auf das Ideelle. Er verpflichtete sich, einmal im Jahr den Erlös eines Bildverkaufes zu spenden. Er selbst bezeichnete den damaligen Preis seiner Bilder mit 1000 Pfund.“ Eisler berichtet weiter, daß er das für das „Anschluß“-Bild erhaltene Honorar „für die Bildungsarbeit unter den jungen Österreichern in Großbritannien“<sup>24</sup> spendete.

22 Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Keith Holz, Oskar Kokoschka in London 1938–45. In: Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945, Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 86–95, Zit. S. 91.

23 In einem größeren Zusammenhang wird das „Anschluß“-Bild behandelt bei James Shedel, Kokoschka, A Question of Identity: Kokoschka, Austria and the Meaning of the Anschluss. In: Donald G. Daviau (Hg.), Austrian Writers and the Anschluss: Understanding the Past – Overcoming the Past. Riverside, California, 1991, S. 38–55, zu dem Gemälde S. 51–53.

24 Erinnerungen von Georg Eisler an dessen Kontakte zu Oskar Kokoschka in London 1944–1946, o. D. (1972). In: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (Hg.), Österreicher im Exil. Großbritannien 1938–1945, Eine Dokumentation. Wien 1992, S. 474. Vgl. auch: Georg Eisler, Der linke Kokoschka. In: Ver Sacrum, Neue Hefte für Kunst und Literatur. 1972, S. 19 f.



Seite 193:

61

OK vor seinem Gemälde  
„What we are fighting for“,  
London 1943.

### What we are fighting for, 1943, Zürich, Kunsthaus – Tf. XII

„Ähnlich das letzte dieser Bilder 1943 ‚What we are fighting for‘, das von mir am meisten ernstgemeinte: Ein Bischof segnet die Truppen, wirft mit der anderen Hand einen Groschen in die Rot-Kreuz-Büchse; ein endloser Zug Gefangener mit erhobenen Händen ist zu sehen; in einer Rikscha, von Gandhi gezogen, sitzen der Gouverneur der Bank von England, Montague Norman, und Reichsbankpräsident Hjalmar Schacht gemeinsam mit einem französischen Marschall; im Vordergrund liegt eine verhungerte Mutter, ein mageres Kind in den Armen, das mit einer Ratte spielt; auch die in Amerika bereits prosperierende Munitionsindustrie ist auf dem Bild zu sehen als globusähnliches Ungeheuer mit zwei Hebelarmen, von denen einer ein blaues Kaninchen als Zukunftshoffnung hervorzieht, das Frieden bedeutet, während der andere Hebelarm Menschenknochen in die Munitionsmaschine stopft, die dafür Patronen auswirft. Rechts im Vordergrund steht die Büste Voltaires mit der Aufschrift ‚Candide‘, d. h. ‚Die beste der möglichen Welten‘. Vor dem fertigen Gemälde fiel einem Besucher auf, daß das Bild trotz dem vielen Gelb so traurig





62

Reichsbankpräsident Hjalmar Schacht.

Seite 195:

63 Der französische Marschall Pétain.

wirke. ‚Gelb ist doch erheiternd, die Sonne ist gelb‘, meinte er. Auf mich wirkt gelb wie weiß, wie der tote Mond, im Gegensatz zum Rot, der Lebensfarbe. Für die Chinesen ist Gelb die Todesfarbe. Schwarz, die Trauerfarbe, ist eigentlich keine Farbe für mich, existiert nicht im Dasein. Farben haben für mich immer Werte wie Warnungen, wie Verkehrszeichen auf der Straße, ohne daß es mir beim Malen besonders bewußt wird. [...] Als dieser Besucher damals vor meinem gelben Bild so bedrückt schien, fühlte ich mich verstanden, obwohl er kein Kunstexperte war.“<sup>25</sup>

Das letzte noch zu Kriegszeiten entstandene Bild in der Gruppe von Kokoschkas politischen Allegorien ist zugleich das am langwierigsten zu lesende. Eine Vielzahl einzelner Figuren und auf den ersten Blick seltsamer Gebilde gruppiert sich um die Hauptszene: Eine verhungerte Mutter, die in der einen Hand einen Knochen hält, liegt am Boden. Auf ihrem Bauch liegt ihr Kind, beschützt vom Arm der toten Mutter. Es hält seinerseits fürsorglich eine Ratte in den Armen. Der dahinter stehende Mann hat die Arme erhoben und ist in der Pose eines Gekreuzigten dargestellt. „P. J.“ ist auf seinem nackten, abgemagerten Brustkorb blutig eingekerbt – für „Perish Juda“ – „verrecke, Juda“.<sup>26</sup>

25 Kokoschka, Mein Leben, 257 f.

26 Keith Holz mißinterpretiert in seiner im übrigen sehr kenntnisreichen Studie, a. a. O., diese Figur als „Sieger“, als „triumphierende Figur mit hochgereckten Armen über [...] einer besiegten Gestalt“.



Rechts daneben sieht man einen Bischof, der mit der einen Hand Truppen segnet, mit der anderen dem Roten Kreuz ein Almosen spendet. Ein französischer General (vielleicht ein Verweis auf Marschall Pétain) in goldbetreßter Uniform blickt dem Kirchenmann über die Schulter. Während die Truppen hier noch zum Appell angetreten sind, sieht man sie im linken Bildhintergrund mit erhobenen Armen in die Gefangenschaft ziehen. Darüber, am oberen Bildrand, ist ein Bomberflugzeug zu sehen, dessen riesige Flügel den gesamten Bereich der Soldatenzüge umspannen.

Weiter rechts gesellen sich Montague Norman (mit Kinn- und Schnurrbart) und Hjalmar Schacht (dessen Krawatte ein Hakenkreuz ziert) zu den Herren im Hintergrund. Vor ihnen sitzt in einer Rikscha ein Mann mit einer Gasmasken. Trägt er eine weiße Perücke, wie die englischen Richter, und ein Krönchen auf dem Kopf? Dies bleibt ebenso unklar wie die Deutung des Emblems auf seiner Brust. Auf dem Gefährt ist eine Art Wappen zu sehen, das aus den Pfund- und Dollarzeichen mit einer darüber schwebenden Fledermaus besteht.

Wie schon im „Anschluß“-Bild sind auch hier die Vertreter von Klerus, Militär und Finanz vereint – ungeachtet aller nationaler und ideologischer Unterschiede. Die linke Hand des Mannes mit der Gasmasken umklammert einen lächerlich wirkenden Regenschirm, die Rechte hält ein Seil, das um die Figur am rechten Bildrand geworfen ist. Diese zeigt Gandhi, dessen Kopf vor einer bunten

Aureole erscheint – der Heilige als Rikscha-Kuli. Vor ihm schließlich rahmt eine sarkastisch grinsende Porträtbüste Voltaires die grausige Szene. „Candide“ steht auf dem Sockel der Büste, darunter ist noch ein zweiter, übermalter Schriftzug lesbar: „Candide or the best of ...“ Der Verweis zielt auf Voltaires Schrift „Candide oder der Optimismus“ von 1759. Voltaire drehte darin die Leibnizsche These von dieser Welt „als der besten aller möglichen“ um, was auch für Kokoschkas bittere Ironie in diesem Bild gilt.

Die Augen von Schacht, Norman und dem Gasmaskenmann scheinen auf die seltsame Maschinerie am linken Bildrand fixiert zu sein. Ihr Zentrum besteht aus einem Gebilde, das sowohl an ein Ziffernblatt denken läßt wie an eine Roulettscheibe oder an Landkarten. Aus dem „globusähnlichen Ungeheuer“, wie Kokoschka es selbst nannte, ragt eine – zum Nazigruß erhobene? – Hand. Eine andere Hand zaubert oben ein blaues Kaninchen aus der Luft, das – höhnisch genug – den Frieden symbolisieren soll. Die mit Menschenknochen gefütterte Maschine wirft links unten Patronen aus; daneben spuckt sie Abfall in eine Kiste, an deren Vorderseite Kokoschka seine Initialen setzte und „London 43“ darunter schrieb. Spielkarten liegen am Boden: Zahlreich sind die Verweise auf ein blindwütiges Schicksal, dessen Mächte von den vis-à-vis stehenden Herren in Gang gesetzt wurden.

Im Zentrum des Bildes steht die Tragödie der toten Mutter mit dem Kind, ein Motiv, das zu den Madonna-mit-Kind-Darstellungen aus der christlichen Ikonographie einen grausam realistischen Gegenakkord setzt. Auch der Gekreuzigte wird in diesem Gemälde nicht als Sinnbild der Hoffnung dargestellt. Die in seine Brust gekerbten Buchstaben machen aus der Erlöserfigur das Sinnbild der Opfer rassistisch begründeten Massenmords. Der Titel „What we are fighting for“ ist damit keineswegs als Fanal für eine Befreiung aus Tyrannei und Gewaltherrschaft, sondern nur als verzweifelter Aufschrei des Entsetzens lesbar. Oberhalb des Kopfes der toten Mutter liegt ein Pinsel am Boden. Ist es der Pinsel des Malers, als Verweis darauf, daß er angesichts dieser Greuel kapituliert und die Szene verlassen hat?

Edith Hoffmann berichtet, daß Kokoschka das Werk innerhalb weniger Wochen eigens für eine Ausstellung in London malte.<sup>27</sup> In diesem Kontext besehen, wird es in seiner Botschaft noch drastischer. Das Gemälde wurde im Frühjahr 1943 in der Ausstellung der Artists International Association gezeigt, die unter dem programmatischen Titel „For Liberty“ stattfand.<sup>28</sup> „Die Künstler waren gebeten worden, ihr Werk unter ganz bestimmte Topoi und auf vorgeschriebenem Maß einzureichen, um damit ‚phantasievolle Propaganda‘ zu betreiben, die dazu dienen könnte, die positiven Werte, um deren willen Krieg geführt wurde, ins allgemeine Bewußtsein zu rufen. Doch Kokoschkas Gemälde entpuppte sich bald als vehemente Anprangerung jeglichen Krieges und der sozialen Zustände, die ihn erst ermöglichten, und stand damit in offenem Gegensatz zu den optimistischen Antworten, die beabsichtigt waren.“<sup>29</sup> Im Hauptraum der Ausstellung wurden die Besucher mit vier wandgroßen Gemälden konfrontiert. Darin wurde das „Four Freedoms“-Programm der Atlantik-Charta gepriesen, das von Churchill und Roosevelt 1941 formuliert worden

27 Hoffmann, *Life and Work*, S. 236.

28 Die Ausstellung wurde „im März 1943 im behelfsmäßigen, ebenerdig gelegenen Ausstellungsraum von John Lewis' Oxford Street Department Store in London gezeigt und im Anschluß daran im Charlotte Street Centre der AIA in London, vom 8. bis 28. Juni 1944“. Holz, Kokoschka in London, Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 92.

29 R. Radford, zit. nach: Oskar Kokoschka 1886–1980. Kat. Kunsthaus Zürich 1986, S. 323.

war. Die beigegegebene Texttafel nannte diese „Vier Freiheiten“: Redefreiheit, Religionsfreiheit, Freiheit von Not und Freiheit von Angst. Für ihre propagandistische Ausrichtung erhielt die Ausstellung ausdrückliches Lob vom britischen Informationsminister.<sup>30</sup> Kokoschka scherte aus diesem Programm aus. Wie schon im „Anschluß“-Bild und im „Roten Ei“ geißelte er auch hier die britische und die französische Politik und die Unmenschlichkeit von Männern in Amt und Würde, jenseits ihrer Nationalität.

In seinen Lebenserinnerungen schrieb Kokoschka rückblickend über diese Ausstellung: „[...] ich wunderte mich [...], daß man mir, mitten im Krieg, im Kampf um Selbsterhaltung nicht den Kopf abgebissen hat. So etwas war nur in England möglich, wo ich nicht als geduldeter Flüchtling, sondern als freier Mensch zu überleben hoffte.“<sup>31</sup>

Was den Erlös des Bildes betraf, verfolgte Kokoschka einmal mehr ein humanitäres Ziel. Auch dieses war in seiner politischen Aussage an die Adresse Englands gerichtet. Es betraf dessen Haltung gegenüber den Immigranten aus den kriegführenden Ländern. Der Künstler hoffte, das Gemälde für 1000 Pfund in die USA verkaufen zu können, um damit ungarischen Juden bei ihrer Flucht nach Großbritannien und Amerika zu helfen.<sup>32</sup> Dieses Vorhaben ließ sich in der „For Liberty“-Ausstellung nicht verwirklichen. Auch zwei Jahre nach Kriegsende war das Bild für diesen Preis noch nicht verkauft, so daß Kokoschka, nun unter gewandelten Umständen, aus der Schweiz an Fritz Novotny schrieb: „Ich sehe mit Kummer dem Ende der Zürcher Ausstellung entgegen, weil ich noch immer nicht das mir gesteckte Ziel – 1000 Pfund für mein Bild ‚What we are fighting for‘ als Spende für die Wiener Kinder – erreicht habe. Dies war aber, was mir am meisten am Herzen liegt, warum ich hauptsächlich diese Ausstellungen arrangierte [...]“<sup>33</sup> Schon unmittelbar nach Kriegsende plante Kokoschka eine Hilfskation für Kinder gefallener österreichischer Freiheitskämpfer; für einen entsprechenden Fonds wollte er den Erlös des Gemäldes stiften.<sup>34</sup>

Das von Kokoschka „am meisten ernstgemeinte“ der politischen Bilder kann weder den schwarzen Humor der grotesken „Marianne – Maquis“ noch die beißende Satire der „Loreley“ aufbringen. Vielleicht auch deshalb markiert es einen vorläufigen Schlußpunkt in seinem malerischen Werk, was politische Themen betrifft. Hingegen sollte Kokoschka im Medium des Plakats, das auf ein Massenpublikum zielt, mit seinem kompositorisch sehr klaren „Christus“-Bild von 1945 zu einer seiner eindringlichsten Gestaltungen finden.

30 Holz, Kokoschka in London, Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 86–95, S. 93. Holz verweist bei seinen Angaben auf: Lynda Morris/Robert Radford, The Story of the AIA: Artists International Association, 1933–1953. Kat. Museum of Modern Art, Oxford 1983, S. 66 f.

31 Kokoschka, Mein Leben, S. 258 f.

32 Vgl. Radford, political allegories (wie Anm. 2) S. 6.

33 Brief aus Sierre, Schweiz, vom 31. Juli 1947, zit. nach: Kokoschka und Wien. Kat. Öst. Gal. Wien 1996/97, S. 81.

34 Vgl. Wolfgang Hilger, Kokoschka und seine Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Oskar Kokoschka Symposium, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1986 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Redaktion Erika Patka, Salzburg/Wien 1986, S. 279.

## Politische Bilder – humanistische Geisteshaltung – humanitäres Engagement

Als sein erstes politisches Bild hat Kokoschka den „Blick auf Wien vom Wilhelminenberg“ (TF. II) aus dem Jahr 1931 bezeichnet. Er malte die von der „Wiener Sozialistischen Kinderfürsorge“ betreuten Kinder beim Spiel vor dem Schloß – gemeint als „Demonstration gegen die reaktionären Zustände unter Kanzler Dollfuß“<sup>35</sup>. Kokoschkas bei Edith Hoffmann wiedergegebener Bericht über die Entstehung des Bildes geht in sein Resümee der politischen Ereignisse über. Die Idylle der spielenden Kinder ist nur aus dem geschilderten Kontext als politische Stellungnahme des Künstlers erkennbar.

Ganz anders verhält es sich bei der Gruppe der hier behandelten Gemälde aus der Londoner Zeit. Sie spiegeln seine Erschütterung durch die Kriegsereignisse in komplexen Szenen voller symbolischer und allegorischer Verweise wider. Darin äußert sich das Erbe des Symbolismus, das in der Kunst der frühen Wiener Moderne so präsent ist, und ebenso Kokoschkas Anknüpfen an die Bildwelt des Barock. Doch die Neuerungen in seiner Malerei gehen weit über die Inspiration durch diese beiden Bereiche hinaus. Ohne Betracht der radikal veränderten Situation, in der sich Kokoschka im London des Zweiten Weltkriegs wiederfand, sind diese Neuerungen nicht verständlich.

Mit 52 Jahren war er in ein Land gekommen, in dem er, außer bei einer Handvoll Museumsdirektoren und Galeristen, völlig unbekannt war.<sup>36</sup> Die Londoner Kunstwelt befand sich, was die Moderne betraf, nach wie vor ganz im Bann von Paris. Dem deutschen Expressionismus und verwandten Strömungen stand man hingegen in England eher verständnislos gegenüber. Die Ausstellung Kokoschkas in den Leicester Galleries in London 1928 war demgemäß auch kaum zur Kenntnis genommen worden. Als 1938 in den New Burlington Galleries die Schau zur deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts stattfand, wurde deutlich, daß von den Briten weder Einfühlung noch Interesse daran zu erwarten war. Die Tageszeitungen behandelten die Ausstellung zwar als Sensation, zumal darin die von Hitler verfolgte Kunst präsentiert wurde. Um Vermittlung oder Verständnis der deutschen Maler war man jedoch nicht bemüht. Kokoschka, der immerhin mit sieben Gemälden und vierzehn Zeichnungen in der Ausstellung vertreten war, fand kaum Erwähnung.

Auftraggeber gab es für ihn zunächst so gut wie keine, und der Kriegsausbruch im September 1939 zerschnitt auch noch seine letzten Verbindungen zum Kontinent. Die Emigration nach London bedeutete für Kokoschka somit, daß er sich ein weiteres Mal als Künstler etablieren mußte. Zudem war er in seiner Bewegungsfreiheit außerordentlich eingeschränkt – denkt man an seine vielen Jahre des Reisens und Malens, in denen ihm in ganz Europa und dem gesamten Mittelmeerraum Szenerien und Anregungen zur Verfügung gestanden waren. Seit den zwanziger Jahren hatte der Künstler auf diese Weise „einen monumentalen Zyklus von Städtebildern“ geschaffen, „der in der Kunst des 20. Jahrhunderts einzigartig dasteht“<sup>37</sup> (E. Lachnit).

An eine Weiterarbeit an seinem „orbis pictus“ war also in der bisherigen Form nicht zu denken. Wie am Beispiel des Bildes „Die Krabbe“ und der Entstehungsgeschichte von „Loreley“ deutlich wurde, „drängten“ sich die politischen Themen geradezu in Kokoschkas Landschaftsmalerei. Bereits

35 Vgl. Hoffmann, *Life and Work*, S. 197.

36 Zur Situation Kokoschkas in London vgl. ebd., S. 221 f.

37 Lachnit, *Macht der Bilder*, Kat. Kunstforum Länderbank 1991, S. 30.

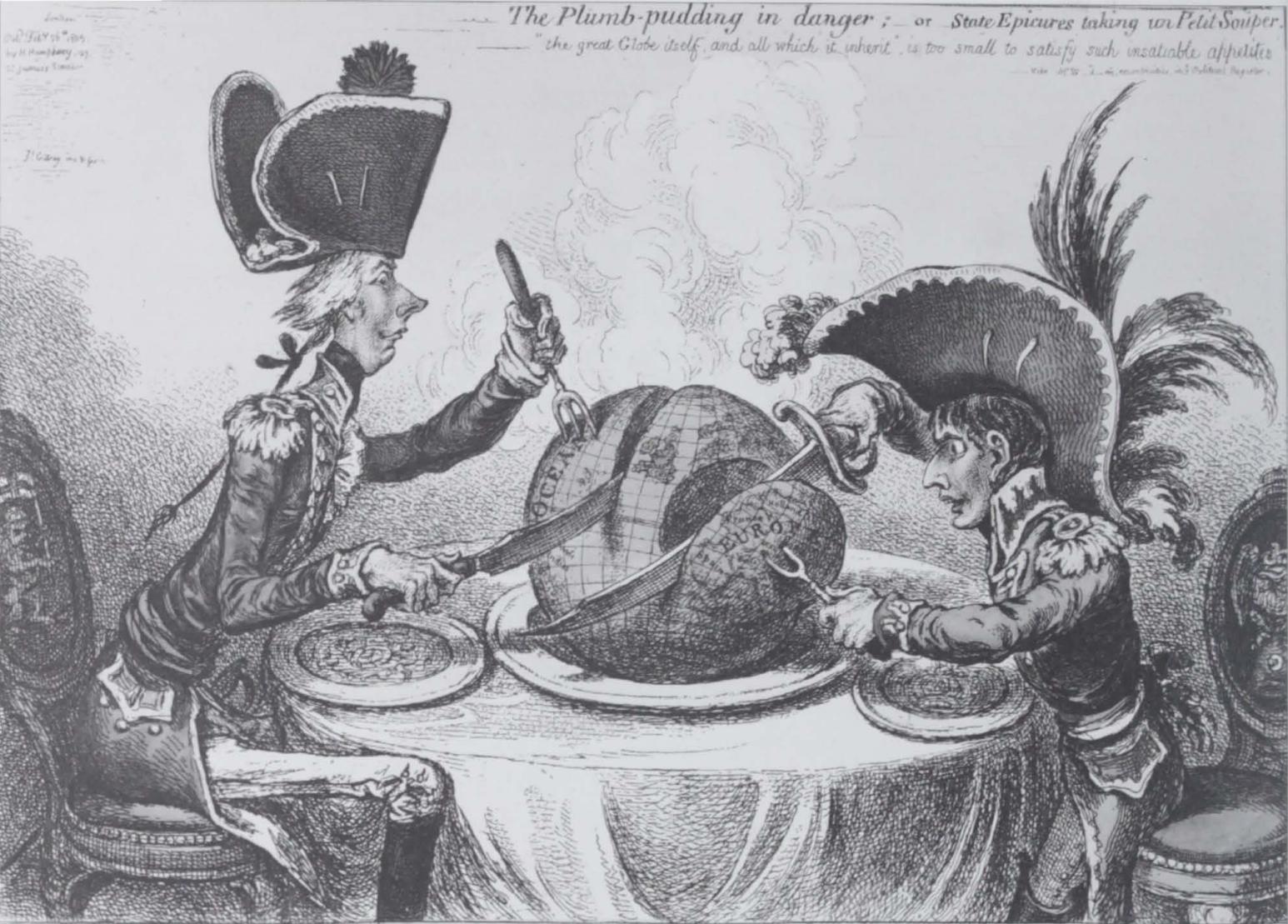
mit „Private Property“, einem 1939 in Polperro begonnenen Gemälde, entstand ein Bild in der malerischen Küstenszenerie, dessen Figuren, wie der Titel andeutet, einen verborgenen, vielleicht böartigen Sinn repräsentieren. Der von Kokoschka seit den Wiener Anfängen stets weiter gepflegte Bereich symbolistischer Gedankenkunst – in Gemälden wie der „Windsbraut“ von 1913 (ABB. 9), „Die Macht der Musik“ von 1920 (ABB. 7), in seinen Selbstbildnissen der zwanziger Jahre – war im Zuge seiner visuellen Welteroberungen in den Hintergrund getreten. Nun, auf sich selbst zurückverwiesen, isoliert von seinem bisherigen Werk, das im „Reich“ diffamiert und zerstört wurde, begann Kokoschka an einem anderen Panorama zu arbeiten. Dabei löste sich sein bisheriger Symbolismus aus dem Bezug auf das eigene Biographisch-Individuelle. Er zielte nun auf das Schicksal und die Geschichte Europas im Weltkrieg.

Die dabei entstandenen Gemälde sind mühsamer zu lesen als jene Werke Kokoschkas, die auf unmittelbar Erlebtes und Gesehenes aufbauen. Sie sind offener in der Form und differenzierter in der Farbgebung. Insgesamt wirken sie weniger „vollendet“ als frühere Arbeiten des Künstlers, sowohl kompositorisch wie auch inhaltlich. Sie sind einerseits sehr farbstark, haben teilweise geradezu die lebensfrohe Buntheit barocker Deckenmalereien Süddeutschlands. Im „Alice“-Bild gibt es verschiedene Grüntöne, Blau-, Rot-, Lila- und Ockerfärbungen. Andererseits herrscht in „What we are fighting for“ eine gebrochene Farbigkeit vor. Die Palette ist auch hier vielfältig, insgesamt jedoch dumpfer. Es fügt sich zu Kokoschkas allegorischen Malereien, daß er gerade im Jahr 1944 auch einen Aufsatz über „Böhmisches Barock“ publizierte. Er erschien in dem in London ansässigen „Verlag der Einheit“, in dem Buch „Stimmen aus Böhmen“<sup>38</sup>.

Kokoschkas politische Allegorien gehören als Gruppe zusammen, was nicht nur aus ihren Themen klar wird. Vier der Bilder haben sogar fast identische Maße: „Das rote Ei“, „Loreley“, das „Marianne“- und das „Alice“-Bild. Die drei letzteren stellen eine weibliche allegorische Figur in den thematischen Mittelpunkt. Daß Kokoschka sich insgesamt einer allegorischen Darstellungsweise bediente, erscheint anachronistisch, legt man der Kunstgeschichte das Konzept einer beständigen Weiterentwicklung von Stilen zugrunde. In einer orthodoxen Geschichte der Avantgardekunst hat er mit dieser Malerei um 1940 keinen Platz mehr. Sein historischer Ort ist die klassische Moderne, der Expressionismus. Wie Max Beckmann oder Marc Chagall mit ihrem gleichzeitigen Werk außerhalb einer linear fortgeschriebenen Kunstevolution stehen, kann auch der Kokoschka der Weltkriegsjahre nicht mehr Anspruch auf Kanonisierung seiner Malerei als zeitgemäß erheben.

Dennoch ist sein Unterfangen, noch einmal aus dem vollen der europäischen Malerei seit dem Barock zu schöpfen und dabei sinnbildlich zu gestalten, auf eine neue Weise geglückt. Die Allegorie, verstanden als anschaulich-sinnbildliche Darstellung abstrakter Begriffe, hatte ihre Bedeutung mit dem Rationalismus der Aufklärung und dem Aufblühen des bürgerlichen Realismus eingebüßt. Mit dem Aufkommen der politischen Allegorie, insbesondere in der Graphik des 19. Jahrhunderts, begann allerdings eine neue Phase in der Darstellung abstrakter Begriffe. Hier knüpfte Kokoschka an. Offen, wie stets, für alle möglichen Einflüsse aus dem Fundus der Kunstgeschichte, war er in England mit der ätzenden Sozialsatire eines William Hogarth, mit seinen Moral- und Sittenbildern

38 Oskar Kokoschka, Böhmisches Barock. In: Stimmen aus Böhmen, London 1944, S. 15–19. Der Text war allerdings bereits 1938 in Prag von Kokoschka verfaßt worden und war 1942 im Burlington Magazine of Art in englischer Übersetzung erschienen. Vgl. OK, Briefe III, S. 300, Anm. zu S. 115.



64 James Gillray, *The Plumb-pudding in danger, or State Epicures taking un Petit Souper*.  
 William Pitt d. J. und Napoleon beim Tranchieren der Weltkugel, Karikatur von 1805.

aus dem 18. Jahrhundert, konfrontiert. Die grotesken gesellschaftskritischen Blätter von Gillray und Cruikshank aus Napoleonischer Zeit (ABB. 64), der große Bereich der – nicht nur britischen – politischen Karikatur im 19. Jahrhundert boten sich dem Hang Kokoschkas zum gedanklichen Sinnbild zur Inspiration an. Seit jeher schon, als Adept des Karl-Kraus-Kreises in Wien, war er mit der literarischen Satire nicht nur vertraut, sondern hatte in eigenen Bühnenstücken seinen Beitrag dazu geleistet. Die abgründig kühnen Umkehrungen der Logik in Lewis Carrolls „Alice in Wonderland“ trafen sich nun mit Kokoschkas Freude am parodistisch beziehungsreichen Spiel.

Kokoschkas Interesse an Satire und Karikatur wurde in London möglicherweise durch seine dortige Begegnung mit Ernst Gombrich vertieft. Gombrich war 1936 von Wien nach London emigriert und war zu dieser Zeit in seinen eigenen Forschungen insbesondere auch mit dem Thema der Karikatur befaßt. 1938 erschien im „British Journal of Medical Psychology“ ein Aufsatz, den Ernst Kris gemeinsam mit Gombrich verfaßt hatte: „The Principles of Caricature“<sup>39</sup>. Kris hatte schon zwei Jahre zuvor im „International Journal of Psychoanalysis“, das unter Sigmund Freuds Leitung in

39 The British Journal of Medical Psychology, Bd. 17, Cambridge 1938, S. 319–342. Für den Hinweis auf diese und die folgende Publikation bin ich Catherine Soussloff, University of California at Santa Cruz, zu Dank verpflichtet.

London erschien, über die Psychologie der Karikatur publiziert. Die gemeinsam mit Gombrich verfaßte Publikation entwickelte seine Überlegungen in Richtung einer Bildwissenschaft der Karikatur weiter. Bereits der frühere Aufsatz Kris' stellt einen Zusammenhang zwischen Karikatur und Allegorie her. Dort, wo die Anspielungen und Bezüge einer Karikatur dem Betrachter verborgen blieben, sie also eine „hieroglyphische Natur“ annehme, beginne die „rate-Arbeit“. Die Karikatur habe sich dann in ein Rebus verwandelt, was zu einem anderen Bereich der bildenden Kunst weiterführe, zur Allegorie.<sup>40</sup>

Sein Gemälde „Das rote Ei“ bezeichnete Kokoschka in einem Brief an Michael Croft 1941 als „Karikatur“. Analog zur sozialsatirischen Graphik des 18./19. Jahrhunderts zielte Kokoschka mit seinem Gemälde auf massenhafte Verbreitung in vervielfältigter Form: „Some friends of mine help together so that I can now print my Mussolini – Hitler caricature ‘Appeasement’ in colours and original size. [...] And I will be the first one to have started a Red-cross help for it (the Red Army) in selling my print for the benefit of fighters.“<sup>41</sup> Dieses Vorhaben wurde nicht realisiert. Seine Idee, Verkaufserlöse aus den Drucken nach dem Gemälde den Soldaten der Sowjetarmee zur Verfügung zu stellen, bezeichnet Kokoschkas damalige politische Haltung. Sie kommt auch im Zusammenhang eines anderen Werks zum Ausdruck. Denn abgesehen von den politisch-allegorischen Gemälden schuf Kokoschka in London mit dem Bildnis Ivan Maisky auch im Genre des Porträts ein Werk, das vorrangig als politische Stellungnahme zu sehen ist.

Vorangegangen war das in Prag 1935/36 entstandene Porträt von Thomas G. Masaryk (Tf. VI) – „das vielleicht ehrgeizigste Werk, das er je in Angriff nahm“<sup>42</sup>. Das Bildnis zeigt den Gründungspräsidenten der Tschechoslowakei, flankiert von der aus der Geschichte heraufbeschworenen Darstellung des tschechischen Humanisten J. A. Comenius auf der einen Seite und einer Ansicht der Stadt Prag auf der anderen Seite. Das Masaryk-Porträt gründet auf der Idee, bedeutende Staatsmänner zu porträtieren, um darin eine politisch-humanistische Botschaft manifest werden zu lassen. Ähnlich engagiert verfolgte Kokoschka nach dem Zweiten Weltkrieg das Projekt, Mahatma Gandhi zu porträtieren – ein Vorhaben, das er nicht realisieren konnte, bevor Gandhi ermordet wurde.

Die Arbeit am Porträt des sowjetischen Botschafters Ivan Maisky (1942/43, London, Tate Gallery – Tf. XIII) hatte in der Londoner Kriegszeit für Kokoschka besonderes Gewicht. Es war für ihn mehr als nur das Bildnis eines wichtigen Mannes, der elf Jahre hindurch den Botschafterposten bekleidete und so in den anglo-russischen Beziehungen eine Schlüsselrolle spielte. Daß der Maler mit seinem Modell nicht, wie sonst bei seinen Porträts, zu einem regen Gedankenaustausch fand, spiegelt sich in der vergleichsweise distanzierten Darstellung des Mannes an seinem Schreibtisch. Sein nachdenklicher, vor sich hin gerichteter Blick läßt ihn ganz auf seine Arbeit konzentriert erscheinen. Im Hintergrund verweist eine in heroischer Geste posierende Figur auf einen mächtigen Globus. An sowjetische Lenin-Darstellungen erinnernd, von Kokoschka allerdings der konkreten

40 Ernst Kris, *The Psychology of Caricature*. In: *International Journal of Psychoanalysis*, Bd. 17, London 1936, S. 285–303, Zit. S. 290.

41 Brief an Michael Croft von Ende 1941, zit. nach: Richard Calvocoressi, *Kokoschka, Paintings*. Barcelona 1992, S. 22. Auch in einem Brief an Edith Hoffmann vom 15. 4. 1943 bezeichnet Kokoschka das Bild als „meine Karikatur“ – vgl. OK, Briefe, III, S. 118.

42 Hoffmann, *Life and Work*, S. 211.

Persönlichkeit entkleidet, ist sie jedenfalls ein Symbol russischen Machtanspruchs. Der rote Farbfleck auf der Weltkugel markiert vielleicht Moskau, das Licht fällt vor allem auf den asiatischen Kontinent, während Europa im Westen nur als Annex zu sehen ist.

Mit dem Porträt bezog Kokoschka politisch Stellung – für das Land, das nun zu Hitlers wichtigstem Gegner geworden war.<sup>43</sup> Zu Jahresbeginn 1944 schrieb Kokoschka an Maisky: “May victory come soon to bring your country and the suffering people all over the world the well deserved peace. [...] I would like to have your opinion on [...] the starting of a series of cheap editions of good translations of works most valuable from the literary point of view, and of course from the propagandist one as well.”<sup>44</sup> Es ist typisch für Kokoschka, daß er seine Wünsche an Maisky gleich mit einem neuen Projekt in Richtung literarischer Erziehung – und Propaganda – verband.

R. Calvocoressi berichtet, daß Kokoschka zu Weihnachten 1942 an den von ihm porträtierten Michael Croft ein Exemplar von F. D. Klingenders Buch „Russia – Britain’s Ally: 1812–1942“ übersandte. Das Buch enthält eine Einleitung von Ivan Maisky, in der dieser auf gewisse Parallelen zwischen Napoleon 1812 und Hitler 1942 verweist.<sup>45</sup> Hier schließt sich ein Kreis: Kokoschka war nicht nur mit Maisky, sondern auch mit Klingender persönlich bekannt, einem marxistischen Kunsthistoriker, der 1943 in der Artists International Association in London die Ausstellung „Hogarth and English Caricature“ organisierte. Kokoschka wird diese Schau sicherlich besucht haben. Am gleichen Ort fand in diesem Jahr die erwähnte Ausstellung „For Liberty“ statt, für die Kokoschka sein Gemälde „What we are fighting for“ malte. Klingender gehörte dem Exekutivkomitee der Artists International Association an. Er war Soziologe und Ökonom und maß der Kunst eine bedeutsame gesellschaftliche Rolle als „einer der großen wertbildenden Kräfte in der sozialen Struktur“<sup>46</sup> zu. Sein Buch über Rußland mit dem Beitrag von Maisky enthält über fünfzig populäre Karikaturen englischer und russischer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts – eine Quelle, die auch für Kokoschkas in London entstandene politische Gemälde von größter Bedeutung war.<sup>47</sup>

Beim Maisky-Bildnis ging es Kokoschka zugleich um konkrete humanitäre Hilfe und die damit verbundene symbolische Geste. In seinen Lebenserinnerungen berichtet er: „Einer meiner frühesten Freunde in England wurde der spätere Sir Edward Beddington-Behrens; er fand Gefallen an meiner Arbeit und hat seinen Bekannten, Mr. Dreyfuß, bewogen, das Porträt des russischen Botschafters Maisky zu bestellen. Es wurde ebenfalls der Tate Gallery geschenkt. Ich bekam dafür tausend Pfund und habe diese Summe durch die offiziellen Stellen dem Spital in Stalingrad, das gerade befreit worden war, angewiesen, und zwar mit dem Wunsch, daß es gleichermaßen den russischen wie den deutschen Verwundeten zugute käme. Ich weiß nicht, ob dieser Wunsch ausgeführt worden ist.“<sup>48</sup>

43 Edith Hoffmann schrieb in ihrer Monographie: “On the whole, however, he was becoming an ardent socialist, and one might call him a communist, had he not always been too much of an individualist to join any party.” Ebd., S. 208.

44 Brief an Ivan Maisky, London, 1. 1. 1944. OK, Briefe III, S. 126.

45 Calvocoressi, Paintings, S. 22 f.

46 Zit. nach Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Ostfildern 1998, S. 525.

47 Auf den Einfluß der politischen Karikatur auf Kokoschkas Werk in seiner Londoner Zeit verweist auch Keith Holz in seinem Beitrag: Die politische Haltung deutscher Künstler im westeuropäischen Exil: zwischen Individualismus und Kollektivismus. In: Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 43–56, s. S. 51 f.

48 Kokoschka, Mein Leben, S. 251.

Der sowjetische Botschafter in London,  
Ivan Maisky,  
Zeitungsausschnitt aus „News Chronicle“,  
London, 29. 4. 1939  
(aus der „Clippings“-Sammlung von  
Oskar und Olda Kokoschka).



M. Maisky, Soviet Ambassador in London, at Victoria last night on his return from Moscow

### Japan

## More Talks On Attitude To Germany

### India

## MR. GANDHI WILL "DIE FOR PEACE"

From Our Own Correspondent

CALCUTTA, Friday.

"I AM fighting for peace. I shall die for peace—for peace in Congress, peace in the States, peace on earth and good will amongst men," said Mahatma Gandhi, interviewed by the "Statesman."

He added: "To set the seal on that if I feel I have the power I am quite capable of fasting unto death to help to save Western humanity, which is getting ready to embark on suicide on a scale hitherto unknown in the history of the world."

"If I could get three great nations—Great Britain, France and the United States—to have a tithe of my faith in non-violence, there would be no war."

Mr. Gandhi does not agree that in the event of the nations disarming, Germany and Italy would march into other countries and take the British colonies.

"The people of Germany and Italy," he said, "would not want war. Their leaders realise that. The leaders would not dare to go to war."

"If I were a leading statesman in England I would shudder at the prospect of war."

## NO "INVITATION," SAYS ROOSEVELT

HYDE PARK (New York), Friday.—President Roosevelt described as "untrue" a report published by Mr.

Und auf einer Fotografie des Porträts im Kokoschka-Zentrum Wien vermerkte Kokoschka rückseitig: "Mr. Maiski [sic]/ Soviet ambassador / belongs to Tate Gallery, London, 1941 / for the money (1000 £) I bought 6 beds in Stalingrad Hospital where my name is among the donators in commemoration / OK"<sup>49</sup>

Maisky wurde 1943 nach Moskau zurückgerufen, um zunächst stellvertretender russischer Außenminister zu werden, er fiel jedoch später in Ungnade.<sup>50</sup> Edward Beddington-Behrens berichtet in seinen Lebenserinnerungen, daß Kokoschka das Bild einem Moskauer Kunstmuseum widmen wollte. Beddington-Behrens, Bewunderer und Sammler Kokoschkas, wollte ihn darin unterstützen, zumal er in der britischen Wirtschaft und Politik über großen Einfluß verfügte. Zu seiner Überraschung wurde ihm jedoch von Maisky selbst davon abgeraten. Das Detail wirft ein Licht auf die komplexe politische Situation der Zeit: "The problem was to find a generous donor.

49 OKZ, Inv.-Nr. 4050/FW/Aut.

50 Emigrantenleben, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 292.

I finally persuaded Mr Dreyfus, the chairman of The British Celanese Company and well-known for his philanthropy, to donate £ 1,000 for the purchase of the picture. It was characteristic of Oskar Kokoschka, who probably did not have £ 200 in the world at the time, to give £ 1,000 for a charitable purpose. This sum was more than twice the price of any picture sold by Kokoschka since he had left Vienna. [...] (Mr Maisky) asked me not to press for the picture by Kokoschka to be sent to the Moscow Art Gallery since, owing to wartime conditions, 'it would never arrive there safely'. He also asked me to omit any mention of the proposed gift of the portrait in any official communications to the Embassy concerning the generous donation of the money. His wife begged me to do as he wished, and I suddenly realised that Maisky was probably a victim of one of Stalin's ruthless purges."<sup>51</sup>

Aus einem Brief an Siegfried Zimmering, einen Mitarbeiter des „Freien Deutschen Kulturbunds“, vom September 1943 wird deutlich, daß Kokoschka in dieser Zeit politisches Engagement mit der Durchsetzung seiner Kunst zu verbinden verstand: „Ferner hat Sir Kenneth Clark es auf sich genommen, das Porträt [I. Maisky – Anm. P. W.] während des Krieges in der National Gallery zur öffentlichen Ausstellung zu bringen, wo es sicher, dem ganzen Charakter des Dargestellten und der Darstellungsweise nach, weiter werben wird für Stalingrad und für die U. d. S. S. R. Ich bin glücklich, diesen, wenn auch bescheidenen, Anteil zu der guten Sache beizusteuern. Ich glaube, es wird auch die Free German League in den U.d.S.S.R. freuen und ermutigen, wenn Sie [...] dieser die Mitteilung über die Wirksamkeit Eures ‚Präsidenten‘ in London machen werden.“<sup>52</sup>



66

OK mit Albert Ehrenstein (ganz li.)  
und Freunden in Palästina, 1929.

Zwischen Kokoschka und Albert Ehrenstein führte das Engagement des Malers für die Sowjetunion und insbesondere der Auftrag für das Maisky-Porträt zu beträchtlichen Spannungen. Ein im Kokoschka-Zentrum Wien verwahrter Brief Ehrensteins vom Oktober 1945, den der Dichter aus New York schrieb, drückt seine Empörung aus: „Vielleicht werden Sie auch zu verstehen beginnen, warum ich Ihnen wegen Ihrer Propaganda für die ‚freie‘ deutsche Bewegung und gar wegen der Majski -Geschichte [sic] u. des Betts in Stalingrad grobe Briefe schrieb. Ich [...] fand es ein wenig exhibitionistisch, sich für den russischen Sozialfaschismus zu engagieren.“ Im Zusammenhang der

51 Beddington-Behrens, Look Back, S. 165 f.

52 OK, Briefe III, S. 125.

Frage einer englischsprachigen Ausgabe von „Tubutsch“ droht Ehrenstein, sie ohne Kokoschkas Zeichnungen erscheinen zu lassen, „wenn ich bis Jahresende nichts von Ihnen höre, weil Sie noch verschnupft, hoppatatschig sind oder wie der Picasso (fern von Moskauer Justizmorden) den Malsalonkommunismus derzeit für die einzig richtige Weltanschauung halten“<sup>53</sup>.

Ein Jahr nach Kriegsende, noch ehe sich Kokoschka vom Stalinismus abgewendet hatte, dachte er im Zusammenhang humanitärer Hilfe für die unter den Kriegsfolgen leidenden Kinder auch an ein Porträt des sowjetischen Machthabers. An seine Schwester schrieb er am Tag nach seinem 60. Geburtstag: „Aber jetzt habe ich einen riesig großen Plan. Ich werde einen Kreuzzug für die hungernden Kinder in der Welt in diesem Jahr beginnen. Vielleicht kriege ich Stalin dazu, den ich für diesen Zweck in Moskau malen werde.“<sup>54</sup>

Mit zunehmender Enttäuschung über die politische Nachkriegssituation wandte sich Kokoschka jedoch von solchen Plänen ab und der Symbolfigur des Pazifismus zu. In mehreren Briefen drang er in Freunde mit politischen Verbindungen, ihm zu einem Porträt von Mahatma Gandhi den Weg zu ebnet: „Ich muß Gandhi malen, bevor er stirbt. [...] (Ich muß) dieses Bild malen, welches vielleicht eine Wendung im Denken herbeiführen kann, wenn es zu einem Heiligenbild erhoben und hunderttausendfach verbreitet ist durch Reproduktion.“<sup>55</sup>

Als Kokoschka ein Vierteljahrhundert später auf seine Malerei der frühen vierziger Jahre zurückblickte, wollte er sein einstiges politisches Engagement für die Sowjetunion nicht mehr so ganz wahrhaben. In seiner Autobiographie schrieb er: „Diese Bilder malte ich nicht, weil ich mich politisch in der oder jener Richtung engagiert fühlte. Ich blieb ja auch in England nur aus dem Grund, um den Krieg einmal von der anderen Seite der Barrikade zu sehen. Die Menschen gleichen sich. Im Unterschied zu George Grosz, der in Friedenszeiten in Berlin aus kritischem Haß Huren und fette, lüsterne Spießler malte, habe ich während des Krieges in London meine Stimme erhoben, weil die Zeit und die Umstände es geboten, endlich menschlich zu sein.“<sup>56</sup>

Zweifellos war ein ausgeprägter Humanismus der tragende Grund von Kokoschkas Geisteshaltung, der auch seine Kriegsbilder – über die tagespolitischen Lagerzuordnungen hinaus – verbindet. Dennoch wurde deutlich, daß sie vor allem als politische Allegorien anzusehen sind. Es fällt auf, daß er sowohl bei seinem Vorhaben des Gandhi-Porträts wie auch bei „Das rote Ei“ an große Druckauflagen der Gemälde dachte. Inwieweit sich die farblichen Nuancen dieses Bildes in eine Lithographie übertragen hätten lassen, bleibt fraglich. Mit einer Druckgraphik wäre wohl ein neues, vielleicht noch drastischer wirkendes und vielleicht wirklich als Karikatur zu bezeichnendes Werk entstanden. Jedenfalls ergibt sich hier der Konnex zu zwei Farblithographien, die am Anfang und am Ende von Kokoschkas Kriegsbilder-Gruppe stehen.

Sein Plakat „Pomote Baskickym Detem!“ (tschechisch für: „Helft den baskischen Kindern!“) ließ Kokoschka 1937 in Prag affizieren (Tf. XIV). Es war nach den Angriffen der deutschen Legion

53 Brief vom 10. 10. 1945, Wien. OKZ, Inv.-Nr. Aut 3243/4. Veröff. in: Albert Ehrenstein, Werke. Hg. Hanni Mittelman. Bd. I: Briefe. München 1989, S. 391 f.

54 Brief vom 2. 3. 1946. OK, Briefe III, S. 167.

55 Kokoschka an Friedrich T. Gubler, Sierre, 11. 9. 1947. OK, Briefe III, S. 192.

56 Kokoschka, Mein Leben, S. 258.

„Condor“ auf die Stadt Guernica entstanden, unter deren Zivilbevölkerung ein Blutbad angerichtet wurde. E. Lachnit hat dieses Blatt in gültiger Weise charakterisiert: Es zeigt „eine Mutter mit zwei Kindern auf der Flucht vor dem Verderben, das von einem wie ein Todesengel über der Szene lastenden Bombenflugzeug ausgeht. Der Bomber, der angeschnitten in der linken oberen Bildecke erscheint, überschattet mit seiner Tragfläche noch die Silhouette von Prag, die im Hintergrund zu erkennen ist, und verklammert so den iberischen Kriegsschauplatz mit der weit entfernten Metropole des – noch – freien Mitteleuropa. Kokoschka betont auf diese Weise die überregionale Bedeutung des Terrors gegen die spanische Zivilbevölkerung, was in erster Linie natürlich den beabsichtigten Appell an die Hilfsbereitschaft der Prager Bürger unterstreichen soll, darüber hinaus aber auch als klare Voraussicht der Bedrohung zu lesen ist, die in direkter Folge dem ganzen Kontinent erwächst.“<sup>57</sup>

Arthur Werner, der sich immer wieder mit Kokoschkas Graphik zugunsten der Kinderhilfe auseinandersetzt, berichtet, daß die tschechische Staatspolizei das Plakat von den Straßen entfernen ließ, da diplomatische Schwierigkeiten befürchtet wurden. Das Detail zeigt, wie prekär die Lage in Prag unter dem Druck Nazideutschlands bereits war. Dennoch hatten Kokoschkas Plakate Erfolg, es wurde – laut Werner – eine Aktion zur Aufnahme baskischer Kinder in der Tschechoslowakei durchgeführt.<sup>58</sup>

In Prag hatte Kokoschka 1937 bereits die kommunistische Politikerin Dolores Gómez Ibárruri („La Pasionaria“) gezeichnet – als Frau, die ein Kind schützt. Die heute verschollene Federzeichnung fand als Klischeedruck Verbreitung. Und dem von Falangisten ermordeten Dichter Federico García Lorca widmete er 1936 eine Federzeichnung mit der Bezeichnung „Der ermordete spanische Volksdichter Frederico [sic] Garcia Lorca – Alle Reproduktionsrechte für spanische Vereine gestattet, die, gegen faschistische [sic] Mächte, die Rechte des spanischen Volkes verteidigen OK“ (Prag, Nationalgalerie). Auch hier denkt Kokoschka an eine große Verbreitung seiner politisch engagierten graphischen Kunst.

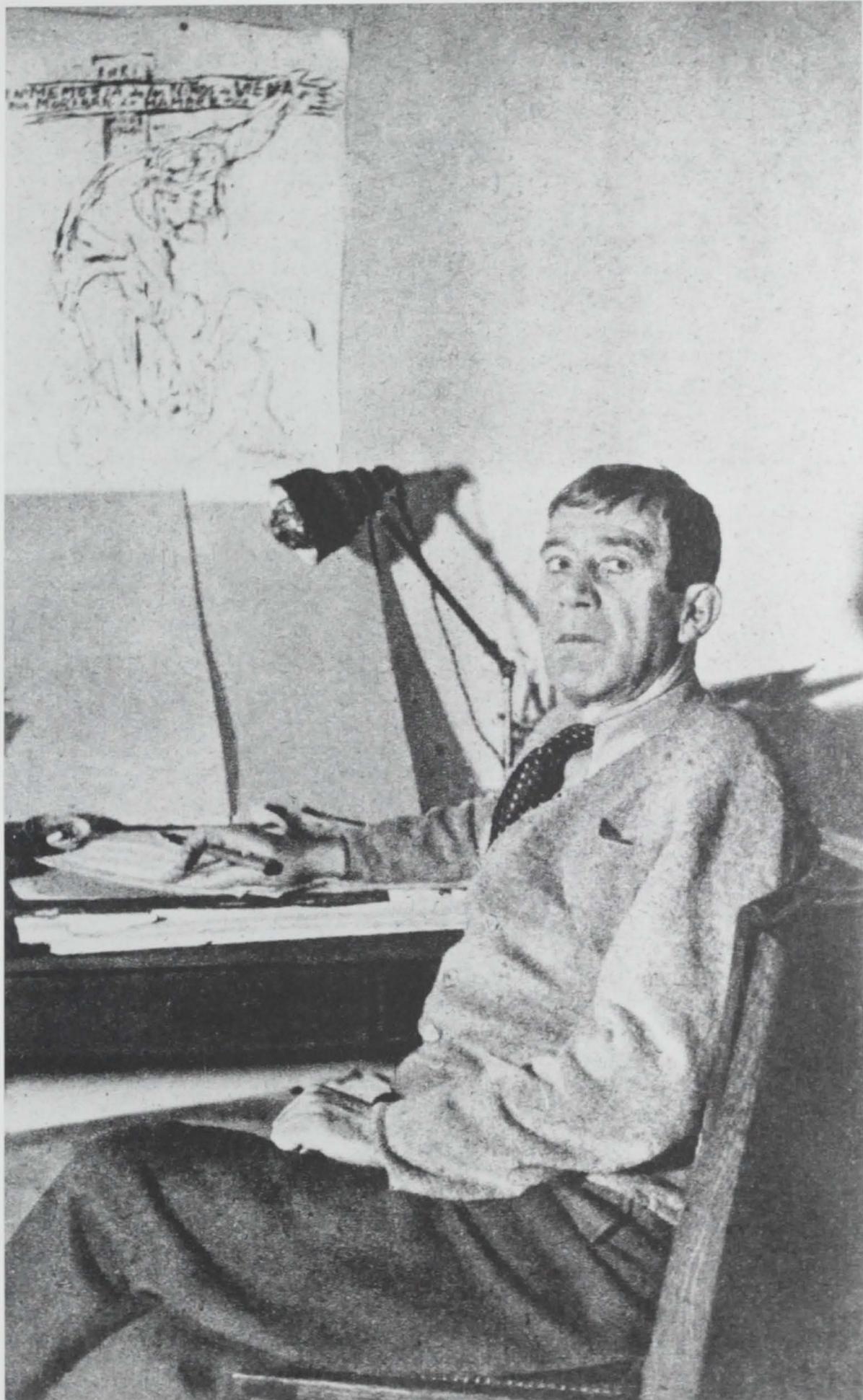
Bereits Edith Hoffmann hat auf die ikonographische Entwicklung des Mutter-und-Kind-Motivs in der Gruppe der politischen Bilder Kokoschkas hingewiesen.<sup>59</sup> In seinem „Anschluß“-Bild sind es die verzweifelte Mutter und das Kind mit der Gasmaske auf der einen Bildseite und die enthauptete Madonna mit dem Kind auf der anderen Seite; in „What we are fighting for“ die verhungert am Boden liegende Mutter und das Kind mit der Ratte; im Plakat von 1937, der Anklage der Kriegsgreuel im Baskenland, werden wir mit der vor dem Bombenhagel fliehenden Mutter mit den beiden Kindern konfrontiert.

Ende 1945, nach Kriegsende, ist es wieder ein Plakat, mit dem Kokoschka auf den Hunger der Kinder in Europa aufmerksam macht. Hier ist es der sich der Kinder erbarmende Christus, der sich vom Kreuz beugt, um sie zu trösten – die Mütter sind gänzlich verschwunden. Kokoschka griff bei diesem Motiv auf die barocke Christusfigur des Matthias Braun auf der Prager Karlsbrücke

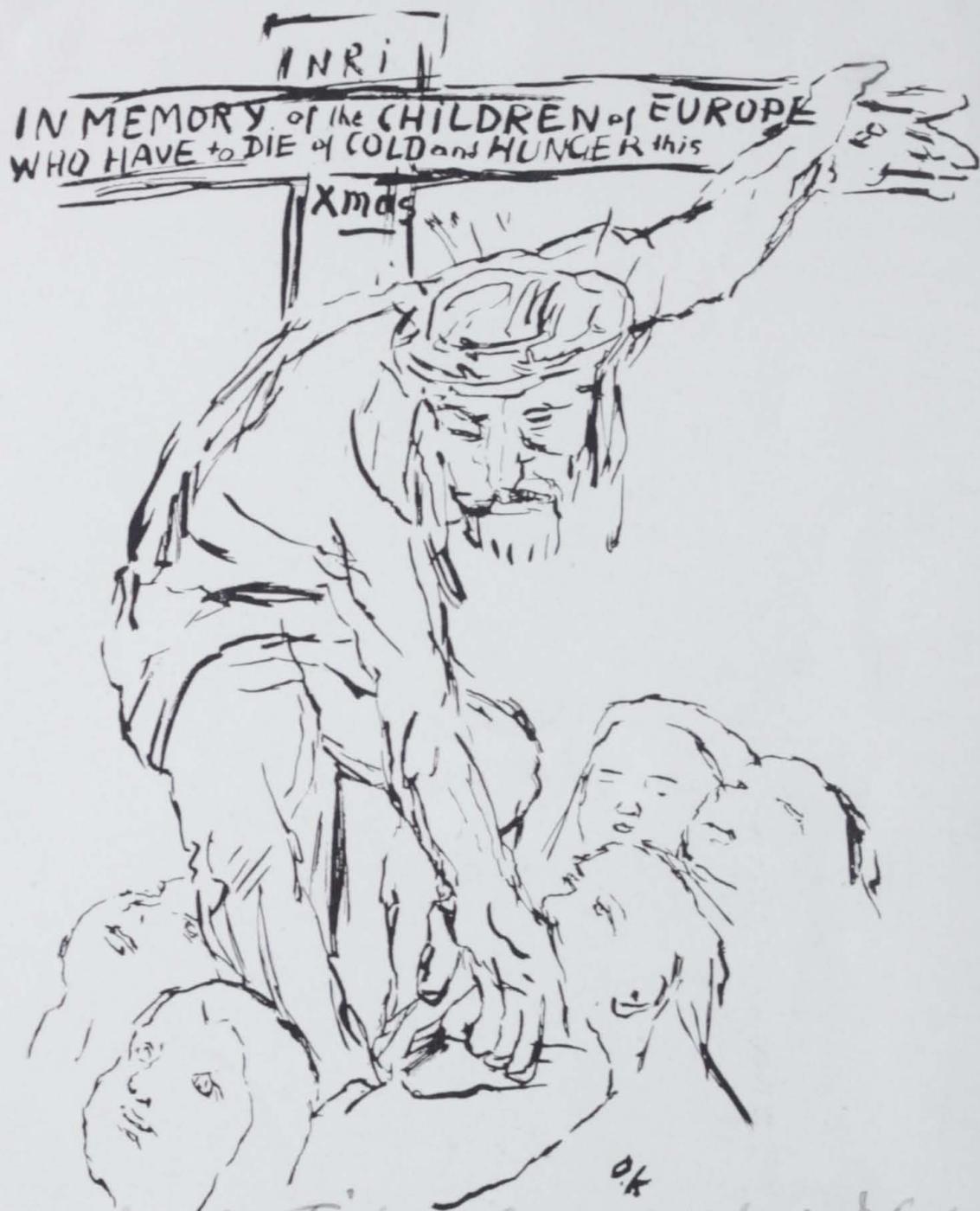
57 Lachnit, Macht der Bilder, Kat. Kunstforum Länderbank 1991, S. 37.

58 Vgl. Werner, Odyssee eines Kokoschka-Plakats, o. Pag. – Eine kürzere Fassung des Aufsatzes von Werner erschien unter gleichem Titel in: Der österreichische Zeitungshändler. Organ des Verbandes der kommissionierten Zeitungs- und Zeitschriftenhändler, Wien. 7. Jg., Nr. 1, 1964. S. 26–28.

59 Vgl. Hoffmann, Life and Work, S. 238.



67 OK vor seinem Plakat INRI / EN MEMORIA de los NIÑOS de VIENA que MORIRAN de HAMBRE este AÑO 1946, London 1946.



Viktor M. Matejka, Allen Glück und Erfolg  
im Neuen Jahr 1948 von Oskar Kokoschka

68 Oskar Kokoschka, In memory of the children of Europe who have to die of cold and hunger this Xmas, 1945, Motiv auf einer Weihnachtskarte mit Widmung an Viktor Matejka, Salzburg, Privatbesitz.

zurück.<sup>60</sup> Auf dem Kreuz ist die Inschrift zu lesen: „INRI / IN MEMORY of the CHILDREN of EUROPE WHO HAVE to DIE of COLD and HUNGER this Xmas“ (ABB. 68). Zunächst dachte Kokoschka, die Kirche würde sein Memento überall in England affichieren.<sup>61</sup> Jedenfalls wurden mehr als 1000 Abzüge – aus einer Gesamtauflage von 5000 – in der Londoner U-Bahn und in den Autobussen der Stadt plakatiert.<sup>62</sup> Für den Künstler war es besonders wichtig, daß darin keine Organisation, Partei oder Kollekte erwähnt wurde. Eines der erhaltenen Exemplare trägt den Vermerk des Künstlers: „Orig. Litho Oskar Kokoschka 24. 12. 45 No national or political or charity organisation behind in 5000 copies posted all over London and elsewhere.“ Der Wortlaut dieser Formulierung hat zu Mißverständnissen geführt – der Künstler ließ nicht Lithographien affichieren, sondern Plakate, die im verkleinerten Format hergestellt wurden.<sup>63</sup> Die auf eigene Kosten durchgeführte Aktion sollte an das individuelle Gewissen appellieren. „Ich war eine Art ‚one man underground movement‘“<sup>64</sup>, bemerkte Kokoschka in seiner Autobiographie dazu.

1946 variierte Kokoschka das Blatt für eine kleine Sonderauflage mit spanischem Text, der nun auf die Kinder Wiens hinwies: „INRI / EN MEMORIA de los NIÑOS de VIENA que MORIRAN de HAMBRE este AÑO 1946“ (ABB. 67). Die Blätter dieser Auflage wurden österreichischen diplomatischen Vertretungen in Südamerika zur Verfügung gestellt. Ob auch hier Plakate in verkleinertem Format gedruckt wurden, ist nicht bekannt.

Ende 1946 publizierte die Zeitschrift „Freude aus Wien“ die Christus-Lithographie von 1945 mit einem von der Depression und den Ängsten der unmittelbaren Nachkriegszeit geprägten Text.<sup>65</sup> Diese viersprachig erscheinende Zeitschrift (in Deutsch, Englisch, Französisch, Russisch) vermittelte im übrigen durch Berichte über Mode, Kunst, Musik und Theater einen Hauch von Luxus. Landschaftsbilder aus einem verschneiten Österreich führten ein idyllisches Land vor. Die in der gleichen Nummer enthaltenen Weihnachtsbotschaften des Bundespräsidenten Renner neben denen der Kommandierenden der Alliierten in Österreich erinnern jedoch deutlich genug an die politische Situation der Zeit.

Als das Stedelijk Museum in Amsterdam 1947 eine Kokoschka-Ausstellung veranstaltete, wurde ein bescheidener Katalog mit fünf Abbildungen von Graphiken des Künstlers gedruckt. Drei davon stammen aus der Zeit seines frühen Wiener Expressionismus, die beiden anderen zeigen das Christus-Plakat von 1945 und die „Pasionaria“-Zeichnung von 1937. Auf dem im Wiener Oskar-Kokoschka-Zentrum verwahrten Ausstellungskatalog notierte Kokoschka neben dieser Abbildung handschriftlich: „Plakat in Prag u. C. S. R. für spanische Kinder“<sup>66</sup>.

60 Vgl. Almut Krapf-Weiler, „Ich sah ein, wie wichtig ein Museum für den Einsamen sein kann ...“. Oskar Kokoschka als Kunsthistoriker. In: Gerbert Frod/VG. Tobias Natter, Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus. Symposium veranstaltet von der Österreichischen Galerie, Belvedere, Wien 1997, S. 112–120.

61 Dies geht aus einem Schreiben an Emil Korner vom Dezember 1945 hervor. Vgl. Calvocoressi, Paintings, S. 23.

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. Hans M. Wingler/Friedrich Welz, Oskar Kokoschka, Das druckgraphische Werk. Salzburg 1975, Nr. 180, S. 152.

64 Kokoschka, Mein Leben, S. 265.

65 Vgl. Freude aus Wien, 2. Jg., Wien 1946, Nr. 4/5, S. 10 ff.

66 OKZ, Inv.-Nr. OK-Ex Mon 937/1.

Das Christus-Plakat ist in verschiedenen Varianten, auch als Motiv für Ausstellungsankündigungen, und in Publikationen immer wieder gedruckt worden. Es ist sicherlich eines der populärsten Bilder Kokoschkas, das in seiner Botschaft nach wie vor berührt und international gesehen aktuell ist.

Die beiden Lithographien Kokoschkas, entstanden am Vorabend des Zweiten Weltkriegs und nach dessen Ende, bilden Auftakt und Endpunkt der Gruppe seiner politischen Gemälde zur Kriegsthematik. Nicht zuletzt am Beispiel der Blätter über die Greuel im Baskenland und im Nachkriegseuropa wird deutlich, daß Kokoschka Kunst, wie engagiert sie auch immer war, nie zur ideologischen Propaganda wurde. Sie knüpft an eine neuzeitliche Tradition europäischer Kunst an, der die Kategorien einer Avantgarde-Stilgeschichte gleichgültig sind. Die beiden Palakataktionen, 1937 und 1945, galten dem Publikum, das nicht auf den Kunstbereich beschränkt war, sie galten allen Menschen.

Demgemäß setzte sich Kokoschka auch außerhalb seines künstlerischen Schaffens für das Schicksal der Kinder im Nachkriegseuropa ein. Lange Zeit hindurch verfolgte er das Anliegen, die Not von Verstümmelten durch das Beschaffen von Prothesen zu lindern. Schon 1944, als das Bildnis Masaryk in New York verkauft wurde, hatte Kokoschka vom Erlös 4000 Dollar für einen Fonds tschechoslowakischer Kriegswaisen gespendet.<sup>67</sup> Die erste Wiener Pressenotiz über Kokoschka nach dem Krieg berichtete nicht über dessen Kunst, sondern über seine geplante Hilfsaktion für Kinder gefallener österreichischer Freiheitskämpfer.<sup>68</sup>

Als 1956 im Ungarnaufstand wiederum Unschuldige hingemetzelt wurden, griff Kokoschka mit dem Blatt „L'Enfant de Bethléem (Madonna im Straßenkampf)“ nochmals das Mutter-Kind-Motiv auf, um es zu einer weiteren drastischen Anklage zu gestalten. Auch das Christusmotiv wandelte er in diesem Zusammenhang nochmals ab – der Schmerzensmann steht symbolisch für die Leiden des ungarischen Volkes.<sup>69</sup>

Das politische und humanitäre Engagement Kokoschkas ist durch die Verbindung von künstlerischem Schaffen und privatem wie öffentlichem Aktivismus gekennzeichnet. Insbesondere in schriftlichen Stellungnahmen, in Briefen, Zeitungsbeiträgen und Artikeln, verfolgte Kokoschka seine Ziele, die abwechselnd pragmatisch und realisierbar waren und dann wieder global angelegt und utopisch. „Politisches Schreiben und sogar öffentliche Reden sind zu einer neuen gewohnheitsmäßigen Beschäftigung Kokoschkas geworden“, schrieb Edith Hoffmann 1943. „Er war in den letzten Jahren fast ausschließlich mit politischen Problemen beschäftigt. Das ist zunehmend in seiner Malerei sichtbar geworden; seit dem Krieg ist Kokoschka zu einem Maler von politischen Bildern geworden. [...] Nach seiner eigenen Ansicht sind es die politischen Bilder, die in seiner gegenwärtigen Arbeit am meisten zählen.“<sup>70</sup>

67 Vgl. Hoffmann, *Life and Work*, S. 214, Anm.

68 Vgl. Hilger, *Rezeption*, S. 279.

69 Vgl. Kokoschka, *Kat. Győr 1999*.

70 Hoffmann, *Life and Work*, S. 229 f., hier übersetzt durch P. W. Das Vorwort der Autorin ist mit Dezember 1943 datiert, die Publikation erschien allerdings erst 1947.

On 17 March 1939, Litvinov on behalf of the Russian Government proposed an immediate conference to be held in Bucharest between England, France, Russia, Poland, Roumania and Turkey to consider what action should be taken. The British Government refused to agree to the proposal and thereby assumed a terrible responsibility for the present war. Had the proposal been accepted, and had the result been a pact of mutual assistance or a treaty of alliance between the six countries concerned, Hitler would never have dared to attack Poland. The British Government then made what was perhaps the even worse blunder of giving a guarantee to Poland, which was announced by Mr Chamberlain in the House of Commons on 31 March 1939. To give such a guarantee without having obtained the co-operation of Russia was an act of incredible folly, for it was clear that Russia was the only country that could give immediate and effective aid to Poland in the event of a German attack on that country. In a debate in the House of Commons on 3 April 1939, Mr Lloyd George criticized the British and French Governments for having isolated Russia and kept it out of the agreement with Poland. He advised Mr Chamberlain to tell the Poles that, unless they accepted Russia's participation, the responsibility for any German invasion of their country must be theirs alone. "If Poland gets into trouble," Mr Lloyd George said, "we should be unable to reach her and help her," and he added: "If we go in without the help of Russia we are walking into a trap." Mr Lloyd George further said: *(The trap was needed for electoral purposes by Chamberlain.)*

"I cannot understand why, before we committed ourselves to this tremendous enterprise, we did not beforehand secure the adhesion of Russia. I ask the Government to take immediate steps to secure the adhesion of Russia to fraternity in an alliance, an agreement, a pact—it does not matter what it is so long as it is an understanding that we will stand together against the aggressors. Apart from that we have undertaken a frightful gamble—a very risky one."

Mr Anthony Eden spoke in the same sense as Mr Lloyd George. The events have tragically justified them.

In April 1939 the Anglo-Russian negotiations began in Moscow. As Mr Louis Fischer has pointed out in his remarkable pamphlet "Stalin and Hitler" published by the New York Nation in March

1940, the British guarantees to Poland and Roumania, instead of facilitating the Anglo-French negotiations with Russia, handicapped them. In effect those guarantees were *ipso facto* guarantees of the western frontier of Russia, for they meant that, before Germany could reach and attack Russia, the Allies would be at war with Germany. The Russians, Mr Fischer said, could only have said to themselves that, as the Western Allies had made the mistake of guaranteeing Poland and Roumania without first consulting the Russians and getting from them a *quid pro quo* for the protection they had received, if the Allies now wanted Russian help, they would have to pay dearly for it. The Russians must try to get the best terms possible from the Western Powers and, if they were insufficient, they could show them to the Germans who would then be inclined to give more. That is in fact what Stalin did. From May to August 1939 he secretly negotiated with Germany and played off Germany and the Allies against one another. *(Not true, war for Poland was thought as eye-wash before the pact.)*

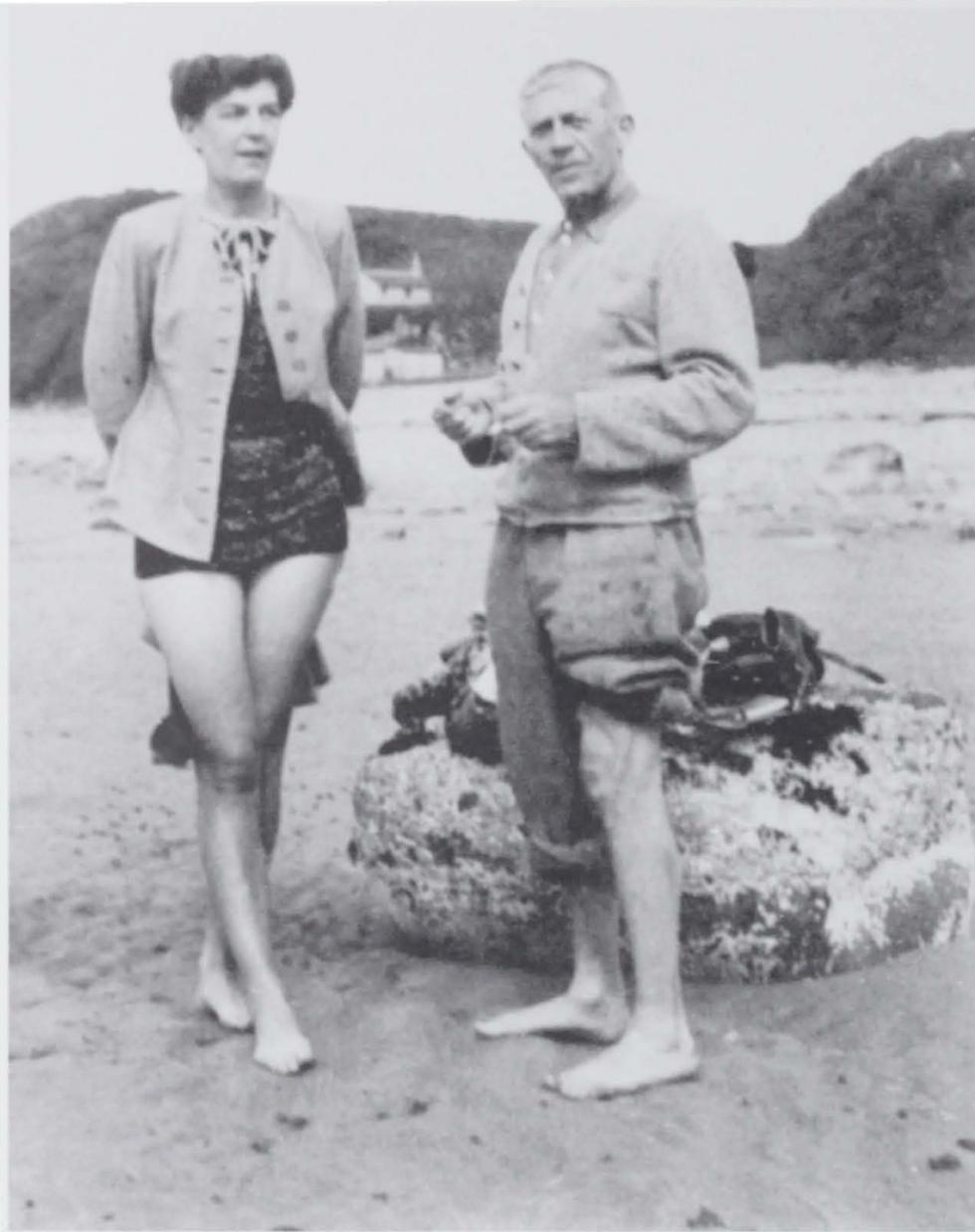
On 16 April 1939, Litvinov proposed to the British and French ambassadors in Moscow a pact of mutual assistance between England, France and Russia. On 4 May, as no replies had been received from the British or French Governments, Litvinov was dismissed. Thus the British and French Governments were responsible for his dismissal which was an indication of a change in Russian policy towards Germany. It appears from some of M. Coulondre's dispatches in the French Yellow Book that, for some time before Litvinov's dismissal Berlin believed a change in Russian policy to be possible and immediately after the dismissal Hitler began to consider an understanding with Russia. From the first the partition of Poland was suggested (Nos. 123, 124, 125). The fact that Hitler had on three occasions—in September 1938 and in January and March 1939—vainly tried to induce the Polish Government to join in an attack on Russia no doubt made him inclined to join with Russia against Poland. In his report to the Moscow Congress on 10 March 1939, Stalin made the significant declaration: "One might think that the districts of Czechoslovakia were yielded to Germany as the price of an undertaking to launch a war against the Soviet Union. But now the Germans are refusing..." In fact Hitler had then already been refraining from his usual attacks on Russia. On 20 March 1939, the New York Times published a remarkable message from its Moscow

T

*Here in the historical change!*

69 Eine Seite aus dem Buch von Robert Dell, „The Geneva Racket 1920–1939“, 1940 in London erschienen, mit handschriftlichen Anmerkungen Kokoschkas.

Wie intensiv sich Kokoschka auch mit Autoren auseinandersetzte, die die politische Vorkriegs- und Kriegsentwicklung darstellten, belegen zwei Publikationen, die sich zuvor im Besitz seines Schwiegervaters Karel Palkovsky befunden hatten. Sie zählten zur Lektüre Kokoschkas in den vierziger Jahren und sind voll von seinen kritischen handschriftlichen Anmerkungen zur Darstellung der historischen Verläufe. Das Buch von Robert Dell, „The Geneva Racket 1920–1939“, war 1940 in London erschienen und reicht inhaltlich weit in die Zwischenkriegszeit zurück. Die andere Publikation stammt aus der Feder des amerikanischen Botschafters in Deutschland in den Jahren zwischen 1933 und 1937, William E. Dodd jr. – „Ambassador Dodd's Diary 1933–1938“, erschienen 1941 in London. Kokoschkas Annotationen in beiden Büchern zeigen, daß er die politischen Entwicklungen in sehr differenzierter Weise verfolgte und auch über historische Details Bescheid wußte (ABB. 69). Dies wird auch aus der Sammlung von Zeitungsausschnitten deutlich, die Olda Kokoschka und er in den Kriegsjahren anlegten (ABB. 20, 23, 25). Diese Sammlung bildet eine Art persönlicher Dokumentation sowohl politischer wie kulturpolitischer Entwicklungen. Olda, in deren Familie die Zeitgeschichte und die Äußerungen ihrer Kommentatoren sehr genau wahrge-



nommen wurden, dürfte zur Entstehung dieser Dokumentation wesentlich beigetragen haben. Ein Kuvert mit Zeitungsausschnitten aus den Kriegsjahren trägt zum Beispiel folgende Beschriftung von ihrer Hand: „Hypertrophie des Staates: Pathologisch / Demokratie und Diktatur / Faschismus / Imperialismus / Rassentheorie und Praxis“<sup>71</sup>.

71 Die Zeitungsausschnitte befinden sich aufgrund der Schenkung Olda Kokoschkas heute im Besitz des OKZ, ebenso wie die genannten Publikationen von Dell, Inv.-Nr. OK-Kon Var 92, und Dodd, Inv.-Nr. OK-Kon Var 93.

# Kunst im Kalten Krieg

## Prolog: Kokoschka schreibt – aus Prag – über Wien

„Wien ist eine Strafe, und ich habe nie so gelitten wie im letzten Jahr.“

Am 1. 11. 1934 an seinen ehemaligen Schüler an der Dresdner Akademie Friedrich Karl Gotsch.<sup>1</sup>

Anlässlich der Frage einer Ausstellungsbeteiligung 1935:

„Hat man in Österreich in den langen Jahren seit 1908, als ich zum erstenmal die Aufmerksamkeit der führenden Gesellschaft in Wien auf meine Werke lenkte, mir gegenüber, leider, nur die eine und selbe Haltung gekannt, die ich erst vor kurzer Zeit durch einen österreichischen Gesandten gelegentlich eines Routs auf einer anderen Botschaft wieder bestätigt fand, welcher einer ausländischen Dame auf die Frage, ob er meine Werke kenne, erwiderte: ‚Ja, vom Wegschauen!‘ Sie sehen, ich muß mindestens so konsequent sein wie meine Gesandten, für die ich ja Steuer zahle, und bin in der bestimmten Hoffnung, daß Sie und die Herren der österreichischen Galerie von meiner Beteiligung absehen, im übrigen Ihr Oskar Kokoschka.“

An Ferdinand Kitt, vermutlich März 1935.<sup>2</sup>

Nochmals ging es um eine Ausstellungsbeteiligung, als Kokoschka an Clemens Holzmeister schrieb, „daß [es] bedenklich sein mag, [...] einen solchen Menschen auszustellen, den die im Urteil zuständige obere Gesellschaft konsequent seit 1908 im Inland ablehnt. Gelegentlich der Frage der Besetzung der Direktorenstelle an der Kunstgewerbeschule, als ich mich erbötig machte, diese Besetzungsfrage mit einer Reform der Volksbildung zu verbinden – so wie ich sie in einigen öffentlichen Vorträgen vertreten hatte –, erhielt ich einen abschlägigen Bescheid auf einer Korrespondenzkarte.“  
3. 3. 1935.<sup>3</sup>

„Von Wien aber ist nur zu sagen, daß die dortige Reaktion jede Mühe eitel macht, weil man dort unter Kunst Kriecherei versteht.“

An Alfred Neumeyer, 21. 11. 1936.<sup>4</sup>

„In Wien hat man amtlicherseits am 5. V. 38 in der Reisnerstr. 40 durch die Gestapo Abtlg. II. H ein altes Porträt erstmalig, als Novum, zerschnitten. Sie können stolz sein über diesen Sieg! Die Stücke sind in Prag, die Zeugen ebenfalls. Das Porträt stellt einen jungen Mann dar, den ich vor dreißig Jahren gemalt habe. So hat Wien wieder einmal die Palme davongetragen.“

An Carl Moll, Sommer 1938<sup>5</sup> (ABB. 1).

„Bald wirst Du in der Neuen Freien Presse lesen können (in zwei Monaten kommt die Entartete Ausstellung nach Wien!), was dort der Geist des seligen Moritz Seligmann für eine fröhliche

1 OK, Briefe III, S. 9.

2 Ebd., S. 13.

3 Ebd., S. 18.

4 Brief aus Prag, ebd., S. 41.

5 Ebd., S. 73.

Auferstehung feiern wird. Alle seine 30 Jahre alten Schläger werden wieder gedruckt werden gegen mich, ‚entartet‘, ‚Negerkunst‘, ‚Kulturbolschewist‘, ‚Gefahr für die Jugend und für das Volk‘. Und wenn ich eine Stelle dort hätte, so würde ich wieder bei den Ämtern denunziert werden, wieder von einer Stelle um die andere verjagt werden.“

An Carl Moll, Prag, Sommer 1938.<sup>6</sup>

### Viktor Matejka, der „Rote Stadtrat“

Die Korrespondenz zwischen Viktor Matejka und Oskar Kokoschka ist in vielerlei Hinsicht aufschlußreich. Sie bietet Einblick in die Bemühungen Matejkas um eine neue Verbindung des Künstlers mit Wien, und sie ist ein Beleg für das Unverständnis, das Kokoschka von seiten des offiziellen Wien auch nach dem Zweiten Weltkrieg entgegengebracht wurde. Matejka, ein Überlebender des KZ Dachau, war im Nachkriegs-Wien Vertreter der Kommunistischen Partei Österreichs innerhalb einer Koalitionsregierung von ÖVP, SPÖ und KPÖ. Er gehörte zu den ganz wenigen, die sich für die Rückkehr von während der Nazizeit vertriebenen Österreichern einsetzten. Er verband politische Arbeit mit kulturellem Engagement und blieb auch später, wie Kokoschka, bis ins hohe Alter aktiv. Matejkas Memoiren, die politischen Anschauungsunterricht zu den Windungen österreichischer Geschichte des 20. Jahrhunderts bieten, sind in drei höchst lesenswerten Publikationen erschienen. Eine davon widmet ein ausführliches Kapitel den Erlebnissen Matejkas mit Kokoschka.<sup>7</sup>

Die beiden Männer hatten einander 1930 kennengelernt. Als der Künstler erfuhr, daß Matejka den damaligen Unterrichtsminister persönlich kannte, bat er ihn, bei diesem vorzusprechen und „ihn für ein wie auch immer geartetes Arrangement zwischen der Wiener Kunstgewerbeschule und Kokoschka zu gewinnen. Es sei ihm gleich, unter welchem Titel und in welchem Rang so etwas zustande komme. [...] Er würde für etwa längstens ein Jahr oder zumindest ein Semester an dieser Schule lehren – ohne jemand verdrängen zu wollen, bloß mit dem Zweck, die Schule mit seinen außerhalb von Österreich gewonnenen Erfahrungen zu bereichern und im besonderen etwa im Sinne seines Lehrmeisters und größten Vorbildes Adolf Loos zu wirken.“<sup>8</sup> Vom Unterrichtsminister Emmerich Czermak erhielt Matejka für diesen Vorschlag eine „Abfuhr“, deren reaktionäre Ausrichtung er in seinem Buch ausführlich darstellt.<sup>9</sup>

Das indirekte Bewerbungsschreiben um die Direktorenstelle der Kunstgewerbeschule, das Kokoschka im Dezember 1933 verfaßte, hat Manfred Wagner erstmals publiziert.<sup>10</sup> Über eine angebliche Einladung an den Künstler, die Schulleitung zu übernehmen, wie dies Kokoschka später

6 Ebd., S. 74.

7 Vgl. Viktor Matejka, *Das Buch Nr. 2. Anregung ist alles*. Wien 1991. Zuvor hatte Matejka seine Erinnerungen zu Kokoschka, allerdings weniger ausführlich, bereits an anderer Stelle publiziert: Viktor Matejka, *Notizen zu einer außergewöhnlichen Situation*. In: *Die Wiener Secession. Bd. 2: Die Vereinigung Bildender Künstler 1897–1985*. Wien/Köln/Graz 1986, S. 133–137.

8 Matejka, *Buch Nr. 2*, S. 199. Vgl. auch: Viktor Matejka, *O. K. gegen den Faschismus*. In: *AZ Journal, Arbeiter-Zeitung*, Wien, 9. 2. 1974.

9 Vgl. Matejka, *Buch Nr. 2*, S. 198–201.

10 „An die Direktion der Kunstgewerbeschule/Mein Name wird in der Reihe der (,in der Reihe der‘ gestrichen) für die Besetzung/der Direktorstelle der Kunstgewerbeschule in der Presse/wiederholt angeführt in Verbindung mit

gelegentlich dargestellt hat, ließen sich keine Dokumente finden. Der entsprechende Passus in seiner Autobiographie von 1971 gehört wohl ins Reich der von Kokoschka selbst in die Welt gesetzten Legenden.<sup>11</sup> Hingegen findet sich in den Unterlagen über die Ausschreibung der Direktorenstelle von 1933 der Vermerk, daß nach Ablauf der Bewerbungsfrist „noch ein gesuchartiges Schreiben von Maler Oskar KOKOSCHKA ein[traf], das als verspätet eingelangt nicht in Betracht gezogen worden ist“.<sup>12</sup> Die Bewerbungsfrist war allerdings lediglich zwei Tage vor dem Postaufgabedatum von Kokoschkas Brief abgelaufen. Der Arbeitsausschuß für die Direktorenstelle unternahm offensichtlich keine Anstrengungen, um ihn in die engere Auswahl einzubeziehen. In ihr findet sich eine Reihe bekannter Namen, darunter die Architekten Otto Prutscher, Josef Frank und Oskar Strnad sowie die Künstler Anton Hanak und Albert Paris Gütersloh. Der Architekt Max Fellerer wurde schließlich zum Direktor ernannt.

Der Briefwechsel OK-Matejka setzt erst nach Kriegsende, 1946, ein. Matejka versuchte, Kokoschka für eine repräsentative Ausstellung in Wien zu gewinnen, die von der Stadt veranstaltet werden sollte. Am 25. Februar 1946 bestätigte Kokoschka den Erhalt von zwei Briefen Matejkas und übermittelte „meine herzlichste Gratulation, daß Sie das vieljährige Purgatorium überstanden haben“. Die Klage über sein durch den Krieg dezimiertes und zerstreutes Werk verband der Künstler mit der nachdrücklichen Bitte, sich für seinen Bruder und dessen dichterisches Werk einzusetzen.<sup>13</sup>

In seinen Memoiren berichtet Matejka in dem Kapitel „Der große OK und der kleine VM“, wie er sich 1946, anlässlich von Kokoschkas 60. Geburtstag, um dessen Auszeichnung durch die Verleihung der Ehrenbürgerschaft der Stadt Wien bemühte. „Kokoschka hätte hinsichtlich seiner künstlerischen Qualität und der Reichweite seiner menschlichen Ausstrahlung kaum einen Konkurrenten in Österreich. Nicht zuletzt sei an sein großes humanitäres Werk zugunsten europäischer Kinder gleich nach dem Krieg erinnert. Leider stieß ich bei meinen Stadtsenatskollegen auf allgemeine Ablehnung. Ihr Hauptargument bestand darin, daß sie die Wiener Ehrenbürgerschaft für Politiker reservieren wollten. Ich verwies darauf, daß der damals ungefähr gleichaltrige Richard Strauss schon in der Ersten Republik trotz seiner deutschen Staatsbürgerschaft Ehrenbürger von

meinem/kürzlich im Rahmen des Werkbundes gehaltenen/Vortrag-/Handwerk als Grundlage der Erziehung in Österreich./Ich ersehe daraus daß die Öffentlichkeit an den von/mir vorgeschlagenen grundlegenden Reformplänen/das entsprechende Interesse nimmt, weshalb ich mich/sobald mit der Neubesetzung der Direktorstelle an der/Kunstgewerbeschule auch entschiedene Reformen/verbunden wären, zu diesem Zwecke zur Verfügung/stelle./Die Bedeutung dieser Lehranstalt für Österreich/schätze ich sehr hoch ein und ich bin der Ansicht,/daß in der gegenwärtigen Zeit gerade von Österreich aus/eine entscheidende kulturelle Leistung ausgehen sollte./Oskar Kokoschka/Wien 11. Dez. 33“. Vgl. Manfred Wagner, Kunstgewerbe und Design – oder die Flucht vor der Definition. In: Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991, Redaktion Erika Patka, Salzburg/Wien 1991, S. 26–96, Zit. S. 37. – Das Schreiben Kokoschkas befindet sich im OKZ, Inv.-Nr. 10.047/1, 2/Aut.

11 „Zwar hatte mir aus Wien das Unterrichtsministerium angetragen, die Leitung der Kunstgewerbeschule, wo ich einst Schüler gewesen und verbannt worden war, zu übernehmen; aber ich machte die Annahme der Einladung davon abhängig, dass man gleichzeitig in dem klein gewordenen Österreich eine allgemeine Schulreform im Sinne des Erziehungsplanes des Jan Amos Comenius einführe.“ Kokoschka, Mein Leben, S. 237. Zuvor schon ähnlich bei Hoffmann, Life and Work, S. 197.

12 Bericht der Direktion der Kunstgewerbeschule an das Bundesministerium für Handel und Verkehr vom 20. Dezember 1933, UaK, Sammlung, Akten Kunstgewerbeschule, Nr. 158/1933.

13 Vgl. Abschrift des Briefs im OKZ, Inv.-Nr. 10.497/Aut 30, teilweise publiziert in: Sehr geehrter Herr Stadtrat, Liebster, engelsguter Dr. Matejka. Antiquariat Walter Wögenstein, Exportkatalog Nr. 26, Wien, o. J. (1993), o. Pag.

Wien geworden war. Die ganz argen Formalisten führten die englische Staatsbürgerschaft, die Kokoschka mittlerweile ehrenhalber verliehen worden war, ins Treffen, um sich von dem ‚lästigen Ausländer‘ zu distanzieren.<sup>14</sup> An anderer Stelle gab Matejka einige der Argumente seiner Kollegen wieder, mit denen die Auszeichnung abgelehnt wurde. Zu den „liebenswertigsten“ gehört wohl die Begründung, „gesund is er ja a no, er hat ja erst vor gar net langer Zeit g’heiratet“<sup>15</sup>.

Zumindest erging anlässlich von Kokoschkas 60. Geburtstag ein langes Glückwunschtelegramm des Wiener Bürgermeisters Theodor Körner an den Künstler. Auszüge daraus wurden in Wiener Zeitungen veröffentlicht. Matejka war der Initiator.<sup>16</sup>

Nach dem Erhalt des Telegramms schrieb Kokoschka an seine Schwester und ihren Mann in Prag: „Gestern habe ich so viele Ehrungen aus Wien erhalten, daß ich mich wieder traue, Dir in unserer Sprache zu schreiben. [...] Vom Bürgermeister in Wien (der rote General Körner, der gegen Starhemberg und Dollfuß kämpfte) erhielt ich ein 10 Seiten langes Telegramm mit: Großem Menschen und weltberühmten Künstler und komme heim und große Ehrungen erwarten Dich u. s. w. Von der Landesregierung und dem österreichischen Staat ebenso und vom Land Niederösterreich eine Einladung, die Kunstgewerbeschule und das Erziehungswesen zu reorganisieren und vom Bundeskanzler u. s. w. [...] Aber jetzt habe ich einen riesig großen Plan. Ich werde einen Kreuzzug für die hungernden Kinder in der Welt in diesem Jahr beginnen. Vielleicht kriege ich Stalin dazu, den ich für diesen Zweck in Moskau malen werde.“<sup>17</sup>

Im Herbst 1946 benützte Matejka die Gelegenheit einer London-Reise des jungen Egon Seefehlner (des nachmaligen Direktors der Wiener Staatsoper), diesen bei Kokoschka vorsprechen zu lassen. Kokoschka hatte offensichtlich mehrere Briefe Matejkas unbeantwortet gelassen, so daß dieser nun zum Mittel des persönlichen Boten griff. Sein Schreiben verbindet das Paktieren mit OK gegen Boeckl und Wotruba mit der Nachricht über die Protektion des jungen Georg Eisler. Beides wirkt im Zusammenhang des Briefes als Beiwerk zum Hauptanliegen, Kokoschka nachdrücklich zur Zusammenarbeit mit der Stadt Wien, wenn nicht zur Rückkehr aufzufordern. Den Brief, datiert mit 24. Oktober 1946, schrieb Matejka als amtsführender Stadtrat und Leiter der „Geschäftsgruppe III, Kultur und Volksbildung“, aus dem Wiener Rathaus an Kokoschka in London (kleinere orthographische Fehler sind hier und im folgenden stillschweigend korrigiert):

„Lieber Freund! Ich benutze die Gelegenheit der Londoner Fahrt des Herrn Dr. Egon Seefehlner, der Sie besuchen wird, um Ihnen diese Zeilen zu schreiben. Dr. Seefehlner gehört zu jenen fortschrittlichen Leuten in unserem Land, die für die moderne Kunstentwicklung sehr viel praktischen Sinn haben. [...]

Die Ausstellung [‚Österreichische Meisterwerke‘ im Kunsthhaus Zürich, auf der OK mit vier Gemälden vertreten war – Anm. P. W.] ist leider ohne eine vernünftigerweise anzusetzende Jury zustande gekommen. Die Auswahl wurde im wesentlichen diktiert von einer Clique rings um den Maler Boeckl und den Bildhauer Wotruba. Diese Clique wurde assistiert von dem leitenden Musealbürokraten Hofrat Stix. Ich kann Ihnen in den kurzen Zeilen nicht die weiteren Hinter-

14 Matejka, Buch Nr. 2, S. 205.

15 Viktor Matejka, *Widerstand ist alles. Notizen eines Unorthodoxen*. Wien 1983, S. 197.

16 Vgl. Wortlaut bei Hilger, *Rezeption*, S. 281.

17 Brief vom 2. 3. 1946, zit. nach: OK, *Briefe III*, S. 167.

und Vordergründe dieser echt österreichischen Mißwirtschaft auseinandersetzen. Aber Sie können versichert sein, es hat einige, wenn auch nur wenige Leute gegeben, die gegen diese Schweinerei angekämpft und sogar einigen Erfolg erzielen konnten.

Der von Ihnen empfohlene Georg Eisler ist hier gut aufgenommen worden und wird auch von mir entsprechend unterstützt.

[...] Ich hoffe, daß Sie sich aber auch entschließen werden, in Wien mit einer großen Ausstellung herauszukommen. Ich würde Sie bitten, diese Ausstellung möglichst offiziell durch unsere Stadt arrangieren zu lassen. Lassen Sie sich hier durch keine wie immer geartete private Vereinigung herausbringen. Denn sie scheinen nur privat zu sein, in Wirklichkeit dienen sie ganz bestimmten, wenn auch verklauuslierten politischen Zielen. Ihre Kunst ist für die ganze Stadt da, und ich will allen meinen Einfluß in der Stadtverwaltung dahin aufbieten, [...] Ihre Ausstellung zu einem großen künstlerischen Ereignis zu machen.“<sup>18</sup>

Mit gleichem Datum ist ein weiterer Brief Matejkas datiert, der sein Anliegen knapper formuliert: „Nach wie vor bestätige ich Ihnen, daß wir in Wien mit Ihrer Rückkehr rechnen und daß Sie uns für Wien eine große repräsentative Ausstellung Ihrer Arbeiten zur Verfügung stellen. [...] Die Stadt Wien hat Ihnen ja schon anläßlich Ihres sechzigsten Geburtstages zum Ausdruck gebracht, welch großen Wert sie darauf legt, Sie wiederum hier zu begrüßen und bei der Arbeit zu sehen. Ich hoffe also, daß Sie Dr. Seefehlner möglichst konkrete Mitteilungen für die Wiener Stadtverwaltung, auf dem Wege über mich, zukommen lassen werden.“<sup>19</sup>

Bis zu einer repräsentativen Ausstellung Kokoschkas in Wien sollten allerdings noch viele Jahre vergehen, so daß er einmal mehr zunächst in anderen europäischen Ländern seine Einzelausstellungen hatte – 1947 in der Kunsthalle Basel und im Zürcher Kunsthaus sowie im Stedelijk Museum Amsterdam.

Ein Jahr nach dem Besuch Seefehlners bei Kokoschka hatte sich nichts in Richtung von Matejkas Anliegen bewegt, so daß dieser nun, am 11. Oktober 1947, an den Künstler nicht ohne eine gewisse Ungeduld schrieb:

„Lieber Herr Kokoschka!

Doktor Novotny hat an den Bürgermeister der Stadt Wien Ihren Brief weitergeleitet, in welchem Sie den Wunsch aussprechen, daß Wien und Österreich noch einmal und bald wieder zu einem Kulturzentrum werden.

In diesem Brief schreiben Sie auch: ‚Falls man auf meine Mitarbeit Wert legt, so möge man versichert sein, daß ich lieber heute als morgen dort leben möchte – falls man eben meinen Lebensbedürfnissen nachzukommen imstande wäre.‘ Ich bitte Sie nun, lieber Herr Kokoschka, mir ganz konkret mitzuteilen, was wir von der Stadt Wien aus für Ihre Lebensbedürfnisse machen können. [...] Ich bin der Meinung, Sie müßten also wirklich recht bald, so wie es schon viele getan haben, nach Wien kommen, damit wir wenigstens einmal mündlich alle Ihre Wünsche und unsere Bitten an Sie besprechen können.“<sup>20</sup>

18 ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

19 ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

20 ZBZ, Nachlaß OK 70 ff. Kokoschkas Brief an Novotny, auf den sich Matejka hier bezieht, ist publiziert in OK, Briefe III, S. 188 f.

Wenige Wochen später konnte ein begeisterter Matejka an Friedrich Knize in New York schreiben (28. 11. 1947):

„Vor einigen Minuten habe ich im Namen der Stadt Wien Oskar Kokoschka verabschiedet. Er ist im Begriff nach London zu fliegen, und schon schreibe ich Ihnen diese Zeilen. Nach 12 Jahren war dieser größte Künstler Wiens in diesem Jahrhundert wieder nach Wien gekommen.“ Matejkas Bitte an Knize war sein aus heutiger Sicht bescheidenes Anliegen, gute Reproduktionen von OK-Werken im Besitz des Sammlers zu erhalten. Auf die Nachkriegssituation bezogen, war jedoch Matejkas Vorhaben durchaus anspruchsvoll, ein „Museum der Reproduktionen“ mit Werken vor allem von in der Nazizeit geächteten Künstlern zusammenzustellen. Matejka verstand dies als Teil seiner volksbildnerischen Arbeit: „Eine ganz neue Form von lebendigen Ausstellungen entwickelt sich hier“, die in Volkshochschulen, Städtischen Büchereien, Ämtern usw. stattfinden sollten, wie er an Knize schrieb.<sup>21</sup>



71  
Viktor Matejka und OK,  
Wien 1949.

21 Vgl. Brief vom 28. 11. 1947, ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.



Am gleichen Tag adressierte Matejka einen ähnlich lautenden Brief an Walter Neurath, den aus Wien stammenden Verleger, der 1938 nach London emigriert war (und später dort das Verlagshaus Thames & Hudson begründete). „Sie müssen sich natürlich vor Augen halten“, erläuterte Matejka die besondere Situation in Österreich, „daß durch die schon früher geringe Achtung der Werke Kokoschkas und erst recht durch die nationalsozialistische Barbarei gegenüber Kokoschka seine Werke der heranwachsenden Generation so gut wie unbekannt sind.“<sup>22</sup>

### Wien nach 1945 und die Distanz zu OK

Kokoschkas Bericht von diesem Wien-Besuch im November 1947, den er an seinen Galeristen Walter Feilchenfeldt in Zürich schickte, gibt Einblick in den Alltag der Nachkriegsmisere: „Mein Häusle dient irgendwelchen Schiebern als Möbelmagazin, es ist vollkommen verwahrlost während der 9 Jahre meiner Abwesenheit. Ich wohne in meiner Küche, sanitäre Anlagen außer Funktion, kein Bad etc. Am dritten Tag der Besetzung Wiens waren 6 Mann Gestapo hier, um mich mitzunehmen. Mein Bruder rückte nach einiger Zeit aus und wurde Landkuli, weil man ihn 10 Tage lang Aborte waschen ließ in einer Kaserne. Dies alles hatte Folgen.

Mir kommt man hier sehr nett entgegen. Der Bundespräsident und der Bürgermeister von Wien empfangen mich, um mir für meine Kinderaktionen zu danken. Jetzt habe ich vor, Prothesen für die vielen jungen Kriegsverletzten zu verschaffen, um welche sich niemand kümmert. Es gibt eine ‚feine Gesellschaft‘, die mit Ellbogen für sich selbst kämpft und mit dieser und jener Auslandsmacht zusammen geht. Dann gibt es eine Gesellschaft von Schiebern und Schleichhändlern, die einer

22 ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

normalen Verteilung der wenigen vorhandenen Waren unüberwindliche Hindernisse entgegenstellen. Und schließlich gibt es die große Masse des grauen Elends, der unterernährten, tuberkulösen Kinder, der Kriegskrüppel, der Greise, die alles verloren haben und sich es nicht ‚richten‘ konnten. Ich muß noch einige Zeit hierbleiben und meine Studien machen.“<sup>23</sup>

Kokoschka war nach Kriegsende zunächst in London geblieben, von wo aus er sich allerdings fürsorglich um die Familie seines Bruders in Wien und um seine Schwester und ihren Mann in Prag kümmerte. Der Briefwechsel mit seiner Schwester Berta („Bibsch“) Patocka, der einige hundert Briefe und Postkarten umfaßt,<sup>24</sup> gibt einen berührenden Einblick in seine Unterstützung der Verwandten. Immer wieder geht es darin um Eßpakete für Berta und Bohuslav („Bohi“), um Medikamente und Kleidersendungen. Einmal kündigt Kokoschka an, daß Fritz Knize aus Paris Kleidung an Berta und an Minna, Bohuslavs Frau, senden werde, dann wieder werden Medikationen beschrieben. Kokoschka versucht dabei stets Zuversicht zu vermitteln.



73

Oskar mit seinem Bruder Bohuslav Kokoschka, um 1930.

Das Wien der Nachkriegsjahre war für Kokoschka in keinerlei Hinsicht attraktiv. Im Vergleich zu seinem Wohnort London war das allgemeine Elend um ein Vielfaches größer. Zudem hatte Kokoschka einen Vertrag mit der Galerie Cassirer abgeschlossen, mit der er schon vor dem Krieg (bis 1931) verbunden gewesen war. Im September 1947 kam Walter Feilchenfeldt für die Firma

23 Brief aus Wien vom 21. 11. 1947, OK, Briefe III, S. 198 f.

24 Im schriftlichen Nachlaß, Zentralbibliothek Zürich.



Paul Cassirer mit Kokoschka überein, „daß Sie nunmehr Ihre gesamte Produktion mit Ausnahme von Zeichnungen und Aquarellen, vom Frühjahr 1947 an bis zu einer formrichtigen Kündigung dieses Abkommens [...] wiederum der Firma Paul Cassirer, jetzt mit Sitz in London, zur Verfügung [...] stellen“<sup>25</sup>. Dem wirtschaftlichen und politischen Zusammenbruch entsprach der psychologische Zusammenbruch in einem Land, in dem Hunderttausende Mitglieder der NSDAP gewesen waren.<sup>26</sup> Die Aufteilung in die vier Zonen der Besatzungsmächte komplizierte den Alltag. Vor allem aber gab es keine nachdrückliche Einladung einer der beiden Kunstschulen zu einer Malerei-Professur in Wien, und nur eine solche hätte Kokoschka zu einer einflußreichen Position im Kulturleben der Stadt verholfen.

Die Einladung zu einer Professur, berichtet Georg Eisler, wurde durch jene Kollegen verhindert, die eine Konkurrenz durch den international anerkannten Maler befürchteten. Eisler, der, als angehender Künstler und gleichfalls im englischen Exil lebend, Kokoschka einige Male in London besucht hatte, beschreibt die Situation eindeutig: „Kokoschkas Rückkehr nach Wien wurde verzögert und verhindert durch den Widerstand der zwei Kunstakademien und der kulturellen Autoritäten, ihm eine Stelle anzutragen. Die begeisterte Unterstützung des Stadtrats Dr. Viktor Matejka, die zum

25 ZBZ, Nachlaß Kokoschka, Kopie des Vertrags mit Walter Feilchenfeldt vom 16. 9. 1947.

26 Vgl. dazu: Ernst Hanisch, Österreichische Geschichte 1890–1990. Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. Wien 1994. Vgl. auch: Hubertus Czernin, Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustav Klimts. Wien 1999, S. 260 ff.

Auftrag eines Porträts des damaligen Bürgermeisters und späteren Bundespräsidenten Theodor Körner führte, konnte daran nichts ändern. Kokoschkas Kollegen an der Akademie waren nicht scharf darauf, den weltberühmten Maler nach Wien zurückzubringen; alte Rivalitäten und Eifersüchte waren offenbar unvergessen. Es war nicht die einzige Heimkehr, die hintertrieben werden sollte: Arnold Schönberg ist der erste von nicht wenigen Namen, die einem in den Sinn kommen. Rote Teppiche waren rar im Wien der Nachkriegszeit. Die beschädigte und besetzte Stadt rief ihre exilierten Söhne und Töchter nicht zurück.<sup>27</sup>

An anderer Stelle erzählt Eisler, wie er „im September 1946, aus England kommend, am kaputten Westbahnhof ankam, einen Empfehlungsbrief Kokoschkas in der Tasche. [...] Der Empfang am Schillerplatz [...] verlief weniger herzlich [als bei Viktor Matejka – Anm. P. W.]. Ich legte den Brief Kokoschkas vor, er wurde von mehreren Professoren gelesen, und ich befand mich sehr kurz darauf wieder auf der Straße. [...] Bei einem zweiten Besuch wurde ich von Herbert Boeckl freundlich eingeladen, in seinem Abendakt zu hospitieren. [...] Als Agora für die jungen Künstler bildete sich Herbert Boeckls Abendakt an der Akademie der bildenden Künste heraus. Es war dort immer voll, im Winter, was im Nachkriegswien keineswegs selbstverständlich war, geheizt, und es herrschte ein intensives Arbeitsklima. Boeckl gehörte neben Wotruba und Gütersloh zu den wenigen bewunderten und mit Autorität versehenen Künstlern der älteren Generation. Die Nazi-Zeit hatte unter den Künstlern seines Alters zu viele Beispiele der Anpassung und des Duckens geliefert.“<sup>28</sup>

Wolfgang Hilger hat der Rezeption Oskar Kokoschkas nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich einen Aufsatz gewidmet.<sup>29</sup> Seine Prämisse ist die Beobachtung, daß es nach 1945 nur einer vergleichsweise geringen Zahl von Remigranten möglich war, in Österreich wieder zu Ämtern und Würden zu gelangen. „Eine stets latente, auch gegenüber ehemaligen Emigranten wirksame Xenophobie und die Dominanz der zuvor politisch Neutralen oder angeblich Minderbelasteten haben dafür gesorgt, daß besonders im kulturellen Bereich der sogenannte Zusammenbruch nur in sehr gemäßigter Form stattfand. [...] Bei all den vagen Versuchen, Kokoschka wieder an Österreich zu binden, stellt sich eigentlich wie von selbst die Frage, wo in diesem Zusammenhang die Wiener Kunstakademien geblieben sind. Hier stehen wir ohne Zweifel vor einem der dunkelsten und wenig ruhmreichen Kapitel der österreichischen Kunstgeschichte. Georg Eisler und Viktor Matejka versichern absolut glaubwürdig, daß eine von Kokoschka erwartete Berufung an die Akademie der bildenden Künste intern verhindert und von vornherein abgeblockt wurde, und zwar auch von solchen soeben erst als Professoren installierten Künstlern, die sich der Kunstdiktatur des Dritten Reiches nicht gebeugt hatten. Oder war es die Angst der zu Hause gebliebenen Generationskollegen vor dem Charisma des im Ausland Erfolgreichen, daß sie – wie Georg Eisler schrieb – ‚die Festung Schillerplatz vor ihm verrammelten‘<sup>30</sup>? Es müssen persönliche, lange zurückliegende, wohl auch von Konkurrenzdenken bestimmte Gründe gewesen sein, die im Detail nicht mehr recherchierbar sind und aus Pietät vor allen längst verstorbenen Beteiligten wohl auch nicht mehr recherchiert werden sollten.“<sup>31</sup>

27 Georg Eisler, Von Kokoschka lernen. In: Oskar Kokoschka, Kat. Kunsthau Zürich 1986, S. 40–45, Zit. S. 43.

28 Georg Eisler, Lokalausweis. Sightseeing im Wiener Kunstbetrieb der Nachkriegszeit. In: Kat. Wien 1945 – davor/danach. Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1985, S. 137–139.

29 Vgl. Hilger, Rezeption, S. 279–292.

30 Georg Eisler, Das Porträt als Wesensbild einer ganzen Epoche. In: heute, Nr. 2/1982, 25. 2. 1982, S. 18. Zit. nach: Hilger, Rezeption.

31 Hilger, Rezeption, S. 279, 283. – Auch von seiten der Wiener Secession wurde zunächst kein Versuch unter-

Die geistige Isolation, unter welche Österreich durch die Abschottung während der sieben Jahre Nazi Herrschaft geraten war, kann man sich heute kaum mehr vorstellen. Das Werk von Klimt und Schiele war ebenso „nachzuholen“ wie die Kunst des Surrealismus, das Bauhaus, der Konstruktivismus, die Psychoanalyse, die marxistische Kunsttheorie, wie das Werk von Elias Canetti, Robert Musil, Hermann Broch, wie Bert Brecht und Karl Kraus. Manche für Österreich fundamentale Nachkriegsausstellungen fanden in Innsbruck statt, wo das 1945 eröffnete französische Kulturinstitut unter Maurice Besset Pionierarbeit in der Präsentation französischer Kunst von der klassischen Moderne bis in die Gegenwart leistete.<sup>32</sup> Die Ausstellung „Klimt – Schiele – Kokoschka“ in der Neuen Galerie in Wien präsentierte 1945 deren Werke einem Publikum, in dem die 20-jährigen tatsächlich zum ersten Mal damit konfrontiert waren.<sup>33</sup>

In der neuen „Monatsschrift für österreichische Kultur“, „Der Turm“, las man anlässlich dieser Ausstellung, die u. a. Fritz Novotny und Vita Künstler zusammengestellt hatten: „Die Dreierheit Klimt – Schiele – Kokoschka ist eine Einheit insofern, als diese Künstler ein sehr wesentliches, abgeschlossenes Stück künstlerischer Entwicklung in Österreich repräsentieren. Die Ausstellung in der Neuen Galerie [...] hat also das Verdienst einer erstmaligen Übersicht über die Basis, auf der Österreichs künftige Kunst aufzubauen hat.“ Kokoschka „gelangt um 1930 zu einer Art Klassizismus, in dem eine neue Gewinnung der Form für den Künstler entscheidend wird. Wie er sich in den letzten Jahren entwickelt hat, wissen wir nicht, da wir seit 1938 ohne jede Nachricht von ihm sind.“<sup>34</sup>

Die Akademie der bildenden Künste in Wien hatte mit Fritz Wotruba, Herbert Boeckl und Albert Paris Gütersloh zwar drei markante Lehrerpersönlichkeiten verpflichtet, denen in der

nommen, Kokoschka nach Wien zu bringen. Zur Gleichschaltung der Secession in der Nazizeit und zur Rolle Josef Hoffmanns vgl. James Shedel, *Art and Identity. The Wiener Secession, 1887–1938*. In: *Secession. The Vienna Secession from Temple of Art to Exhibition Hall*. Ostfildern-Ruit 1997, S. 13–47, insbes. S. 43 bzw. 42 f.; Irene Nierhaus, *Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914–1945*. In: *Vereinigung Bildender Künstler, Wiener Secession (Hg.) – Die Wiener Secession*. Bd. 2: *Die Vereinigung Bildender Künstler 1897–1985*. Wien/Köln/Graz 1986, S. 67–109.

32 Vgl. Günther Dankl, „... über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße ...“ (Maurice Besset). Zur Rezeption der französischen Kunst in Österreich von 1945 bis 1960. In: Patrick Werkner (Hg.), *Kunst in Österreich 1945–1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien*. Wien 1996, S. 64–83.

33 Klimt – Schiele – Kokoschka. Kat. Neue Galerie, Grünangergasse 1, Wien, 15. 9. bis 1. 11. 1945.

34 „Fl-n“ (Benno Fleischmann?) in: *Der Turm. Monatsschrift für österreichische Kultur* – herausgegeben von der österreichischen Kulturvereinigung, Wien, 1. Jg. 1945, H. 3, Oktober 1945, S. 78. Einige Monate später schrieb „J. L.“ (wohl Jorg Lampe) in der von Otto Basil herausgegebenen Zeitschrift „Plan“: „An kaum einem andern Fall wird es so erschreckend klar, wie sehr das letzte Jahrzehnt uns selbst von jenen schied, die zu uns gehören, weil sie unseres Blutes und unseres Geistes sind, als an dem Oskar Kokoschka. [...] Zehn Jahre ist es her, daß eine letzte große Kollektivausstellung in Wien von seinem Schaffen Kunde gab. Seitdem tröpfelte es nur noch ab und zu einmal spärliche Nachrichten über ihn, die bald nach der Besetzung Österreichs ganz aufhörten [...], über einen Künstler, der einer der stärksten war und ist, die Österreich während des letzten Halbjahrhunderts hervorgebracht hat! In Wien freilich hat er leider nie sehr viel gegolten. Nur zwei oder drei seiner Bilder gingen hier in den Besitz der öffentlichen Hand über [...] [Mit der ‚Windsbraut‘] „geht auch das Wienerische allmählich in ein Gesamtdeutsches über, um nach der Dresdner Zeit in einen wahrhaft europäischen Stil zu münden, der Kokoschka erst zu seiner eigentlichen Möglichkeit und Größe finden ließ. Dieser Kokoschka aber, von dessen weiterer Entfaltung wir nur mehr sehr wenig wissen, obgleich er gerade jetzt erst der rechte Führer geworden wäre, fehlt uns heute [...] [Diejenigen], welchen es wirklich um das Lebendige in der Kunst wie in unserem Leben überhaupt geht, wünschen ihm und sich selber zu seinem 60. Geburtstag eine baldige gesunde Heimkehr.“ *Plan. Literatur – Kunst – Kultur*. Hg. Otto Basil. 1. Jg., H. 5, Wien, März–April 1946, S. 431–433.



Entwicklung der neuen österreichischen Kunst Schlüsselfunktionen zukommen sollten. Im europäischen Kontext konnte sich von diesen jedoch nur Wotruba wirklich international verankern. An der Hochschule für angewandte Kunst, der vormaligen Kunstgewerbeschule, brachte das Kriegsende, wie Manfred Wagner feststellt, „Wiedereinstellungen und Entlassungen und jene Verwirrspiele, die auch bei anderen staatlichen Institutionen anzutreffen sind [...], Wiederaufbau, die Wiederinstitutionalisierung zerschlagener Vereine, das Fortfahren in bereits vertrauten Geleisen“<sup>35</sup>. Als 1948 eine Malerei-Klasse an der Hochschule zur Nachbesetzung frei war, wurde Eduard Bäumer berufen, „nachdem man wieder einmal Oskar Kokoschka eingeladen hatte, mit dessen Zusage

35 Manfred Wagner, Kunstgewerbe und Design – oder die Flucht vor der Definition. In: Anspruch und Gegenstand, S. 49.



76 Herbert Boeckl, 1945/46.



77 Herbert Boeckl, Dominikaner (IV), 1948, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien.

jedoch von vornherein nicht gerechnet worden war.<sup>36</sup> Mit 21. September 1948 datiert ein Telegramm, das Fritz Novotny an Kokoschka sandte, der sich gerade in Venedig aufhielt: „Würde Sie Professur an Kunstgewerbeschule Wien interessieren – bitte rasche Rückantwort – Fritz Novotny“<sup>37</sup>. Leider ist Kokoschkas Reaktion auf diese Anfrage nicht überliefert.

Keinen wesentlichen Aspekt bei der Nichtberufung Kokoschkas bildete der Umstand, daß er ein vehementer Gegner der Abstraktion war, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg als künstlerische „Weltsprache“ durchsetzte. Denn an der Wiener Akademie wurde sie von Wotruba und Boeckl 1945 in vergleichsweise gemäßigter Form vertreten. Beide waren in ihrem Werk zunächst dem Gegenständlichen verpflichtet und entwickelten erst allmählich ihre abstrakten Gestaltungen. Aber die unbedingte Absage an die Abstraktion unterscheidet Kokoschka von Boeckl, der bereits um 1920 die Öffnung zum Ungegenständlichen in seinem Werk vollzogen hatte. Naturalismus hingegen wurde an der Wiener Akademie im Gefolge des Surrealismus gesucht. Um Albert Paris Gütersloh gruppierten sich bald jene jungen Künstler, die an den Surrealismus anknüpften und daraus eine spezifisch wienerische Variante, den Wiener Phantastischen Realismus, entwickelten. Um nochmals Georg Eisler zu zitieren: „Was die bildende Kunst anging, schien der österreichische Expressionismus, wie er von seinem größten Vertreter verkörpert wurde, passé zu sein. Der Surrealismus in seiner Wiener Spielart und später die abstrakte Kunst waren die Bewegungen mit der größten Anhängerschaft unter den jüngeren österreichischen Künstlern, für die Kokoschka

36 Gabriele Koller, Die bildenden Künste: Über die Lehrbarkeit des Nichterlernbaren. In: Anspruch und Gegenstand, S. 180–257, Zit. S. 217.

37 ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

zu jener Zeit eher eine bedeutende Persönlichkeit der Vergangenheit war als jemand, der Einfluß auf seine Zeitgenossen ausübte.“<sup>38</sup>

Herbert Boeckl, der im Gegensatz zu Kokoschka Österreich nie verließ, wurde in den kritischen Zwischenkriegsjahren und besonders zwischen 1922 und 1930 fast alljährlich mit einem Ankauf durch die Österreichische Staatsgalerie im Schloß Belvedere (die heutige Österreichische Galerie) bedacht. „So vermitteln 20 erstklassige Ölbilder und eine wichtige Plastik einen superben Überblick über Boeckls Entwicklung durch alle Zeiten und Themen.“<sup>39</sup> Hingegen gab es von Kokoschka bei Kriegsende nur drei Vorkriegserwerbungen und zwei von Carl Moll geerbte Bilder im Bestand der Galerie. Im April 1945, in der Nacht vor der Befreiung Wiens durch die Rote Armee, war Carl Moll freiwillig aus dem Leben geschieden, zusammen mit seiner Tochter und ihrem Gatten.

Viktor Matejka schrieb später über ihn, er wäre zwar „im NS-Fahrwasser mitgeschwommen“, aber „im Vergleich zu dem, was 1945 nach der Befreiung Österreichs alles geschehen ist, hätte Moll sicherlich keinen Grund zur Beendigung seines 84jährigen Lebens gehabt“<sup>40</sup>. Testamentarisch hatte Moll dem Museum seine beiden Kokoschka-Gemälde vermacht, sein eigenes Bildnis von 1913 und die „Heimsuchung“ von 1912.

Herbert Boeckl galt auch die erste monographische Ausstellung, die nach dem Krieg in der Wiener Akademie der bildenden Künste eröffnet wurde. Damit wurde dessen zentrale Stellung innerhalb des österreichischen Kunstbetriebes neuerlich gefestigt und bestätigt. „Kokoschka galt zwar wohl im Ausland als der wichtigere Maler, innerhalb Österreichs aber empfand man Boeckl als den schlechthin wichtigsten Vertreter eines als typisch für Österreich gewerteten expressiven Kolorismus. Vor diesem Hintergrund war Boeckl die tragfähigste Klammer, welche Traditionen der Zwischenkriegszeit weiterzugeben vermochte.“<sup>41</sup>

Die Rivalität zwischen Boeckl und Kokoschka spiegelte sich später in der Frage um die Vorherrschaft in der Hängung ihrer Gemälde im Belvedere.<sup>42</sup> Viktor Matejka sprang 1963 noch einmal in die Bresche, um die Wertmaßstäbe der Österreichischen Galerie zu attackieren. Wenn schon für Boeckl dort ein eigener Raum eingerichtet wurde, so forderte er ihn auch für Kokoschka ein.<sup>43</sup> Boeckl war es schon viel früher klar erschienen, daß Matejka ihn ablehnte. Dies geht aus einem Brief des Malers von 1948 an den damaligen Kulturstadtrat hervor, in dem es heißt: „Wie sollte ich Portraite (sic) malen, wo ich seinerzeit den von mir so sehr geschätzten Herrn Bürgermeister [Th. Körner – Anm. P. W.] nicht gemalt habe [...] Ich wollte den Bürgermeister oder auch irgendeinen anderen Auftrag nicht annehmen, weil ich dadurch Ihnen verpflichtet gewesen wäre. Dies wollte ich auf keinen Fall und Sie hätten dann Grund und Recht gehabt, mich dauernd zu verachten.“<sup>44</sup> Der historische Kontext dieses Briefs bleibt unklar; jedenfalls wurde er ein Jahr bevor Kokoschka sein Körner-Porträt malte, verfaßt.

38 Georg Eisler, Von Kokoschka lernen. In: Kat. Kokoschka, Kunsthaus Zürich 1986, S. 40–45, Zit. S. 43 f.

39 Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Öst. Gal. 1996/97, S. 29.

40 Matejka, Notizen, S. 134.

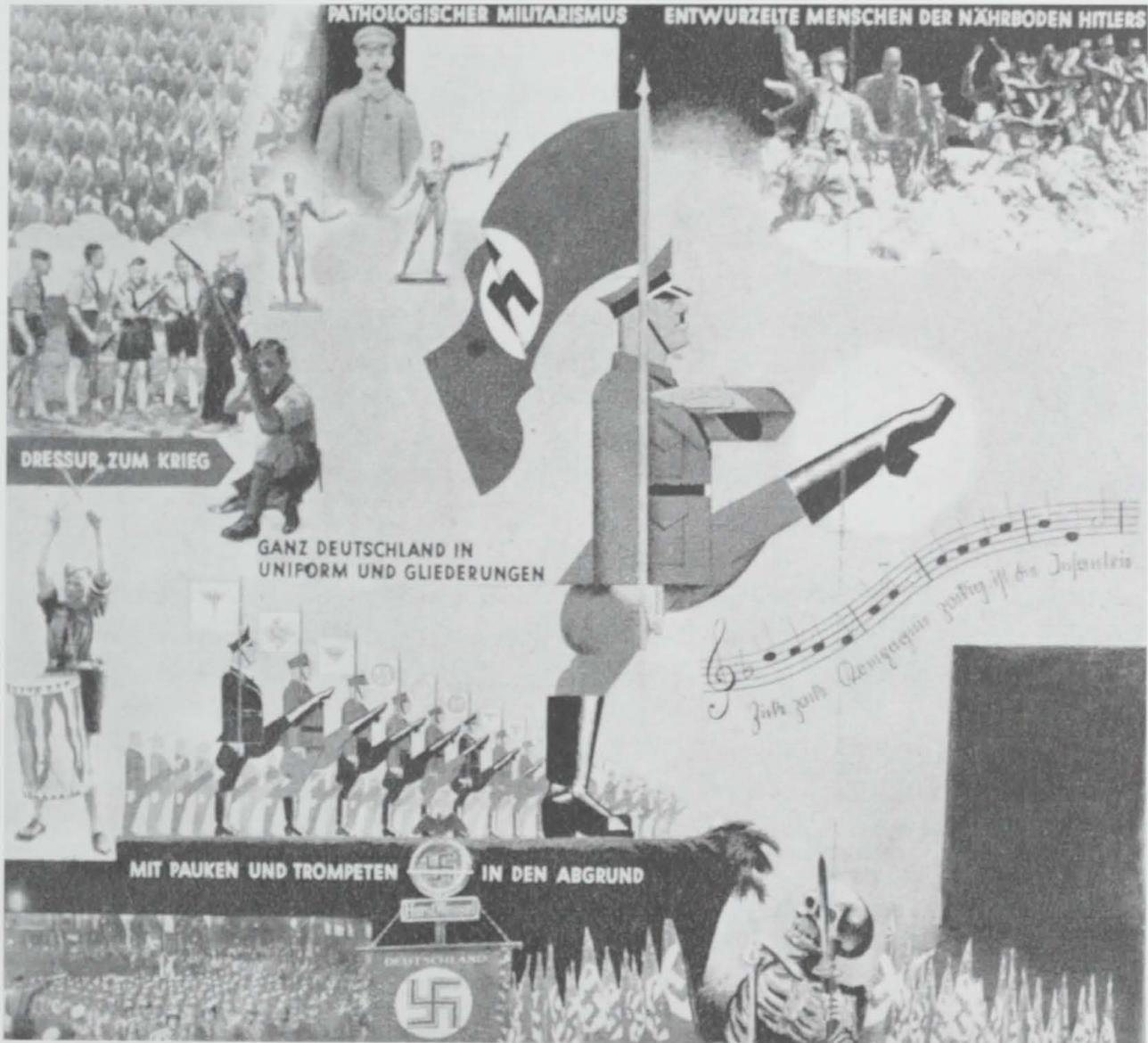
41 G. Tobias Natter, Die alten Meister. In: Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der fünfziger Jahre. Kat. Österreichische Galerie, Wien 1994/95, S. 53–55, Zit. S. 53.

42 Vgl. dazu: Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Öst. Gal. 1996/97, S. 28.

43 Vgl. Zitat bei Natter, ebd., S. 28.

44 Brief vom 17. 8. 1948, zit. nach: Herr Stadtrat, Exportkatalog Antiquariat Wögenstein, 1993, o. Pag.

Daß im Wien der Nachkriegszeit kulturelle Kontinuität gesucht wurde, macht mehr noch ein Blick auf die Wiener Bühnen deutlich. Hier war das geistige Klima zunächst höchst konservativ und materiell außerordentlich eingeschränkt. Hans Heinz Hahl spricht in diesem Zusammenhang von einem „Opernwunder“ und dem „Versagen des Schauspiels“ – letzteres, weil kein wirklicher Neuanfang gemacht wurde, ersteres unter dem Aspekt der „Staatsoper als eines Ausfuhrschlagers Österreichs“. „Mit den Operngastspielen bewies Österreich nicht nur seine kulturelle Existenz, sondern auch seine eigenstaatliche Präsenz. Aber es wurde damit eine vielleicht doch verhängnisvolle Kulturpolitik eingeleitet oder fortgesetzt, die heute noch praktiziert wird: Ausverkauf des Erbes. Österreich suchte und erhielt das Markenzeichen Johann Strauß, Mozart, zu denen sich nun eben auch Mahler und Schönberg in geziemender Distanz gesellten.“<sup>45</sup>



78 Victor Theodor Slama, Schautafel für die Ausstellung „Niemals vergessen!“, Abb. aus dem Katalog von 1946.

45 Hans Heinz Hahl, Revolution und/oder Restauration? Kulturpolitik im Österreich der sogenannten ‚Stunde Null‘. In: Kat. Wien 1945 – davor/danach. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts 1985, Wien, S. 96. – Matejkas Buch „Anregung ist alles“ gibt gute Einblicke in das Zeitbild Wiens von 1937, unmittelbar bevor Kokoschka nach Prag ging, und ebenso in die Nachkriegsjahre.

Eine ganz andere Linie der Kulturpolitik hatte Matejka verfolgt. Er initiierte mit der Ausstellung „Niemals vergessen!“ im Wiener Künstlerhaus 1946 eine deklariert antifaschistische Präsentation. Sie war eine umfangreiche politische Ausstellung, deren Gestaltung durch den Maler und Gebrauchsgraphiker Victor Theodor Slama erfolgte. Aber auch populäre Themen, die ohne politische Brisanz waren, wurden von ihm aufgegriffen, was er etwa mit einer Johann-Strauß-Ausstellung demonstrierte.

Matejkas Amtsräume im Rathaus waren ein Treffpunkt für Künstler aller Sparten und Richtungen. Sein Briefwechsel gibt Einblick in die materielle Not vieler Künstler, die den Kulturstadtrat in den Nachkriegsjahren um Hilfe baten. Der Maler Josef Dobrowsky bedankte sich für 1.500 kg Holz für seine Heizung, die ihm ermöglichten, seine Arbeit fortzusetzen. Dem Maler Oskar Laske verschaffte Matejka im Winter 1949 einen Ofen. Auch der Kabarettist Karl Farkas wandte sich 1945, aus der Emigration schreibend, an Matejka, als er in Wien eine Wohnung suchte.<sup>46</sup> Der Nachlaß Matejkas gibt in mehrfacher Hinsicht Einblick in das Wien der Nachkriegszeit. Ein Beispiel ist der Fall der Malerin und Kunstschriftstellerin Trude Waehner, deren „arisierte“ Wohnung von Heimito von Doderer und später von Albert Paris Gütersloh bewohnt wurde, deren Rückgabe von jahrelangen Prozessen begleitet wurde. Matejka verfaßte ein Typoskript über Waehner, Doderer und Gütersloh.<sup>47</sup>

Der für Matejka wichtigste Künstler war zweifellos Kokoschka. Er schätzte ihn als einen der wenigen Österreicher, die künstlerische Qualität mit dem in Wort und Tat gelebten Antifaschismus verbunden hatten.

Kokoschkas Brief an Matejka vom 15. Januar 1948 macht schließlich deutlich, warum er sich auf eine Ausstellung seiner Werke in Wien nicht einlassen wollte. Er zog es vor, mit internationalen Ausstellungen in Europa und den USA präsent zu sein, wenn man ihn in Wien nicht wirklich rehabilitierte: „Man hat aus Amsterdam die Bilder, die dem Rathaus und dem Staat gehören, einfach abspedieren [sic] lassen, ohne es mich wissen zu lassen, mit der Begründung, daß man in Wien eine Kunstausstellung im Frühjahr veranstaltet. Nun sagte ich Ihnen, lieber Freund, daß ich meine Bilder wichtiger für meine Werbeaktion im Ausland brauche und keine Lust habe, mit ein paar Leinwänden auch, als ADABEL, dort ausgestellt zu werden, wo man mich vor ein paar Jahren noch als entarteten Künstler abhing und auslachte. Ich will auch nicht, daß man mich überhaupt dort zeigt, bis ich nicht mir eine Kollektivausstellung selber einrichten und aussuchen kann. Ich bin nicht auch ein österreichischer Maler mit Krethi und Plethi zusammen, auch nicht gut dazu, um irgendwelchen dortigen Malern, lebend oder verstorben, als Schnittlauch auf der mageren Suppe zu dienen. So hatte es immer der Herr Nierenstein (heute New York) versucht, um seinen Vorrat an heimischen Genies, Schiele u. s. w. , etwas Blut in die Adern zu praktizieren, damit deren kommerzieller Wert steige. Man hat, bis in die letzten Jahre, Geschichten erlogen, um irgendeinen Zusammenhang zwischen diesen Cliques und mir zu konstruieren, und hat damit vielleicht absichtlich den geschichtlichen Hergang verfälscht. Deshalb hasse ich diese schmalzigen Brusttöne wie ‚Und er ist doch unser‘ und ich habe noch immer die Nase voll davon und werde erst meine Bilder in Wien zeigen, bis ich selber dazu die Initiative ergreife.“<sup>48</sup>

46 Alle Briefe im Nachlaß Viktor Matejkas. Vgl. Herr Stadtrat, Exportkatalog Antiquariat Wögenstein, 1993, o. Pag.

47 Vgl. Sammlung der UaK, Inv.-Nr. 10.499/Aut 136.

48 Zit. nach: OK, Briefe III, S. 200 f. – Vgl. dazu: G. Tobias Natter, „Schnittlauch auf der mageren Suppe“.

## Das Porträt des Wiener Bürgermeisters Theodor Körner

Ein Brief Matejkas vom September 1948 belegt dessen Hoffnung, daß sein Wunsch eines Porträtauftrags von seiten der Stadt Wien an Kokoschka sich endlich realisiere: „Ich bin sehr erfreut, daß Sie nun im November nach Wien kommen, somit kann ich den Bürgermeister immer wieder trösten, daß Sie ihn im Sinne des Versprechens recht bald malen werden. Es ist ja eine Schande für uns in der Stadt Wien hier, daß wir kein einziges Porträt aus Ihrer Hand haben und auch kein Selbstporträt von Ihnen.“<sup>49</sup> Doch der Künstler verschob den Termin einmal mehr, so daß ein irritierter Matejka am 14. Februar 1949 an ihn schrieb, er hätte gerade einen Zeitungsartikel „Kokoschka malt den Papst“ gelesen. „So gerne ich dem Papst gönne, daß er von Kokoschka gemalt wird, und so sehr ich auch Ihnen gönne, den Papst zum Modell zu haben, so sehr bedauere ich, daß unser Bürgermeister-Körner-Projekt damit wahrscheinlich wieder verschoben wird.“<sup>50</sup>

Kokoschka seinerseits schrieb auf einer Postkarte an Matejka stolz: „Ich kriege den P., der sich von niemand malen läßt und mache eine große Arbeit, die Sinn hat. Zum Einarbeiten male ich grade das Colosseum!“<sup>51</sup> Das Projekt eines Bildnisses von Papst Pius XII. konnte Kokoschka allerdings nicht verwirklichen.

Aus der Korrespondenz mit Matejka gehen auch Details über die humanitäre Hilfe des Malers hervor. So wird im März 1948 einer Firma in Basel die Übernahme einer Zuckersendung bestätigt, die „aus der Spende des Malers Kokoschka“ stamme.<sup>52</sup> Im Februar 1949 dankt Matejka für „zwei Anweisungen für Geschenkpakete, die mittlerweile behoben und den Schülerinnen der Modeschule [der Stadt Wien – Anm. P. W.] als Prämien für ihre Arbeiten verteilt worden sind“<sup>53</sup>. Mehrmals wird die Prothesensendung, die Kokoschka für Kriegsversehrte in Wien organisierte, in der Korrespondenz besprochen.

Am 12. April 1949 schrieb Kokoschka endlich an Matejka, er komme in acht Tagen nach Wien, er hoffe, daß er „unseren lieben Dr. Körner sehen und malen kann. Im positiven Fall richten Sie mir bitte eine Leinwand (sehr glatte, feine Oberfläche), Größe etwa 70 x 100 cm, her, die ich nicht im Flugzeug mitnehmen kann weil ich schon den Farbenkasten habe.“<sup>54</sup>

Tatsächlich entstand das Bildnis Theodor Körners im Lauf von etwa zehn Sitzungen im April 1949 (Tf. XV). Es zeigt den Bürgermeister in einer Weise, die wenig mit den „seelenaufschlitzenden“ Porträts der Wiener und Berliner Frühzeit Kokoschkas zu tun hat. Nicht ganz so weit entfernt ist das Porträt von den massigen Bildnissen, die in den zehner Jahren – an Tintoretto und andere Maler des Cinquecento anknüpfend – entstanden und für die das Porträt Carl Moll (Abb. 12) ein Beispiel ist. Jedenfalls reiht sich Kokoschka mit dem Gemälde in eine lange Tradition repräsentativer euro-

Anmerkungen zum Verhältnis Kokoschka – Schiele. In: Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Wien 1998, S. 22–26.

49 Brief vom 14. September 1948, ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

50 ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

51 Dat. 19. 5. 1949. OKZ, Inv.-Nr. 10.497/Aut 9. Ausschnittweise publiziert in: Herr Stadtrat, Exportkatalog Antiquariat Wögenstein, 1993, o. Pag.

52 Vgl. ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

53 ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

54 Unpubl. Brief, OKZ, Inv.-Nr. 497/Aut 25.



79 OK bei der Arbeit am Bildnis Theodor Körner (links Viktor Matejka), 1949.

päischer Bildnismalerei ein. Der Wiener Bürgermeister, in eleganter Kleidung, ist als Brustbild leicht von der Seite gesehen. Den Kopf erhoben, die Augen nach vorne gerichtet, die Hände in einer Geste gezeigt, die Bewegung ausdrückt, ist Körner als ein Mann charakterisiert, der gleichermaßen Würde und Vitalität ausstrahlt. Der Blick ist von sprühender Lebendigkeit, die zu der gesetzten Pose kontrastiert. Die Hände, in Kokoschkas Bildnissen so oft als besonders wesentliche Ausdrucksträger betont, sind auch in diesem Bild auffallend: unruhig, wie in einer Haltung gezeigt, die der Dargestellte im nächsten Moment aufgeben wird. Körner erscheint als energische, kraftvolle Persönlichkeit, was der bewegte Pinselduktus des Bildes mitbewirkt. Dazu trägt auch die reiche Farbigkeit des Bildes bei – Inkarnat und Hintergrund sind insbesondere durch Rot-Töne akzentuiert. Rund um Körners Kopf und Schultern verläuft ein wilder Taumel von farbigen Kurven, Kreisen und Sprialen, was gleichfalls Dynamik vermittelt.

„Der Zusammenbruch eines Regimes und ein Neubeginn (waren) an der Kunstpolitik von Stadt und Staat [...] bis 1950 so gut wie nicht abzulesen. Über ein Körner-Porträt von Kokoschka ist bis dahin das geistige Erneuerungsbedürfnis der Zweiten Republik nicht hinausgegangen.“<sup>55</sup>

55 Liesbeth Waechter-Böhm, Die Kunst der einwärts gewendeten Optik. Nach der Gattungsmalerei die retro-

Während seiner Arbeit am Körner-Bildnis erhielt Kokoschka im Wiener Rathaus ein Schreiben von Richard Ernst, der als Direktor des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, wie es nun hieß, wiedereingesetzt war (ABB. 16). Ernsts Brief an den Künstler, dessen letzte Ausstellung in Österreich 1937 unter seiner Ägide stattgefunden hatte, ist in seiner Mischung aus Larmoyanz und Unterwürfigkeit in Verbindung mit dem Detail „einer kleinen Fußverletzung“ unfreiwillig komisch: „Sehr verehrter Herr Professor Kokoschka,

das Museum begrüßt Sie auf das herzlichste. Ich gebe der Hoffnung Ausdruck auf Ihre baldige Rückkehr nach Österreich. Ihr Schaffen gehört zwar der Welt, nicht nur dem engen Bezirk unseres Ländchens, aber die gewaltige, unvergleichliche Potenz Ihrer Kunst wird von hier aus nicht weniger stark in die Welt strahlen, Sie werden die geistige Potenz unseres armen Landes gewaltig heben, stärken und befruchten!

Ich bitte ergebenst, die beil. ‚Festschrift‘ zum 85jährigen Bestand des Museums freundlich aufzunehmen; Papier und Umfang entsprechen unserer dzt. Situation; es sind die Mitteilungen, die ich den Kunstreferenten der Zeitungen anlässlich der Wiedereröffnung des Museums übergeben habe; zur Drucklegung hat unsere Dotation nicht gereicht. Der kurze Überblick darf Ihr Interesse beanspruchen. Durch eine kleine Fußverletzung bin ich leider dzt. verhindert, Sie, sehr verehrter Herr Professor, aufzusuchen; ich wäre glücklich, Sie im Museum begrüßen zu dürfen und bitte um einen telefonischen Anruf.

Mit verehrungsvollem Gruß

Ihr

Ernst e. h.<sup>56</sup>

Matejkas Memoiren geben Aufschluß über die Rezeption des Gemäldes: „Das Porträt war abgeschlossen, es begannen die Kritik und bald darauf die Stänkerei, zuerst nur hintenherum. Aber es fand sich auch unter den öffentlich bestellten Kritikern und Kunstpäpsten niemand, der das Bild einer besonderen Hervorhebung für würdig befunden oder sich sachlich damit auseinandergesetzt hätte. Es vollzog sich so eine Art Diffamierung auf kaltem Weg. Solange ich im Rathaus tätig war (bis Ende 1949), stand das Porträt in meinem Büro auf einer Staffelei und ich ersuchte viele Besucher, mir ihre Meinung zu sagen. Manche schrieben sie mir auch auf. Andere wieder nahmen strikt Abstand von jeder schriftlichen Fixierung: Man kann ja nie wissen ...“<sup>57</sup>

In London hoffte Kokoschka unterdessen auf einen entsprechenden Ertrag aus dem „Erfolg“ seines Gemäldes: „Das Bild vom Bürgermeister gehört den Wiener Kindern. Man soll bloß viel Geld dafür hereinzukriegen trachten mittels Eintrittsgebühren, Sammlungen und Reproduktionseinkünften, die ich dem lieben Bürgermeister zur Verfügung überlasse.“<sup>58</sup> Doch der Maler sollte in diesen Hoffnungen bitter enttäuscht werden. Dies kann man der Darstellung Wolfgang Hilgers entnehmen, der die weitere Geschichte des Körner-Porträts dargestellt hat. Sie weist zwar über den zeitlichen Rahmen unserer Studie hinaus, soll hier jedoch referiert werden, da sie das gebrochene Verhältnis Wiens zu Kokoschka drastisch beleuchtet.

spektive Entdeckung der Moderne. In: Kat. Wien 1945 – davor/danach. Wien, Museum des 20. Jahrhunderts 1985, S. 135.

56 Archiv MAK, Schreiben vom 28. 4. 1949, Zl. 540–49.

57 Matejka, Buch Nr. 2, S. 207 f.

58 Brief an Matejka vom 24. 6. 1949, unpubl., OKZ, Inv.-Nr. 10.497/Aut 18.

Kokoschka wollte das Gemälde der Stadt Wien schenken, erbat sich jedoch zur Bedingung, daß Wien eine öffentliche Kollekte für notleidende Kinder durchführen sollte, der sie dann selbst einen namhaften Betrag hinzufügen sollte. Die Lokalpolitik Wiens verhinderte jedoch die Ausführung dieses Plans. Nach Gemeinderatswahlen im Dezember 1949 mußte Matejka seine Funktionen zurücklegen. Unter seinem Nachfolger als Kulturstadtrat, Lorenz Mandl (SPÖ), wurde das Projekt einfach nicht durchgeführt, und das Bildnis wanderte in ein Depot. Dort blieb es bis zum Jahr 1951, als es, erst nach Kokoschkas entsprechendem Drängen, nach Linz gebracht wurde. In Linz hatte Wolfgang Gurlitt in der Neuen Galerie der Stadt die erste große Kokoschka-Ausstellung nach dem Krieg in Österreich organisiert. Kokoschka, der sich weiterhin als Eigentümer des Gemäldes ansah, verfügte, daß das Körner-Porträt nach Ablauf der Ausstellung vorderhand in Linz verbleiben sollte.

Wenig später schrieb er an Matejka: „Erinnere Dich doch, was es für Lärm um das Körnerporträt gab. Ich mußte es am Ende auch dem Gurlitt in Linz überlassen, für diese Arbeit die ausbedungene Gegenleistung einzutreiben – eine Mustervolksschule oder wenigstens eine Kleinkinderkrippe – die man mir im Rathaus versprochen hatte und nie einlöste bisher. Selbst der brave Körner hat meinen Mahnbrief nicht beantwortet, den ich ihm durch Gurlitt gelegentlich der Linzer Ausstellung übergeben ließ. Du könntest diese Begleichung meiner noch offenen Forderung gelegentlich im Tagebuch<sup>59</sup> wieder reklamieren, damit sie nicht für immer ad acta gelegt wird.“<sup>60</sup>

Für drei Jahre blieb das Gemälde zunächst in Linz, ohne daß die Besitzerfrage geklärt wurde. Deren endgültige Lösung „stellt wohl einen der kuriosesten Fälle dar, wie jemals in Österreich ein bedeutendes Kunstwerk in öffentlichen Besitz übergang: Das verheerende Donauhochwasser vom Sommer 1954 bewog Oskar Kokoschka zu einer neuerlichen karitativen Aktion. Er beauftragte Friedrich Welz, das Körner-Porträt der Stadt Linz zum Kauf anzubieten. Am 29. Oktober 1954 teilte Welz dem Linzer Stadtmagistrat mit: „Nach dem Wunsche Oskar Kokoschkas soll der Erlös des Gemäldes als Kokoschka-Spende den Hochwassergeschädigten seiner Heimatstadt Pöchlarn und der Stadt Linz zu gleichen Teilen zufließen ...“<sup>61</sup> Der Vorschlag wurde akzeptiert, Linz überwies die Gegenleistung für Kokoschkas Bild-Donation an die Hochwassergeschädigten. Über diese verschlungenen Wege gelangte das künstlerisch vielleicht interessanteste Bild eines Wiener Bürgermeisters in die Sammlung der Neuen Galerie der Stadt Linz Wolfgang-Gurlitt-Museum (wie es inzwischen hieß).

Aus Kenntnis dieser Geschichte liest sich wie ein ironischer Kommentar, was Richard Ernst am 4. Mai 1949, nach der Fertigstellung des Gemäldes und Kokoschkas Rückkehr nach London, an den Künstler geschrieben hatte: „Nach dem Abschied am Freitag haben wir alle das Bildnis des Bürgermeisters lange betrachtet; ich habe mich über Ihre prachtvolle Arbeit sehr gefreut.“<sup>62</sup>

Zur Eröffnung seiner Linzer Ausstellung von 1951, seiner ersten Ausstellung in Österreich nach 1945, war Kokoschka nicht angegeist. Wie empfänglich er jedoch für die Würdigung seiner Person

59 Das „Tagebuch“ war ein von Matejka mitherausgegebenes österreichisches Periodikum mit sozialdemokratischer Ausrichtung. Im Katalog der Ausstellung „Niemals vergessen!“ (Wien, Künstlerhaus) wurde 1946 ihr Erscheinen durch die Verlagsanstalt „Globus“ in Wien angekündigt, um mit ihr „im Kampf gegen den Faschismus [...] (zur) Anbahnung geistiger Beziehungen zu den demokratischen Nationen [...] beizutragen“.

60 Unpubl. Brief an Matejka vom 15. 1. 1952, OKZ, Inv.-Nr. 10.497/Aut 3.

61 Hilger, Rezeption, S. 285.

62 Archiv MAK, Brief vom 4. Mai 1949, Zl. 5574–49.



80 OK, Theodor Körner, Viktor Matejka auf dem Balkon des Wiener Rathauses, 1949.

und seines Werks war, belegt sein Brief an den Bürgermeister von Pöchlarn: „Ihr Schreiben, worin Sie mir die Verleihung der Ehrenbürgerschaft von Pöchlarn und die Umbenennung einer der schönsten Straßen meiner Geburtsstadt in ‚Oskar-Kokoschka-Straße‘ mitteilen, hat mir eine reine Freude bereitet [...] (und) mich für mancherlei Unbill entschädigt, die ich immer wieder zuhause erfahren mußte. Hätte ich gewußt, daß Sie selbst und zwei Vertreter der Gemeinde persönlich zur Eröffnung meiner Ausstellung in Linz, der ersten Ausstellung meines Werks [...] in Österreich nach der berüchtigten Prangerausstellung, gereist sind, so wäre ich selber auch hingefahren. Ich und meine Frau [...] hoffen, in absehbarer Zeit wieder nach Österreich zu schauen und wir werden nicht verfehlen, meiner Geburtsstadt und ihren liebenswürdigen Stadtvätern einen Dankbesuch abzustatten.“<sup>63</sup> Offenbar brachte Kokoschka die Ausstellung „Entartete Kunst“ in stärkeren Zusammenhang mit Österreich als mit Deutschland, wo sie ja zusammengestellt und zuerst gezeigt wurde. Wohl in Verbindung mit seiner schon früheren Ablehnung in Wien empfand er sie in der Erinnerung als besondere Schmach.

63 Brief aus London, ca. 19. 8. 1951, OK, Briefe III, S. 256.

Übrigens kommt innerhalb Österreichs der Stadt Linz Linz auch das Verdienst zu, wenige Monate nach Kriegsende eine neue Kunstschule zumindest projiziert zu haben, deren Leitung den beiden damals im Ausland lebenden Österreichern Oskar Kokoschka und Clemens Holzmeister zugedacht war. Über das Projektstadium kam dieses Vorhaben allerdings nicht hinaus.<sup>64</sup>

Die ruhmlose Beziehung des offiziellen Nachkriegs-Wien zu Kokoschka kann durch ein Postskriptum abgeschlossen werden, das nochmals eine mögliche Ehrung durch die Stadt zum Thema hat. Matejkas Nachfolger im Amt, der neue Kulturstadtrat Mandl, trug dem Künstler 1951 die Auszeichnung mit dem Ehrenring an – also mit dem dritten Rang von Auszeichnungen, die die Stadt Wien zu vergeben hat. Mandl (der nicht verwandt ist mit der von Kokoschka porträtierten Lotte Mandl) wurde daraufhin mit einem schnoddrigen Brief bedacht:

„Sehr geehrter Herr Stadtrat Mandl,

Ich bitte Sie freundlichst, dem Wiener Gemeinderat mitteilen zu wollen, daß ich nie Ringe oder anderen Schmuck trage. Ich weiß nicht recht, warum man mir einen solchen verleihen wollte. Da meine künstlerische Leistung in meiner Vaterstadt nur wenigen Freunden wirklich am Herzen lag, die seither verstorben sind, kann nur irgendeine Meldung ausländischer Zeitungen von einem meiner Geburtstage Grund zu dem Magistrats-Beschluß gegeben haben, ein Datum, das kein Grund zum Jubilieren ist, wenn man noch so viel zu leisten hätte, während die Zeit knapper und die Zeitverhältnisse einer kulturellen Tätigkeit beständig ungünstiger werden.

Ich bin nicht informiert, in welche Klasse von Ehrungen man mich da in Wien einzuteilen vorhatte. Im Athen des Pericles hat man einen verdienstvollen Mitbürger entweder zum Ehrenbürger gemacht oder ihn verbannt. Ich glaube, das ist einfach und scheint mir noch immer die richtige Methode zu sein, wie man mit Propheten in der Heimat umgeht.

Mit dem Ausdruck der vorzüglichen Hochachtung

Oskar Kokoschka<sup>65</sup>

Mit dem Propheten in der eigenen Heimat ging jedenfalls Kokoschkas Geburtsstadt Pöchlarn ehrenvoll um. 1973 wurde in seinem Geburtshaus eine Dokumentationsstätte zu Leben und Werk des Künstlers eröffnet. Eine anachronistische Störaktion blieb allerdings nicht aus: eine „Liga gegen entartete Kunst“ verteilte ein polemisches Flugblatt. Es vermischte in bekannter Diktion die Empörung über die angebliche Verschwendung von Steuergeldern mit dem Ressentiment gegenüber dem Emigranten, wobei die Autoren zugleich die Opferrolle einnahmen: „Er malte ein Körner-Porträt, so schauerhaft, daß es im Wiener Rathaus nicht aufgehängt werden konnte. Er war kein guter Österreicher, denn er ging ins Ausland, als wir die Kümernisse und die Schrecken des Zweiten Weltkriegs erleben mußten.“<sup>66</sup> Die Pöchlerner Dokumentationsstelle hat seither nicht nur eine rege Sammeltätigkeit entfaltet, sondern seit 1973 jährlich auch Themenausstellungen veranstaltet. Im Jahr 2000 wurde sie durch die Stadtgemeinde Pöchlarn großzügig um- und ausgebaut.<sup>67</sup>

64 Vgl. dazu: Oskar Kokoschka und Linz. Eine Dokumentation. Kat. Stadtmuseum Linz–Nordico 1986.

65 Brief aus London, 16. 4. 51, zit. nach: OK, Briefe III, S. 251.

66 Zit. nach Hilger, Rezeption, S. 290.

67 Vgl. Oskar Kokoschka – von Pöchlarn in die Welt. Kat. Oskar-Kokoschka-Dokumentation, Pöchlarn, 2000.

1998 schloß die Oskar-Kokoschka-Dokumentation Pöchlarn mit der Hochschule für angewandte Kunst in Wien einen Kooperationsvertrag ab und arbeitet seither eng mit ihr zusammen.

## Österreichisches Postskriptum: Versäumnisse, Ausstellungen, Ehrungen

Die Frage, wann denn die erste große Kokoschka-Ausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg in Wien stattfand, ist naheliegend, wenn – nach der großen Münchner Ausstellung von 1950 – sein Werk bereits in Linz zu sehen war und seit 1950 Verhandlungen zwischen dem Land Salzburg und dem Künstler erfolgten. Sie führten schließlich 1953 zur Etablierung seiner „Schule des Sehens“ auf der Festung Hohensalzburg. Erst 1955 fand die erste große Retrospektive von Werken Kokoschkas in Wien statt, fast zwei Jahrzehnte nach seiner Ausstellung von 1937, die am Anfang unserer Untersuchung steht. Es ist bezeichnend, daß es kein staatliches Institut war, das diese Aufgabe übernahm, sondern die Künstlervereinigung Wiener Secession, die den Maler 1953 zu ihrem Ehrenpräsidenten gewählt hatte. Werner Hofmann wurde mit der Aufgabe dieser Schau betraut, die zu einem triumphalen Erfolg für Kokoschka wurde.

In seinem Vorwort zum Katalog schrieb der damalige Präsident der Secession, Paul Meissner, der Gedanke wäre nahegelegen, Kokoschka am Vorabend seines 70. Geburtstages zu ehren „und ein neues Publikum, das wohl die Legende seines Ruhmes, nicht aber dessen Bausteine kennt, mit seinem Lebenswerk zu konfrontieren. [...] Der gewählte Augenblick – die festliche Wiedereröffnung der Wiener Staatstheater – bot die denkbar günstigste Chance und zugleich die einzige für die nächste Zukunft, da im kommenden Jahr eine große Ausstellung Kokoschkas für Mailand, Brüssel und Stockholm vorgesehen ist, die Wien nicht berühren wird.“<sup>68</sup> Zwischen den Zeilen ist lesbar, daß die Stadt Wien hier wieder eine Gelegenheit versäumt hatte, sich an diesen Präsentationen zu beteiligen. Die Ausstellung in der Secession wurde zwar mit „großzügiger Unterstützung“ des Bundesministeriums für Unterricht und der Stadt Wien durchgeführt, bedankt wurden aber vor allem Friedrich Welz und Wolfgang Gurlitt, die sich „in der uneigennützigsten Weise in den Dienst der Sache gestellt“ hatten.<sup>69</sup>

Daß drei Jahre später, 1958, im Wiener Künstlerhaus die von ihrem Umfang her größte je gezeigte Kokoschka-Ausstellung eröffnet wurde – mit 682 Exponaten! –, mutet als sehr verspäteter österreichischer Wiedergutmachungsversuch an. Heinrich Drimmel, der Unterrichtsminister, hatte den Ehrenschatz übernommen und verfaßte ein Geleitwort. Die Gelegenheit für österreichische Kunsthistoriker, sich im Katalog der Ausstellung mit dem Schaffen des Künstlers auseinanderzusetzen, wurde allerdings nicht genutzt. Hingegen wurde der Aufsatz von Fritz Schmalenbach über Kokoschkas malerische Entwicklung übernommen. Elf Jahre zuvor war er bereits in der Basler Ausstellung des Künstlers publiziert worden.

G. Tobias Natter hat in jüngerer Zeit die Rezeptionsgeschichte von Kokoschkas Werk in Österreich nach 1945 dargestellt, indem er die Ausstellungen und Ankäufe der Österreichischen Galerie im Schloß Belvedere untersuchte.<sup>70</sup> Die erste große Nachkriegsausstellung des Künstlers, 1947 in Basel, bot der Österreichischen Galerie einen Anlaß, sich international zurückzumelden. Die Leihgaben des Wiener Museums wurden nicht nur in Basel und dann in Zürich gezeigt, sondern 1948 auch

68 Oskar Kokoschka. Kat. Wiener Secession 1955, S. 1.

69 Vgl. ebd.

70 Vgl. den Abschnitt „Versuche eines neuen Dialogs nach 1945“ in: Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Öst. Gal. 1996/97, S. 22–31.

auf der Biennale in Venedig und anschließend in den USA. Nach den Ausstellungsorten Boston, Washington, St. Louis und San Francisco gingen die Kokoschka-Gemälde der Österreichischen Galerie weiter nach New York, wo das Museum of Modern Art den krönenden Abschluß der amerikanischen Wanderausstellung 1948/49 bildete. Kaum zurück in Europa, wurden sie 1950 in der Kokoschka-Ausstellung im Haus der Kunst in München und anschließend in Hamburg gezeigt.

Sowohl für die Ausstellungen in den USA wie auch für die Hamburger Schau wollte die Österreichische Galerie wegen konservatorischer Bedenken zunächst keine Leihgaben zur Verfügung stellen. Der Künstler intervenierte daraufhin beim Direktor der Galerie, was in beiden Fällen erfolgreich war. „Die Position des Künstlers hatte sich verändert. Nun gab er den Ton an. Die neuen politischen Verhältnisse machten aus dem Verfemten eine öffentliche Figur mit gewichtiger Reputation. Interessanterweise war es wieder zuerst Deutschland, und Österreich erst mit deutlicher Verzögerung, das die Allianz mit dem prominenten Künstler suchte“<sup>71</sup>, stellt Natter fest – und sieht in der Auftragserteilung an Kokoschka für Porträts deutscher Nachkriegspolitiker nicht zuletzt den Versuch einer Entlastung und Vergangenheitsbewältigung.

Auch an Richard Ernst, den Direktor des Kunstgewerbemuseums, schrieb Kokoschka, er erbitte durch Vermittlung des British Council „die unbedingte Zusendung meiner in Wien befindlichen Bilder. Es waren nie viele. Also das ‚Stilleben mit dem abgezogenen Hammel‘ aus dem geblitzten Belvedere! (Daß dies ein militärisches Objekt von der Bedeutung der Skodafabriken war und deshalb rasiert werden mußte von den Bombengeschwadern, die Österreich so durchgehend befreiten, daß die vier fremden Armeen noch immer dasitzen samt den Nazis!)“<sup>72</sup> Zuletzt bat Kokoschka um Nachricht über seinen Bruder Bohuslav, von dem er seit Wochen nichts gehört hätte. Ernst telegraphierte umgehend zurück an den Künstler nach London: „Alle Ihre Wiener Bilder und Zeichnungen gehen durch Österreichische Galerie Dozent Novotny nach Basel. Bohuslav gesund Brief am Weg. Verehrungsvollem [sic] Gruss Ernst Kunstgewerbemuseum Stubenring 5“<sup>73</sup>.

An Karl Garzarolli-Thurnlackh, den damaligen Direktor der Österreichischen Galerie, schrieb Kokoschka am 20. Oktober 1950: „Ich erhalte soeben zu meiner Bestürzung ein Eilschreiben des Hamburger Direktors der Kunsthalle, Dr. Karl Georg Heise, in welchem er mir Mitteilung macht, daß die Wiener Museumsdirektion meine Bilder für meine so wichtige Hamburger Ausstellung verweigert. Es ist zum ersten Mal, daß die Jugend in Deutschland seit meiner Verfemung in Europa mein Werk wieder zu sehen bekommt, dank der aufopfernden Mühe und finanzieller Geldopfer amerikanischer und treugebliebener deutscher Freunde. Ich kann nicht annehmen, daß die wenigen, jedoch sehr unentbehrlichen Werke aus meiner Frühzeit, die in Wiener Staatsbesitz sich befinden, im gegenwärtigen Moment für die Wiener Kunstfreunde so sehr wichtig wären, daß man sie der importanten Hamburger Ausstellung verweigern wollte. In Österreich bin ich bekanntlich ausgebürgert und auf einer Prangerausstellung verspottet worden, ohne daß man seither dieses an mir begangene Unrecht gutzumachen gedacht hätte. [...] Ich bin überzeugt, sehr geehrter Herr Hofrat, daß Sie mit diesen für mich kränkenden Angelegenheiten nicht das geringste zu tun haben, doch

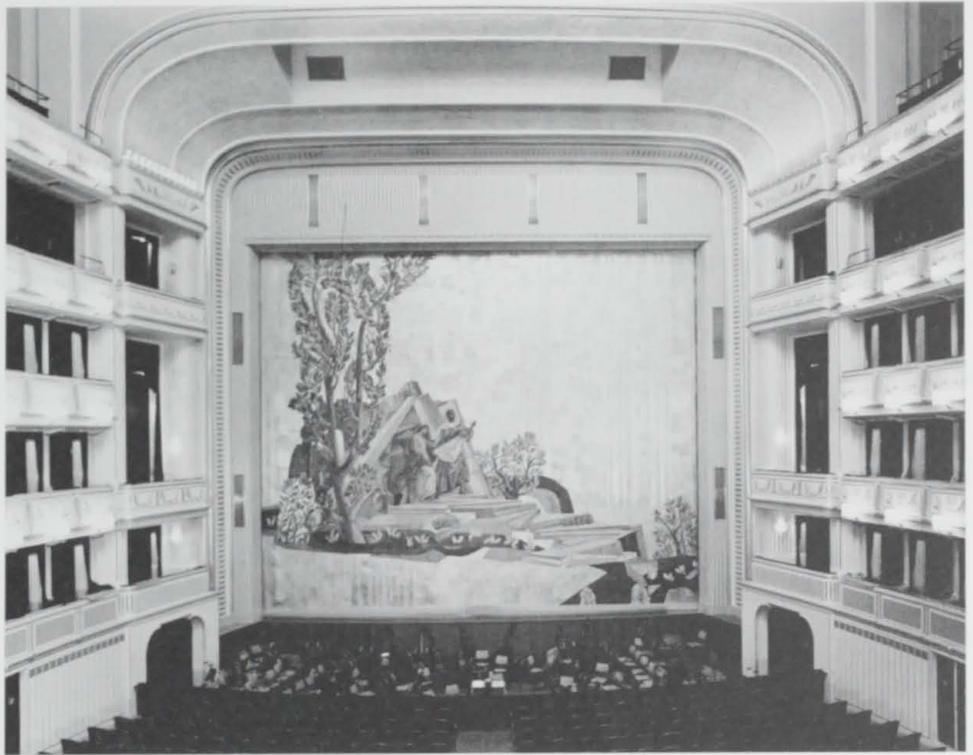
71 Ebd., S. 22.

72 Archiv MAK 189/1947.

73 Ebd.

81

Die Wiener Staatsoper  
mit dem eisernen Vorhang  
von Rudolf Eisenmenger,  
1955.



82

Oskar Kokoschka, Die Wiener Staatsoper,  
1956, Österreichische Galerie, Wien.



würde ich es sehr begrüßen, wenn Sie Ihren Einfluß dahin geltend machen wollten, daß die in Betracht kommenden Beamten der Kunstpflege in Wien meine Ausstellung in anderen Ländern nicht sabotieren.<sup>74</sup>

Kokoschka sollte Garzarolli-Turnlackh übrigens später in einem Brief an Novotny als „Carcerolli“<sup>75</sup> apostrophieren ...

74 Zit. nach: Briefedition, in: Kokoschka und Wien, Kat. Öst. Gal. 1996/97, S. 83 f.

75 Ebd., S. 85.



83

OK mit Fritz Novotny, dem vormaligen Direktor der Österreichischen Galerie, im Garten des Schlosses Belvedere, Wien 1971.

Jahre später, 1955, wurde Kokoschka zur feierlichen Wiedereröffnung der renovierten Staatsoper eingeladen. Bei der Wiedererrichtung von Burg und Oper, der hochprominenten Kulturaufgabe der frühen Zweiten Republik, hatte man ihn allerdings nicht zugezogen. Hingegen wurde Rudolf Eisenmenger, der während der NS-Ära Präsident des Künstlerhauses gewesen war und 1945 mit Ausstellungsverbot belegt wurde – 1951 war er allerdings bereits wieder Professor an der Technischen Hochschule –, beauftragt, den eisernen Vorhang (ABB. 81) und 14 große Gobelins für die Ausschmückung der Wiener Staatsoper zu gestalten. Dem wurde von Eisenmenger glanzlos-akademisch entsprochen. Eine weitere Gelegenheit, Kokoschka anlässlich dieses besonders symbolträchtigen Auftrags nach Österreich zurückzuholen, war damit verabsäumt. Der Künstler wurde lediglich beauftragt, die Wiener Staatsoper zu malen, was er 1956, im Jahr seines 70. Geburtstages, auch tat (ABB. 82). In einer satirischen Falschmeldung des Wiener „Bild-Telegraf“ hieß es über die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper, Kokoschka sei beauftragt worden, den akademischen Maler Prof. Eisenmenger zu malen, „wenn dieser gerade den eisernen Vorhang der Staatsoper bemalt“<sup>76</sup>.

Erst 1961 wurde Kokoschka dann anlässlich seines 75. Geburtstages feierlich die Ehrenbürgerschaft der Stadt Wien verliehen – durch den Bürgermeister und im Beisein des Bundespräsidenten. Und es war Bruno Kreisky, der 1975 dem fast 90jährigen Künstler die österreichische Staatsbürgerschaft vermittelte (oder soll man sagen: wiederaufnötigte?), als er ihn für die Erledigung der bürokratischen Vorgaben als in seinem eigenen Haus in Wien wohnhaft anmeldete.<sup>76a</sup>

76 Zit. nach Hilger, Rezeption, S. 289.

76a Vgl. dazu neuerdings die Hinweise zur „Lex Kokoschka“ in der Studie: Hannelore Burger/Harald Wendelin, Vertreibung, Rückkehr und Staatsbürgerschaft. Die Praxis der Vollziehung des Staatsbürgerschaftsrechts an den österreichischen Juden. Wien 2002 (derzeit nur im Internet verfügbar, unter [www.historikerkommission.gv.at](http://www.historikerkommission.gv.at)).

## Friedrich Welz, „Ariseur“ und Galerist

Im Oktober 1950, als Kokoschka seine Hamburger Ausstellung vorbereitete, dachte er daran, in Österreich wieder einen Wohnsitz zu etablieren, allerdings nicht in Wien. Er wolle in Salzburg leben, schrieb er an Friedrich Welz (vgl. das Zitat im hier folgenden „Intermezzo“). Die geschäftliche Verbindung mit dem Salzburger Galeristen war Kokoschka sehr willkommen, da er über Welz seinen Bruder Bohuslav und dessen Familie finanziell unterstützen konnte. Der Briefwechsel mit Friedrich Welz zeigt, wie Kokoschka ihn immer wieder um Gefälligkeiten für seine Verwandten in Wien bat. Der erste Besuch von Welz bei Kokoschka war noch im Sommer 1934 in Wien erfolgt, bevor der Künstler sich in Prag niederließ.<sup>77</sup>

Georg Eisler charakterisiert Welz in seinen Erinnerungen an Kokoschka so: „Zu dieser Zeit [1949 – Anm. P. W.], und noch lange Zeit danach, war die führende Galerie Österreichs in Salzburg beheimatet: die Galerie Welz in der Sigmund-Haffner-Gasse. Ihr Eigentümer Friedrich Welz, nebenbei ein Kunstbuchverleger, zeigte Zeichnungen und Gemälde von Kokoschka und gab auch seine Drucke heraus. Welz sah in Kokoschka eine Gelegenheit, die bildenden Künste während der Festspielzeit näher zum Zentrum öffentlicher Aufmerksamkeit zu rücken. Kokoschkas Zeichnungen zu Wilhelm Furtwänglers Festspielproduktion der ‚Zauberflöte‘ stellten eine Verbindung zu den traditionelleren Formen der Salzburger Kultur her.“<sup>78</sup> Eisler sieht in der fortgesetzten Enttäuschung Kokoschkas durch Wien, zuletzt durch das Wien der Nachkriegszeit, eine Vorbedingung für dessen Gründung der „Schule des Sehens“ in Salzburg.

1945, als 59-jähriger, hätte Kokoschka als Lehrerpersönlichkeit an einer Wiener Kunsthochschule sicherlich große Wirkung gehabt und im österreichischen Kulturleben eine wesentliche Position einnehmen können. Acht Jahre später, mit 67, gründete er gemeinsam mit Welz eine Sommerakademie. Ihre Wirkung war auf die internationale Teilnehmerschaft der Kurse beschränkt, und Kokoschkas Ausstrahlung in Österreich erfolgte immer nur punktuell, während der Wochen seines Salzburger Sommeraufenthalts. 1953 begann Kokoschka mit 27 Schülern, 1960 waren es 260.<sup>79</sup> Bei der Wahl des übrigen Lehrpersonals wollte Kokoschka vor allem keine Exponenten der abstrakten Kunst um sich wissen. Als Dozent für Bildhauerei ließ er 1953 seinen Freund aus der Kriegszeit in England, Uli Nimpf, verpflichten.<sup>80</sup>

Kristian Sottriffer stellt in einem Essay über die fünfziger Jahre fest, daß sich Kokoschka „ausgerechnet in Salzburg (etablierte, das) auch nach 1945 ein Dorado des Antimodernismus und der damit verbundenen Fortsetzung der NS-Kulturpolitik mit anderen Mitteln“<sup>81</sup> war. In ihrer Studie über die österreichische Kulturpolitik dieser Zeit bringen Kerschbaumer und Müller ein drastisches Beispiel des Publikumsgeschmacks in Salzburg im Jahr 1950. Josef Thorak, einer der prominentesten Bildhauer des Dritten Reichs, und Fritz Wotruba, der seit fünf Jahren an der Wiener Akademie der

77 Vgl. dazu: Friedrich Welz, Mein erster Besuch bei Oskar Kokoschka. In: Ausblick – Rückblick II. Österreichische klassische Moderne und Kunst nach 1945. Kat. Galerie Welz, Salzburg 2000, S. 8.

78 Georg Eisler, Von Kokoschka lernen, Kat. Kokoschka, Kunsthaus Zürich 1986, S. 40–45, Zit. S. 43 f.

79 Vgl. Hilger, Rezeption, S. 287.

80 Zu Kokoschkas Vorschlägen betreffend Lehrpersonal (wobei er für die Architekturstudenten Philip Johnson vorschlägt) s. seinen Brief vom 23. 3. 1953, OK, Briefe III, S. 269–272.

81 Kristian Sottriffer, Vierzig Jahre früher. In: Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der fünfziger Jahre. Kat. Öst. Gal., Wien, 1994/95, S. 11–22, Zitat S. 17.

bildenden Künste Skulptur unterrichtete, stellten in diesem Jahr gleichzeitig in Salzburg aus – Thorak im Mirabellgarten, Wotruba in der Residenz. Der Salzburger Bürgermeister (er gehörte der SPÖ an) hatte den Ehrenschutz über die Thorak-Ausstellung übernommen. Während zu Thorak die Salzburger in Scharen strömten – man zählte 22.000 Besucher –, kamen zu Wotruba gerade 800. Übrigens hatte die Wotruba-Ausstellung die Galerie Welz organisiert, die auch sonst ein anspruchsvolles Programm der österreichischen und europäischen Moderne verfolgte, während für Thorak das Salzburger Kulturamt verantwortlich zeichnete.<sup>82</sup>



84

OK mit Marino Marini und Friedrich Welz (ganz re.), Salzburg 1953.

1950 ist auch das Jahr, in dem Kokoschka auf Einladung von Welz die Stadt Salzburg vom Kapuzinerberg aus malte.<sup>83</sup> Das Gemälde – heute in der Münchner Neuen Pinakothek – fügt Salzburg in das Mosaik jenes Orbis pictus ein, an dem Kokoschka seit den zwanziger Jahren arbeitete. Ende 1950 gab der damalige Salzburger Landeshauptmann Josef Klaus die prinzipielle Zustimmung für „Internationale Sommerkurse“ unter der Leitung Kokoschkas.<sup>84</sup> Sie wurden im Juli 1953 im Goldenen Saal der Festung Hohensalzburg feierlich eröffnet und elf Sommer hindurch, bis 1963, von Kokoschka künstlerisch geleitet.<sup>85</sup> In diesem Jahr trennte sich der nunmehr 77jährige Künstler von der von ihm geliebten Lehrtätigkeit. Friedrich Welz zog sich 1964 als administrativer Leiter der Sommerakademie zurück und schlug Hermann Stuppäck als provisorischen Geschäftsführer vor. Stuppäck kann tatsächlich als der ehemals mächtigste national-

82 Vgl. Gert Kerschbaumer, *Meister des Verwirrens. Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Welz*. Wien 2000, S. 166. Vgl. auch: Gert Kerschbaumer/Karl Müller, *Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne*, Wien 1992, S. 104–108.

83 Vgl. dazu Friedrich Welz, *Kokoschka und Salzburg*. In: Oskar Kokoschka. *Kat.* Bregenz, Künstlerhaus 1976, S. 168–171.

84 Vgl. Hilger, *Rezeption*, S. 286.

85 Vgl. dazu Ina Stegen, *Das schönste Atelier der Welt. 25 Jahre internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg*. Salzburg 1978.

sozialistischen Kulturfunktionär Österreichs bezeichnet werden (zuletzt Generalkulturreferent Baldur von Schirachs; 1938 hatte er als kommissarischer Staatssekretär für Kunst und Kultur der 72-Stunden-Regierung Seyß-Inquart die Direktoren aller „öffentlichen Kunst- und Kulturinstitute“ Wiens ihres Amtes enthoben). Nach 1945 konnte er sich sehr schnell neu etablieren; 1964 wurde er zum Direktor der Salzburger Sommerakademie ernannt und hatte diese Stelle bis zum Jahr 1980 inne.<sup>86</sup>

Inwieweit Kokoschka, als er sich 1950 mit Welz zum Projekt einer Salzburger Sommerakademie zusammenfand, von der Rolle des Friedrich Welz während der NS-Zeit Bescheid wußte, bleibt unklar. Welz hatte offenbar viele Gesichter. Er war eine schillernde Persönlichkeit des Kunstlebens in den Kriegsjahren und in der Zweiten Republik. Seine private Sammlung vermachte er zuletzt dem Land Salzburg. Diese qualitätvolle Sammlung zur österreichischen Kunst im 20. Jahrhundert, mit einem Schwerpunkt im Schaffen Kokoschkas, wurde als Museum Rupertinum 1983 eröffnet. Das Rupertinum hat nicht nur österreichweite, sondern auch internationale Bedeutung, gerade auch durch seine in die Gegenwart weiterführende Sammel- und Ausstellungstätigkeit.

In der jüngeren Literatur über den organisierten Kunstraub im Nationalsozialismus taucht der Name Friedrich Welz wiederholt auf.<sup>87</sup> Der Salzburger Historiker Gert Kerschbaumer hat ihm eine monographische Studie gewidmet. Der „Meister des Verwirrens“, wie ihn Kerschbaumer darin nennt, verstand es, sich nach der Nazizeit als deren Opfer darzustellen. Die Politik hat er für seine Zwecke genutzt, und zwar vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Sein auf Kunst gerichtetes Engagement führte allerdings dazu, daß er etliche Künstlerfreunde hatte. So gewann Welz auch Kokoschkas Sympathie, der ihn anderen gegenüber gerne als den „braven Welz“ titulierte. Im Zusammenhang der Konstruktion der Antipodenschaft Kokoschka–Picasso wird von Welz noch die Rede sein.

In der NS-Zeit hatte Welz die Galerie Würthle in Wien „arisiert“ (und erzielte nach 1945 mit den ehemaligen Eigentümern einen Rückgabevergleich). Nach der deutschen Besetzung von Paris reiste er mehrfach dorthin, um Raubkunst anzukaufen. Etliches davon gelangte in die Sammlung der Salzburger Residenzgalerie, das die fraglichen Bestände publiziert und auch im Internet verfügbar gemacht hat.<sup>88</sup>

86 Zu Stuppäck s. die kritische Auseinandersetzung mit seiner Biographie bei Anselm Wagner, Kunstvermittlung und Kunstpolitik in Salzburg am Beispiel der Geschichte des Salzburger Kunstvereins von 1963 bis 1993. Phil. Diss., Salzburg 2002, S. 30–78.

87 So bei Hector Feliciano und bei Theodor Brückler. Vgl. Hector Feliciano, Das verlorene Museum. Vom Kunstraub der Nazis. Berlin 1998 (Erstveröff. französisch, 1995, amerik. Ausgabe 1997). Theodor Brückler (Hg.), Kunstbergung und Restitution in Österreich. 1938 bis heute. Wien/Köln/Weimar 1999.

88 Vgl. Der Salzburger Kunstkandal. In: Der Standard, Wien, 21. 9. 1999, S. 9. – Fritz Koller, Das Inventarbuch der Landesgalerie Salzburg 1942–1944, Salzburg 2000. – Über die Homepage des Landes Salzburg gelangt man zur Information über die Objekte mit fraglicher Herkunft: <http://www.land-sbg.gv.at/inventarbuch>.



85  
Wolfgang Gurlitt,  
München 1957.

Auch zwei andere Männer, die mit Welz eng zusammenarbeiteten, waren sowohl in der Kriegs- wie in der Nachkriegszeit im Kunstbetrieb zentrale Figuren: Bruno Grimschitz und Wolfgang Gurlitt. Über letzteren hat Walter Schuster vom Archiv der Stadt Linz eine Studie verfaßt, die seit 1999 im Internet verfügbar ist. Sie gehört zu den grundlegenden Berichten über die komplexen Kunst-Transaktionen während und nach der NS-Herrschaft in Österreich.<sup>89</sup>

Gurlitt, zwei Jahre jünger als Kokoschka, entstammte einer angesehenen Berliner Künstler- und Kunsthändlerfamilie. In der Nazizeit hatte er sich in reger Weise am Handel mit „entarteter Kunst“ beteiligt. Am Rande war er auch in den „Sonderauftrag Linz“ involviert, im Zuge dessen 80.000 Kunstwerke im Auftrag Hitlers für das geplante „Führermuseum“ in Linz teils geraubt, teils gekauft wurden. Oberster Kunsthistoriker in diesem Projekt war Hans Posse, der in Kokoschkas Dresdner Zeit Leiter der Dresdner Gemäldegalerie gewesen war. Auf Posses Einladung hin hatte Kokoschka in einem der sogenannten Kavaliershäuser im Dresdner Großen Garten gewohnt.<sup>90</sup>

1951 fand in der Neuen Galerie der Stadt Linz eine umfassende Graphik-Ausstellung zu Kokoschkas Werk statt. Wolfgang Gurlitt, der sich auf dem Deckblatt des Ausstellungskatalogs als Gründer und Leiter der Neuen Galerie bezeichnen durfte, galt auch die Widmung des Künstlers in der Publikation. Offensichtlich wußte Kokoschka nichts von Gurlitts Machenschaften im Dritten Reich, als er diese Widmung verfaßte. Sie liest sich heute, aus der neuen – noch immer bruchstückhaften – Kenntnis des Kunstraub- und „Arisierungs“-Praktiken der Nazizeit, geradezu gespenstisch: „Was für eine Erklärung gibt es dafür, daß es Dir, mein lieber Freund Wolfgang Gurlitt, geglückt ist,

89 Über die Homepage der Stadt Linz gelangt man zum Archivbericht über Gurlitt:  
<http://www.linz.at/archiv/gurlitt/inhalt.htm>.

90 Vgl. Birgit Schwarz, Hans Posse. Hitlers Sonderbeauftragter für Linz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. 5. 2000, Nr. 116, S. 43. – Abb. des Kavaliershäuses, in dem Kokoschka wohnte, bei Manfred Scholze, Der Große Garten zu Dresden, Dresden 2001, S. 25.

die meisten meiner Steindrucke und Handzeichnungen wieder zu finden? [...] wie von einer magnetischen Kraft angezogen, kommen sie [...] in Deine Hände zurück, dem Bannfluch eines totalitären Regimes trotzend. [...] Ist es auch symbolisch im guten Sinne zu nehmen, daß von Dir für die erste Ausstellung (meiner) Graphik [...] ein Rahmen geschaffen wurde in jener Stadt, aus welcher der Tyrann hervorging?“<sup>91</sup>

Ahnungslos stellt Kokoschka in dieser Rhetorik den Zusammenhang zwischen Linz und dem „Tyrannen“ her. In der heute zynisch anmutenden Umkehrung seiner Symbolik war dieser Konnex tatsächlich gegeben.

Gurlitts private Kunstsammlung, die vielfach aus „arisiertem“ Vorbesitz hervorgegangen war, wurde 1953 von der Stadt Linz angekauft. Daß er zuvor eine erfolgreiche Kokoschka-Ausstellung in Linz kuratiert hatte, dürfte Gurlitt dabei durchaus genützt haben. Aus verschiedenen Gründen folgten nach dem Ankauf jahrelange Rechtsstreitigkeiten zwischen dem Sammler und der Stadt. Mit der Veröffentlichung der genannten Studie über Gurlitt im Internet wurde auch die Möglichkeit von Rückstellungsverfahren auf einer neuen Ebene eingeleitet.

Alle drei über Gurlitt in die Neue Galerie der Stadt Linz gelangten Kokoschka-Gemälde stammen aus ehemals deutschem Museumsbesitz, der 1937 beschlagnahmt wurde und in den Kunsthandel gelangte. Darunter befindet sich eines der Hauptwerke aus Kokoschkas Dresdner Zeit, „Die Freunde“ von 1917/18, das zuvor der Nationalgalerie Berlin gehört hatte (ABB. 32). So steht die Bereitschaft Gurlitts, Nutznießer der Kunstraub-Praktiken der Nazis zu sein, neben dem Verdienst, verfemte Kunst über die Zeit des „Dritten Reichs“ hinaus erhalten zu haben. Was aus der Nationalgalerie Berlin 1933 als „entartet“ entfernt wurde, gelangte nach dem Krieg wieder in eine öffentliche Sammlung. Bei den an die hundert Kokoschka-Graphiken der Neuen Galerie, die von Gurlitt erworben wurden, sind die Provenienzen nicht dokumentiert.

Auf diese Werke konnte Gurlitt zurückgreifen, als er 1951 die Kokoschka-Ausstellung in Linz kuratierte. Schon im Sommer 1947 hatte Gurlitt an Kokoschka geschrieben: „Eine besondere Freude wäre es mir, wenn Du in Anbetracht unserer alten Beziehungen mich in irgend einer Weise mit deiner Vertretung in Österreich betrauen würdest.“<sup>92</sup> Und einen Monat später: „[...] bin ich Österreicher geworden, nicht um mich hier zur Ruhe zu setzen und [...] weil sich daraus vielleicht Vorteile ergeben würden. Es ist mein Wunsch und meine Absicht, hier auf das intensivste am kulturellen Aufbau mitzuarbeiten und ich habe mich bemüht, Museumsgründungen durchzusetzen und habe in Linz auch schon derartiges erreicht.“<sup>93</sup> Es blieb allerdings Friedrich Welz vorbehalten, die Betreuung Kokoschkas in Österreich als Galerist wahrzunehmen.

Die Rolle von Grimschitz, der während der Nazizeit Leiter der Österreichischen Galerie im Schloß Belvedere war, hat Tobias Natter so charakterisiert: „Allem Anschein nach hinderten ihn weder seine Mitgliedschaft in der NSDAP noch die offiziellen Vorgaben an einem eminent abweichenden

91 Oskar Kokoschka, In memoriam Lilly Christiansen-Agoston. Der getreuen Helferin am Werk für Oskar Kokoschka. Kat. Neue Galerie der Stadt Linz 1951, S. 5 f.

92 Brief vom 25. 7. 1947, ZBZ, Nachlaß OK.

93 Brief vom 28. 8. 1947, ZBZ, Nachlaß OK.



Interesse für moderne Kunst.“<sup>94</sup> Im Gegensatz zu deutschen Museumsdirektoren setzte sich Grimschitz darüber hinweg, die Werke Kokoschkas (und Schieles) aus dem Belvedere zu entfernen. Sie wurden abgehängt und totgeschwiegen und blieben dem Museum damit über die Nazizeit hinweg erhalten. Aus diesem Grund forderte Wolfgang Georg Fischer die „überfällige Ehrenrettung“ Grimschitz’, dessen Karriere er mit derjenigen eines Hans Sedlmayr verglich.<sup>95</sup> Während Grimschitz sich nach 1945 unter anderem als Konsulent des Wiener Versteigerungshauses Dorotheum durchschlug, erhielt Sedlmayr allerdings 1951 einen Ruf an die Universität München – und 1964 nach Salzburg.

Im Zusammenhang mit der Planung der Salzburger Sommerakademie war Welz immer wieder damit beschäftigt, Kokoschka private oder von der Salzburger Landesregierung vorgeschlagene Immobilien-Angebote zu übermitteln. Bis das Ehepaar Kokoschka sich dazu entschloß, ein Grundstück am Genfer See zu erwerben, verfolgte der Künstler mit Nachdruck die Möglichkeit, sich nahe Salzburg anzusiedeln. Dabei wurden auch ganze Anwesen ins Spiel gebracht. Im November 1950 schrieb Kokoschka an Welz: „Ihr Terrainagent sandte mir eine Offerte, die aber nicht das anbietet, was ich suche. Ein herrschaftliches Haus mit wenig Grund! Ich bin doch keine Herrschaft und kann mir auch solche Preise nicht leisten. Was ist übrigens mit dem Gebertshof geschehen? [...] Ich hätte es fast genommen, trotz der Baufälligkeit, wenn nicht diese vielen Hackerln dran gewesen wären. Mein Bruder dürfte aber recht gehabt haben, daß er davon nicht hätte leben können.“<sup>96</sup>

Ende 1950 konnte Welz dem Künstler sogar ein „Pachtangebot der Landesregierung für das ‚Hütterergut‘ am Fuschlsee“ senden, das eine Gesamtfläche von fast 130.000 m<sup>2</sup> hatte. Die Rechtsverhältnisse dieses Anwesens waren allerdings kompliziert. Die Frage drängt sich auf, ob es sich dabei um „arisierten“ Besitz handelte. „Das Gut gehört zum Besitz des verstorbenen Baron Remitz,

94 Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Öst. Gal. 1996/97, S. 20. Zu Grimschitz siehe auch: Kerschbaumer, Welz.

95 Vgl. Wolfgang Georg Fischer, Oskar Kokoschka und Adolf Hitler. In: Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956. Kat. Künstlerhaus, Wien 1994, Bd. 1, S. 404–411, in diesem Zusammenhang S. 410.

96 Unpubl. Brief, ZBZ, Nachlaß OK 36.16.



87 OK mit Teilnehmern der Schule des Sehens auf der Festung Hohensalzburg, 50er Jahre.

dessen Erbin und Frau entmündigt ist. Da es während des Krieges an den deutschen Außenminister von Ribbentrop verkauft wurde, fällt es unter den Begriff ‚deutsches Eigentum‘. [...] Die Landesregierung kann derzeit das Gut nur verpachten und wird für den Pacht ein Angebot erwartet.“ Dies teilte Welz Kokoschka am 11. Dezember 1950 mit.<sup>97</sup> Einen Tag vorher war jedoch Olda bereits in Verhandlungen wegen einer „Wiese“ in Sierre, im Schweizer Kanton Wallis, eingetreten.

Zwei Monate später kam Kokoschka nochmals auf die Angebote von Welz zurück. Sein ausführlicher Brief zeigt, wie sehr er das Projekt der Salzburger Sommerakademie mit seinem Vorhaben eines Wohnsitzes in Österreich verband:

97 Vgl. Brief im ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

„[...] so läge es sehr nahe, mir (das Gebert-Gut) von Amts wegen anzubieten, wenn man die Absicht hat, mich dauernd an Salzburg zu fesseln. [...] Würde es mein Besitz, dann können die betreffenden Stellen damit sicher rechnen, daß ich mein Bestes hergeben will, um aus dem Seminar eine dauernde Kulturanstalt von internationaler Bedeutung zu machen. Man darf nicht glauben, daß in einem kurzen Sommer eine solche Gründung bereits vom Erfolg begleitet wäre, allein die Werbung in Amerika braucht mehr Zeit. Im Moment steht man dort unter dem Eindruck, daß jeden Tag in Europa der Krieg ausbrechen kann, dann wird gerade diese Altersklasse dort rekrutiert, aus welcher ich meine Schüler erwarte. Mit meiner ersten Fassung des Projekts eines Kunstseminars in Salzburg hätte die Werbung in Amerika natürlich mehr Erfolg gehabt, weil dann die Propaganda mit dem Ziel, eine humanistische Universität in der weltbekannten Festung von Salzburg einzurichten, intensiver geführt hätte werden können. [...]

Also, lieber Freund, setzen Sie sich noch einmal mit unserem lieben Herrn Landeshauptmann zusammen und denken Sie sich etwas Treffliches aus, das erfolgversprechend ist. Überlegen Sie sich beide meinen Vorschlag, etwa daß nach fünf Jahren der Arbeit am Sommerseminar mir die Landesregierung das Gebertsche Gut steuerfrei als Besitz übergibt, wobei natürlich vorgesehen ist, daß das Haus in wohnfähigem Zustand hergerichtet wird, so daß ich auch instand gesetzt wäre, einen würdigen Rahmen für meine ausländischen gesellschaftlichen Verpflichtungen zu haben. Daß dies nicht viel verlangt ist, zeigt der Parallellfall, als man Reinhardt nach Salzburg berief. Seine Witwe, Frau Thimig, lebt ja, glaube ich, noch immer im Schloß Leopoldskron. Glauben Sie aber, um Gottes willen, nicht, daß ich als Schloßherr auftreten möchte! Der Preis des Gebertschen Gutes beträgt ungefähr das Äquivalent von 10.000 Dollar. Ich bekam für fünf Wochen Sommerkurs in Pittsburgh 2.500 Dollar, wo ich kontraktlich 6 Stunden in der Woche zu unterrichten hatte und keine anderen Auslagen hatte als meine Flugkarte. [...]

Sie kennen meine Abneigung, mich zu binden, wo es nicht Sinn hat. Es läge Sinn darin, eine künstlerische Tradition in Österreich wieder zu begründen, wo man zu lange vom Ausverkauf eines großen Erbes gelebt hat, bis die Kultur Österreichs heute fast nur mehr im Munde der Leute ist, die sich als Vertreter der Kultur ausgeben.“<sup>98</sup>

Daß Kokoschkas Plan eines Wohnsitzes bei Salzburg nicht realisiert wurde, verzögerte wohl die Gründung der „Schule des Sehens“, durch die Beharrlichkeit von Welz wurde sie dann aber doch Wirklichkeit.

### **Intermezzo: OK sucht eine Wiese**

Nach dem Ende des Krieges hoffte Kokoschka, zunächst für seinen Bruder Bohuslav einen Bauernhof erwerben oder pachten zu können, den dieser bewirtschaften sollte. Dabei dachte er auch an eine Wohnmöglichkeit für sich selbst. Mit der Zeit entwickelte sich jedoch, wie seine Briefe zeigen, bei ihm und Olda der Wunsch, sich in der Nähe von Salzburg oder in der Schweiz ein Haus zu bauen. Schließlich ließ sich das Paar am Genfer See nieder. In Villeneuve, nahe Montreux, bezogen Oskar und Olda Kokoschka im September 1953 die neuerrichtete Villa Delphin.

98 OK an Friedrich Welz, aus London, 11. 2. 1951. OK, Briefe, III, S. 247 f.

„Soll ich eine dringende Offerte aus New York akzeptieren, die mir erlauben würde, näher zu dem von mir erstrebten Bauernhof zu kommen?“

OK an Marianne Feilchenfeldt, aus Fiesole, 5. 9. 1948<sup>99</sup>

„Und ich habe in meinem langen Leben noch kein Haus noch Hof erspart und nichts zurückgelegt für meine alten Tage. Ich sehe mich bereits nach einem Bettlerstab und Harfe um im Lande, wo die Zitronen im dunklen Laube glühen.“

OK an Walter Feilchenfeldt, aus Fiesole, 25. 9. 1948<sup>100</sup>

„Das neue Bild will ich solange halten, bis ich einen Preis erzielen kann, der das Bauernhäusl für meinen Bruder zu kaufen erlaubt.“

OK an Hugo Feigl, aus Florenz, 14. 10. 1948<sup>101</sup>

„Ich [...] erwarte von Euch schleunigst Ideen, wie ich genug Geld verdienen kann, um möglichst schon im nächsten Sommer auf meinem Weinberg im Valais in einem Häusl [...] die nötige Wärme zu sammeln, die dem allmählich erkaltenden Körper des guten OK notwendig wird.“

OK an Marianne und Walter Feilchenfeldt, 31. 12. 1948<sup>102</sup>

„Suche nach Bauernhof für meinen Bruder sollte intensiv weitergehen, ich will in Salzburg (Werfen oder irgendwo dort in der Umgebung) leben; eventuell den Landeshauptmann selber bemühen. Bitte, bitte!“

OK an Friedrich Welz, 22. 10. 1950<sup>103</sup>

„Olda kauft oder hat bereits eine Wiese in Sierre gekauft, wo wir eine Bank hinstellen ...“

OK an Marianne und Walter Feilchenfeldt, 10. 12. 1950. Dieser Kauf kam jedoch nicht zustande.<sup>104</sup>

„(Es ist) mir sehr leid nun, daß der Gebert'sche Hof verkauft wurde! Ich gestehe, daß die Lage und der Charakter des Hofes mich bewogen hätten, mich dauernd in Salzburg anzusiedeln, auch wenn mein Bruder vorläufig keine Lust zeigte, es zu bewirtschaften.

Als Entschädigung für das Land oder den Staat hätte ich mich auch entschlossen, ein oder zwei schöne Bilder zu schenken, die das von diesen Stellen eingebrachte Kapital [...] reichlich verzinst hätten. [...] Natürlich hing mit diesem Hintergrund [...] des Wohnsitzes in Salzburg auch das Projekt des Seminars zusammen. Mein Ehrgeiz hätte Wunder gewirkt.“

OK an Friedrich Welz, aus London, 26. 2. 1951<sup>105</sup>

„Ich wäre bestimmt jeden Sommer nach Salzburg gekommen und hätte mit Vergnügen der Jugend einen Weg zurück zur Kultur gewiesen, wenn man dort weniger die Schieber und Gschafthuber und mehr solche Menschen ernst nehmen würde, die wirkliche Leistungen vorweisen können. [...] Bei uns in Österreich ist das kulturelle Erbe bloß gut genug, um irgendwelchen Reiseonkeln billige

99 OK, Briefe, III, S. 207.

100 Ebd., S. 208.

101 Ebd., S. 209.

102 Ebd., S. 214 f.

103 Unpubl. Brief, ZBZ, Nachlaß OK 36.16.

104 OK, Briefe, III, S. 245.

105 Ebd., S. 249.

Gelegenheit zu verschaffen, daß sie mit der Gemäldesammlung in der Welt herumreisen, wobei die Bilder nicht besser werden! Zuhause schaut sie ohnedies niemand an.“

OK an Friedrich Welz, aus Hamburg, 27. 4. 1951<sup>106</sup>

„Ich freue mich riesig auf Dich und zuhause und das zukünftige Häusl.“

OK an Olda, aus Zürich, 23. 12. 1951.<sup>107</sup> Damit war das geplante Haus in Villeneuve gemeint, für das OK das Grundstück reserviert hatte.



88 OK vor seinem Haus in Villeneuve, 1954.

### Kokoschkas Brief an Alfred Neumeyer von 1946

Ehe Kokoschka im Oktober 1939 Prag in Richtung London verließ, zog er auch die USA als mögliches Immigrationsland in Betracht. Einer seiner persönlichen Bezugspunkte in den Vereinigten Staaten war der aus Deutschland emigrierte Literat und Kunsthistoriker Alfred Neumeyer. Dieser hatte bei Heinrich Wölfflin und Adolf Goldschmidt Kunstgeschichte studiert und als Privatdozent in Berlin gelehrt, bevor er 1935 in die USA ging. Von 1937 bis 1966 wirkte Neumeyer am Mills College in Oakland, in der Bucht von San Francisco. Er prägte dort die kunstgeschichtliche Lehre entscheidend. Unter seiner Regie entwickelte sich das Museum des College

106 Ebd., S. 252.

107 Ebd., S. 261.

zu einer Sammlung vor allem moderner Graphik. Außer für das Werk von Oskar Kokoschka setzte er sich insbesondere für Lyonel Feininger, Max Beckmann und Emil Nolde ein.<sup>108</sup>

Bereits zu den ersten Kontaktaufnahmen Neumeyers von Kalifornien aus zurück nach Europa gehörte diejenige zu Kokoschka. Seit November 1936 verfolgte er den Plan, den Künstler als Gastlehrer für die summer session 1937 an das Mills College zu gewinnen. Kokoschka nahm die Einladung zunächst an. Am 16. Januar 1937 schrieb er an Neumeyer: „(Ich) erwarte mir künstlerisch und menschlich viel von diesem Sprung in eine ganz Neue Welt für mich, daß ich nun ernstlich alles in Bewegung setze, um nicht nur hinzukommen, sondern dort auch Erfolg zu haben.“<sup>109</sup> Im Mai sagte Kokoschka jedoch kurzfristig ab, was einen verärgerten Brief Neumeyers an den Künstler in Prag zur Folge hatte.<sup>110</sup> Edith Hoffmann sah in einer „undefinierbaren Angst vor Amerika“ das damalige Hindernis für den Künstler.<sup>111</sup>

Im Sommer 1938 war es dann Kokoschka, der sich bei Neumeyer meldete und offenbar vorfühlte, was eventuelle Arbeits- und Lebensmöglichkeiten in den USA betraf. Neumeyer antwortete ihm aus Harvard, er sei „gleich zu dem Architekten Gropius gegangen, der hier jetzt Leiter der Architekturschule der Universität ist, und habe mit ihm gesprochen was man tun könnte, und wir werden uns beide mit einigen Leuten in Verbindung setzen. Wäre Ihnen mit einer Lehrstelle an einer Kunstschule gedient? Seien Sie gewiß, daß ich nichts unversucht lasse werde, Ihnen behilflich zu sein.“<sup>112</sup> Auch diese Initiative blieb zunächst ergebnislos. Kokoschka emigrierte nach England und sollte erst nach dem Zweiten Weltkrieg in die USA kommen.

Aus der Korrespondenz zwischen Kokoschka und Neumeyer, die sich einige Jahre hindurch fortsetzte, ist ein bestimmter Brief in der unmittelbaren Nachkriegszeit besonders rezipiert worden. Den Anlaß dafür bildete ein Aufsatz Neumeyers über Kokoschka, der im November 1945 im „Magazine of Art“ erschienen war. Am 1. März 1946, seinem 60. Geburtstag, schrieb Kokoschka daraufhin an Neumeyer:

„Mein lieber Herr Neumeyer,  
ich war so gerührt über ihr glänzendes Essay und das feine Verständnis, mit dem Sie mein Werk

108 Vgl. Karen Michels, *Transfer und Transformation: die deutsche Periode der amerikanischen Kunstgeschichte*. In: Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 304–316, zu Neumeyer S. 309. – Zur Kokoschka-Rezeption in den USA s. Johann Winkler, „... ranking in importance with Picasso and Matisse ...“ – The reception of the Art of Oscar (sic) Kokoschka in the United States. In: Kat. Oskar Kokoschka. Memorial Exhibition. Marlborough Gallery, New York 2001, S. 5–7. – Zur Expressionismus-Rezeption in den USA, wobei die Untersuchung sich allerdings auf den deutschen Expressionismus beschränkt, s. Pamela Kort, *Die Mythen des Expressionismus in Amerika*. In: Kat. Neue Welten. Deutsche und österreichische Kunst 1890–1940. Neue Galerie New York 2001/02, S. 260–293. S. auch die folgende ausführliche Darstellung, auf deren Ergebnisse in der vorliegenden Studie nicht mehr Bezug genommen werden konnte: Tobias G. Natter, „Could one paint the President of the United States?“ Kokoschkas Rezeption in den USA. In: Oskar Kokoschka, *Das moderne Bildnis 1909 bis 1914*. Kat. Neue Galerie New York/Hamburger Kunsthalle 2002, S. 71–85.

109 Unveröff. Brief, ZBZ, Nachlaß OK 34.31.

110 Unveröff. Brief Neumeyers an Kokoschka vom 29. 5. 1937, ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

111 „He received an invitation to lecture at Mills College, California, which would normally have tempted him; even now he planned to follow it, but he could never make up his mind to go. Personal ties, political ideals and an undefinable fear of America (although he knew he had friends and fame there), each in turn prevented him from actually leaving.“ Hoffmann, *Life and Work*, S. 219 f.

112 Unveröff. Brief Neumeyers an Kokoschka, 4. 8. 1938, ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.



89

Alfred Neumeyer, 1936  
(Foto: Ronald Partridge).

den Lesern des Magazine of Art vorgelegt haben. Das kam um so mehr überraschend für mich, weil man hier nach acht Lebensjahren so außer Kontakt mit dem Rest der Welt zu sein scheint. Die Welt, in die ich zurückkehren möchte, die Welt, in der ich als glücklicher Wanderer reiste, existiert natürlich nicht mehr. Große Städte sind von der Erdoberfläche verschwunden, große Länder zu Wüsten geworden. Nicht einmal das Morden hat ein Ende genommen, das noch jetzt kalt und systematisch fortgesetzt wird. Nicht weniger unmenschlich als das Morden mit Waffen und Maschinen. Machtpolitik dehnte die Hungerblockade über das ‚Feuer einstellen‘ aus. Mit der Zerstörung von Kulturdokumenten (nur kümmerliche Überreste meiner Heimatstadt Wien erzählen von ihrer einstigen Herrlichkeit) ist die Vernichtung humanistischer Werte in einer Weise verknüpft, welche die gefühllosen Ansichten über Menschenleben, die wir beim Faschismus so verachteten, fast normal erscheinen lassen. 10 000 Kinder sind in verschiedenen befreiten Ländern dem Hungertod, der Kälte und der seelischen Verzweiflung in Lagern ausgesetzt, nur weil sie unerwünschten Minderheiten angehören. Ihr einziges Vergehen besteht darin, daß sie zu einer Sprachengruppe gehören, die nicht die der Regierenden ist. Hitlers Saat geht auf. Sein krankhaftes Gehirn ersann die Idee der Kollektivschuld, und die Nachkriegswelt bleibt unglücklicherweise bei der Wahnvorstellung eines Verrückten, indem sie nach solchen Begriffen Gericht hält. In einer solchen Welt kann ich nicht leben! Ich fühle mich persönlich verantwortlich für die Verbrechen einer Gesellschaft, deren Mitglied ich bin.

Die moderne Gesellschaft ignoriert völlig, daß die Welt nicht das Eigentum einer einzigen Generation ist. Wir verschwenden das geistige und weltliche Erbe unserer Väter, unsere Kinder werden allen Grund haben, uns zu verfluchen, weil wir sie zur Verarmung und barbarischen Zuständen des Gemeinschaftslebens verdammt haben. Es muß alles in einer Katastrophe enden, die nicht wieder gut zu machen ist. Aber der Rufer ruft ins Leere, denn die Macht ist unpersönlich, die uns mit jeder folgenden Stunde unseres Lebens tiefer in den Treibsand führt. Die unmenschliche Kraft, die uns alle treibt, ist die technische, materialistische Zivilisation, die uns die Gesellschaft auf technischen Zeichnungen planen läßt, die dem schöpferischen Menschen feindlich ist und Vorstellungskraft, Mitgefühl und glückliche Zufriedenheit tötet. Ich sehe keine Zukunft für den Künstler. Was wir heute Kunst nennen, ist seichtes Kunstgewerbe. Ohne Philosophie gibt es nur

angewandte Wissenschaft im Sold des Staates; Kalorien füttern einen Robot, den man am Leben erhält oder verhungern läßt, je nach den Notwendigkeiten der Produktion und nur um der Produktion willen. Dies ist nicht eine Welt mit irgendeiner Zukunft, Hoffnung oder Glauben. Der zivilisierte Mensch stirbt, ohne sich dessen bewußt zu sein, so wie die Raketenbombe tötet, bevor man sie kommen hört. Ich arbeite noch, aber ich weiß, es ist ein verlorener Kampf. Was mich noch am Leben erhält, ist ein wachsendes Mitgefühl für das Elend unschuldiger Kinder. Das Geld, das ich verdiene, gebe ich meist für wohltätige Zwecke fort. Ich habe 1 000 Pfund Sterling für das Krankenhaus in Stalingrad gegeben unter der Bedingung, daß der verwundete Feind genauso gut behandelt und zum besseren Verständnis erzogen wird.

Weitere 1 000 Pfund gab ich im vergangenen Jahr für die Kriegswaisen der Tschechoslowakischen Republik. Ich erwartete dort nicht den politischen Wechsel, der zur Ausstoßung von drei und einer halben Million Bürger führte, von denen die Mehrzahl loyal zur Verfassung gewesen waren. Nun möchte ich noch 1 000 Pfund für die hungernden Wiener Kinder aufbringen. Österreich war das erste und gänzlich ignorierte Opfer Hitlers. Der ‚Anschluß‘ wurde offiziell durch die großen Mächte anerkannt, aber das österreichische Volk hatte dabei nichts zu sagen. Es hat noch immer nichts zu sagen.

Diese 1 000 Pfund möchte ich in den USA aufreiben, für ein politisches Gemälde, das ich 1943 malte, mit dem Titel: ‚What We Are Fighting For‘. Es ist ein großes und eindrucksvolles Werk. Wenn Sie jemanden oder eine Institution kennen, die daran interessiert ist, würde ich Ihnen gerne ein Foto davon schicken ...

Oskar Kokoschka<sup>113</sup>

Am 10. März 1946 antwortete Neumeyer auf englisch: „My dear Oskar Kokoschka, your letter has moved me and I am grateful for it. Your poster still hangs on the door of my classroom and in this way I can express the agreement of my ideas with yours. Our students and teachers have raised in recent weeks over \$ 3000 for the world students funds drive. I would like to help you in finding the 1000 pounds for your picture. I will write to that effect to Mr. Alfred Barr from the Museum of Modern Art in New York. [...] Would you permit me to have your letter published if I can find somebody to do so?“<sup>114</sup>

Die von der American Federation of Arts in Washington, D. C., herausgegebene Zeitschrift „Magazine of Art“ brachte daraufhin in ihrer Mai-Nummer 1946 den Brief Kokoschkas in englischer Übersetzung – nach einem kurzen Bericht über „The German Army of Occupation and Folkwandering Art“ von Marvin C. Ross.<sup>115</sup> Der Brief wird durch die Abbildung von „What we are fighting for“ und von Kokoschkas Selbstporträt von 1913 im New Yorker Museum of Modern Art illustriert.

113 Brief zitiert nach: OK, Briefe, Bd. III, S. 166 f., ergänzt um den in der Briefedition fehlenden Schlußpassus; dieser wurde übersetzt aus: Magazine of Art, A National Magazine Relating the Arts to Contemporary Life. Washington, D. C., Jg. 39, Mai 1946, Nr. 5, S. 196: „Austria was the first and utterly ignored victim of Hitler. The ‚Anschluss‘ was officially recognized by the great powers, but the Austrian people had no say in this. They still have not. / These 1000 pounds I want to find in the States for a political painting I did in 1943, with the title: ‚What We Are Fighting For‘: It is a large and striking work. If you know somebody or some institution interested in it I would like to send you a photograph of it ... Oskar Kokoschka“.

114 Brief an Kokoschka, ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

115 Vgl. Magazine of Art, Mai 1946, S. 196.

Mit einiger Verspätung wurde der Brief auch in Deutschland veröffentlicht: 1948 in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“<sup>116</sup>. „Die Zeit“, eine „Halbmonatsschrift für Kunst, Kultur und Politik“, die in Wien erschien, griff die Veröffentlichung auf und publizierte den Brief wenig später nochmals.<sup>117</sup> Übrigens fehlt in den beiden deutschen Publikationen der Schlußpassus von Kokoschkas Brief, der sich auf den Anschluß Österreichs und auf „What we are fighting for“ bezieht.<sup>118</sup> Auch in der italienischen Kulturzeitschrift „Il Bacchino“ erschien der Brief nun, in italienischer Übersetzung, im Dezember 1948 (in der gekürzten Fassung, wie die deutschen Publikationen sie brachten).<sup>119</sup> Hier war das Christus-Plakat von 1945 als Illustration beigegeben. Das Titelbild brachte die Reproduktion einer Zeichnung des Künstlers: Leda mit dem Schwan. Dazu kam ein Essay von André Germain, „Portrait de Kokoschka“<sup>120</sup>, womit das Heft einen Schwerpunkt in Kokoschka erhielt.

Der zwei Jahre zuvor geschriebene Brief Kokoschkas war unter dem Eindruck der bei Kriegsende in ihrem vollen Ausmaß erfäßbaren Katastrophe des Weltkriegs entstanden. Der in den USA, in Deutschland und Italien insgesamt viermal veröffentlichte Brief an Neumeyer belegt, daß Kokoschka seiner Verzweiflung über Krieg und Nachkriegsmisere offenbar in einer Weise Ausdruck gab, die viele ansprach. Als „Die Zeit“ den Brief abdruckte, warnte der beigegebene Kommentar von Martin Rathsprecher eindringlich vor Resignation und appellierte an den Künstler: „Wir wollen es nicht wahrhaben, daß Sie, hochverehrter Meister, an der Menschheit verzweifeln; denn wir lieben Sie!“<sup>121</sup>

Kokoschka und Neumeyer – der den Künstler 1949 „my venerated unknown friend“<sup>122</sup> titulierte – scheinen einander auch später nicht persönlich begegnet zu sein. Sie blieben jedoch in brieflicher Verbindung. Nachdem Neumeyer die Kokoschka-Ausstellung in San Francisco besucht hatte, schrieb er ihm am 5. April 1949, „was für ein überwältigender Eindruck die Aufbereitung Ihres Lebenswerkes für mich gewesen ist. [...] Deute ich die Bilder der Londoner Jahre während der Nazizeit recht, wenn ich sie mit ihrem Blau und Tannengrün vor allem als ‚Bilder der Erinnerung‘ verstehe? Und wie gut zu erfahren, daß die Welt sich in den letzten Bildern wieder für Sie aufgetan hat und in Sie einströmt. Ich hatte sehr gehofft, daß die Wanderlust Sie bis nach San Francisco führen würde.“<sup>123</sup>

Es muß für Kokoschka später schmerzhaft gewesen sein, daß Neumeyer ihn in seinem Buch „Die Kunst in unserer Zeit – Versuch einer Deutung“ 1961 – aus Kokoschkas Perspektive – lediglich en passant erwähnte, jedoch keine Abbildung von seinem Werk brachte – im Gegensatz zu den von Kokoschka verabscheuten „Abstrakten“ wie Pollock, Gorky, Tobey oder Picasso.<sup>124</sup>

116 Baden-Baden, Jg. 1948, H. 1–2, S. 36.

117 Vgl. Die Zeit, Wien, H. 6, 15. 7. 1948, S. 16 f.

118 In der Briefausgabe, OK, Briefe, III, S. 166 f., wird dieser Brief nach den beiden deutschen Veröffentlichungen zitiert.

119 Vgl. Il Bacchino. Bimestrale di Lettere e Arti, diretto da Raoul Diddi. 2. Jg., Nr. 20, 15. 12. 1948, S. 23.

120 Vgl. ebd., S. 24 f.

121 Die Zeit, 15. 7. 1948, S. 17.

122 Brief vom 22. 5. 1949, ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

123 ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

124 Vgl. Alfred Neumeyer, Die Kunst in unserer Zeit. Versuch einer Deutung. Stuttgart 1961. – Neumeyer widmete dieses Buch Carl Georg Heise, mit dem er freundschaftlich verbunden war. Neumeyers Charakterisierung Kokoschkas fiel allerdings sehr positiv aus. S. dazu den oben erwähnten Aufsatz von Johann Winkler in Kat. Oskar Kokoschka. Memorial Exhibition. Marlborough Gallery, New York 2001, S. 6.

## Konservative Wende: Gegen Picasso, gegen „die Abstrakten“

Mit seinem 60. Geburtstag, mit den Ausstellungen in Basel und Zürich 1947, der Ausstellungsserie in den USA 1948/49, mit internationalen Publikationen über den Künstler, wurde Kokoschka zu einem „hochverehrten Meister“, wie das zuvor gebrachte Zitat aus der „Zeit“ belegte. Die Epoche der Feme im „Reich“ war vorbei. Vom diffamierten und verfolgten Künstler wurde Kokoschka zu einem Repräsentanten einer großen europäischen Tradition der Malerei. Dabei vollzog sein Bild einmal mehr eine Wandlung. Längst nicht mehr war er der zornige junge Mann, der im Wien des alten Kaisers oder in Berlin im „Sturm“-Kreis den Durchbruch zum Expressionismus mitrug, längst auch nicht mehr der Malereiprofessor in Dresden, der sich von dort aus zu seinen Reisen durch ganz Europa und in den Mittelmeerraum absetzte. Er war aber auch nicht mehr der „politische“ Kokoschka der Kriegszeit, der in zahllosen Texten und Aktivitäten und in seiner hier behandelten Werkgruppe Stellung bezogen hatte. Er machte einer anderen Rolle Platz, die sich in den Jahren nach Kriegsende zunächst allmählich, dann aber sehr deutlich zeigte: Kokoschka als Traditionalist, der am Menschenbild der abendländischen Kunst und an der gegenständlichen Kunst festhielt; der gegen die abstrakte Kunst und ihren Siegeszug in der westlichen Welt wettete; der an seinem Orbis-pictus-Panorama der Zwischenkriegszeit wieder anknüpfte. Ein Beispiel für diesen reifen, geradezu klassischen Stilabschnitt Kokoschkas ist das Schweizer Landschaftsbild „Tourbillon de Sion“ von 1947 (TF. XVI).

Die Publikationen, die Kokoschkas Kunst in dieser Phase begleiteten, wurden teilweise von Exegeten verfaßt, die seine Malerei zu einer Bastion gegen jeglichen Modernismus, insbesondere gegen die Abstraktion, stilisierten. Zahllos sind die Äußerungen Kokoschkas in seinen Briefen, in denen er seit den vierziger Jahren gegen das vermeintliche „Pariser Kunsthändlermonopol“<sup>125</sup> und gegen Picasso polemisierte. Seine Abneigung gegen dessen Kunst wurde in seinem Bekanntenkreis sprichwörtlich, so daß Albert Ehrenstein 1947 spottete: „Ich hörte, daß Sie vor Ihrer Reise von dem berühmten Professor Reinhold Ihre noch berühmtere Picasso-Allergie behandeln ließen – ohne Erfolg wohl?“<sup>126</sup> Im November 1948 las man in der Schweizer Kulturzeitschrift „Du“, Kokoschka sei vor seinem britischen Asyl „lange in Paris gewesen, wo große Maler, die nicht dort groß geworden, kaum mehr gelten als kleine – was wohl bis zu einem gewissen Grad Kokoschkas bekannte Pique gegen Paris und mehr noch gegen Picasso erklärt, gegen dessen Riesenschatten nicht nur die jüngere Generation vergeblich kämpft“<sup>127</sup>. Über Teile seines druckgraphischen Werks schrieb Kokoschka im Februar 1947 an Curt Valentin in New York, er, Kokoschka, müsse sie „in ausgezeichneter Reproduktion als Dokumentation noch einmal herausgeben, damit die Pariser Buben nicht bloß plündern, sondern auch zum Bekenntnis gezwungen werden, die Quelle anzuerkennen, von woher die Anregungen kamen. Ich verleugne meine Herkunft aus dem Barock nie, denn ich möchte gar nicht für einen Visionär gehalten werden, dem die Inspiration mit dem großen Suppenlöffel vom Weltgeist eingegeben wurde, der regierend in Paris vorgestellt werden muß.“<sup>128</sup>

125 Brief an Viktor Matejka vom 12. 4. 1949, zit. nach: OK, Briefe, Bd. III, S. 219.

126 Brief von A. Ehrenstein an Kokoschka, 27. 9. 1947, OKZ, Inv.-Nr. 4339/Aut/1. Veröff. in: Mittelman, Ehrenstein – Werke, Bd. I, S. 425 f.

127 Du, Schweizerische Monatsschrift, Nr. 11, Zürich, November 1948, S. 36.

128 Brief Kokoschkas an Curt Valentin, 28. 2. 1947, ZBZ, Nachlaß OK, Konvolut Korrespondenz Kokoschka – Curt Valentin 1938–1955.

Schon 1940 klagte Kokoschka in einem Brief an Fritz Schmalenbach: „Jeder kleine Mitläufer in Paris hat die Aufmerksamkeit des ganzen gebildeten Weltpublikums für sich, dies unter anderem gehört zum Schicksal, unter dem ewig falschen Himmel geboren zu sein [...] Der Weg zum Ruhm führt über Paris!“ Und in Anspielung auf die Auktion „entarteter Kunst“ bei Fischer in Luzern fügte er hinzu: „Ich habe nie nach Lorbeer viel gefragt, aber ich bin erstaunt, daß die Museen meine Bilder nur dann kaufen, wenn diese von einer Seite angeboten werden, die mich ausgestoßen hat als Entarteten.“<sup>129</sup> Nach Kriegsende schrieb Kokoschka dann an Paul Westheim: „Hier im Lande [England – Anm. P. W.] besitzt man nicht einmal meine zwei lithographischen Mappen ‚Der gefesselte Columbus‘ und die ‚Bachkantate‘. Vermutlich auch nicht in Amerika. Existiert dann irgendwo in Paris noch ein Abzug, so kann man sicher sein, daß davon bloß imitatorisch Gebrauch gemacht werden wird von den Modegrößen, die eine mit Sacharin verdünnte Wiedergabe meiner Schöpfungen [...] hervorbringen werden, wenn der Kunsthandel in Paris dies als zeitgemäß anordnen wird. So geschah es mit dem Werk des im Irrenhaus vergessenen Josephson (aus Schweden), der in der Elephantiasis-Periode Picassos anonym wieder auflebte.“<sup>130</sup>

Die Vorstellung des Künstlers, eine Gruppe monopolisierender Kunsthändler hätte sich gegen ihn verschworen, wuchs sich bei Kokoschka zu einer regelrechten fixen Idee aus. Schon 1937 hatte ihn Carl Moll scherzhaft aufgefordert, „seinen Verfolgungswahn zu kurieren“<sup>131</sup>.

Von seinem längeren Aufenthalt in Rom schrieb Kokoschka im Juni 1949 ausführlich über italienische Künstler, die er Matejka für eine Ausstellung in Österreich empfahl. Neben anderen waren dies Giorgio Morandi, Renato Guttuso, Vedova, Afro, Cagli und Marino Marini. Für Kokoschka versuchten diese Künstler „soeben den Übergang von der abstrakten zur gegenständlichen Darstellung, z. T. nicht ohne meinem Rat (zu) folgen und von meinem Beispiel geleitet“<sup>132</sup>.

Als der Künstler ein Jahr später, 1950, für den Katalog der großen Ausstellung im Münchener Haus der Kunst eine Vorrede schrieb, stellte er im Zusammenhang „dieser ersten Ausstellung meines Werkes in Deutschland nach der Hitlerzeit“ die Frage: „Warum dieser Eingriff in eine organische Entwicklung der zeitgenössischen Kunst in Deutschland erfolgen konnte? Der Grund liegt einzig darin, daß Kunst in allen großen Zeiten einem inneren Triebe der Naturverehrung entspringt, der im Einklang mit der Würde steht, die der Mensch in sich selbst besitzt. Dieser Grund machte die Bewegung verdächtig, weil sie sich nicht für die Propaganda totalitärer Ideologien mißbrauchen läßt.“<sup>133</sup> Und er schlug von dort den Bogen sowohl zurück zum Historismus wie auch in die Gegenwart: „In der bisherigen Würdigung des sogenannten ‚Expressionismus‘ ist vor allem ganz übersehen worden, daß dieser Stil unserer Zeit von Rebellen geschaffen wurde, welche sich gegen die in Akademien gelehrt Kunstübung aufgelehnt hatten, welche um die Jahrhundertwende Malereien und Skulpturen im Renaissance-, neo-gotischen, neo-romanischen und neo-griechischen ‚Stil‘ aufführte und sogar ihre Wolkenkratzer so baute. Wenn führende ‚moderne‘ Künstler heute neo-negroide, neo-aztekische und neo-steinzeitliche Stilformen fashionable und profitable finden,

129 Brief Kokoschkas an Fritz Schmalenbach, aus Polperro, 6. 3. 1940. Zit. nach: OK, Briefe, Bd. III, S. 99 f.

130 Brief Kokoschkas an Paul Westheim, 7. 6. 1946, zit. nach: Kokoschka, Briefe, Bd. III, S. 173 f.

131 Zit. bei Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Öst. Gal. 1996/97, S. 19.

132 Brief vom 26. 6. 1949, OKZ, Inv.-Nr. 10.497/Aut 20; publiziert in: Herr Stadtrat, Exportkatalog Antiquariat Wögenstein 1993, o. Pag.

133 Oskar Kokoschka, Vorrede. In: Oskar Kokoschka. Aus seinem Schaffen 1907–1950. Kat. Haus der Kunst, München 1950, S. 6.

so beweist dies bloß, daß sie vom Wesen der organischen Kunstentwicklung ebenso wenig verstehen wie ihr Publikum.“<sup>134</sup>

90 Hans Sedlmayr, 1968  
(Foto: Wolfgang von Steinitz).



Das Lager, in dem sich Kokoschka durch seine Polemik gegen die abstrakte Malerei fand, sah in der ungegenständlichen Kunst einen sinnentleerten Formalismus. Es beklagte den vermeintlichen Verlust des humanistischen Menschenbildes. In diesem Lager fanden sich auch Proponenten mit gänzlich anderen ideologischen Prämissen als Kokoschka. Einer der prominentesten war Hans Sedlmayr, dessen 1948 erschienenes Buch „Verlust der Mitte“ zur „Kampfpistole der Reaktion“<sup>135</sup> wurde. Sedlmayr, während der Nazizeit Ordinarius am Kunstgeschichte-Institut der Wiener Universität, war Mitglied der NSDAP gewesen und nach einem Schreiben des Gaupersonalams von 1941 „einwandfreier Nationalsozialist“<sup>136</sup>. Sedlmayr wurde bei Kriegsende von seiner Stelle entlassen. Viel später, 1960, versuchte er nochmals eine Berufung auf ein Wiener Ordinariat zu erreichen, was ihm jedoch nicht gelang. Edwin Lachnit hat dieser Passage aus Österreichs Wissenschaftsgeschichte, die „zwischen Methodologie und Ideologie“ angesiedelt ist, eine erste Studie gewidmet.<sup>137</sup> Sedlmayr war allerdings schon 1951 an die Universität München berufen worden. 1964 schließlich war es Sedlmayr, der das neubegründete Kunstgeschichte-Institut der Universität Salzburg als erster Ordinarius leitete. Willibald Sauerländer hat ihn als einen „der wenigen faschistischen Intellektuellen von hohen Graden“ charakterisiert.<sup>138</sup>

1950, als Kokoschka seine große Retrospektive in München hatte, griff Friedrich Welz Sedlmayrs Polemik auf und fügte Kokoschka darin ein. Welz zeichnete ein martialisches Bild, in dem Kokoschka und Picasso miteinander ringen – das Bild eines Zweikampfes von Künstlern, die für ihn gegensätzliche weltanschauliche Positionen markierten: „In dem weltweiten Ringen zwischen Nihilismus und einem neuen Humanismus der gefestigten Werte, das in der europäischen Gegenwartskunst den stärksten Ausdruck fand, hat sich Kokoschka zum großen Gegenspieler Picassos erhoben. Es läge an Salzburg, vielleicht ein Forum für diesen Kampf der beiden Geistesrivalen abzugeben.“<sup>139</sup> Welz'

134 Ebd.

135 Vgl. Wolfgang Georg Fischer, Das Oskar Kokoschka Alphabet. Von Alma bis Zeitzeuge. In: Oskar Kokoschka – Emigrantenleben. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994/96, S. 131–151, Zit. S. 147.

136 Kerschbaumer/Müller, Begnadet, S. 178.

137 Vgl. Edwin Lachnit, Kunstgeschichte zwischen Methodologie und Ideologie. In: Werkner, Kunst in Österreich, S. 155–164; zum „Fall Sedlmayr“ s. S. 160 ff. Sowie: A. Ottenbacher, Kunstgeschichte in ihrer Zeit: zu Hans Sedlmayrs ‚abendländischer Sendung‘. In: Kritische Berichte 29, 2001, S. 71–86.

138 Vgl. Willibald Sauerländer, Zersplitterte Erinnerung. In: Martina Sitt (Hg.), Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen. Berlin 1990, S. 311.

139 Salzburger Nachrichten, 12. 9. 1950, zit. nach Kerschbaumer, Meister des Verwirrens, S. 166. – Zu Kokoschka und Salzburg aus kulturideologischer Perspektive vgl. auch Kerschbaumer/Müller, Begnadet, S. 179–187.

Rhetorik spiegelt das Freund-Feind-Schema aus der Ära des Kalten Krieges wider. Ausgerechnet Picasso „Nihilismus“ zu unterstellen entspricht aber der Sichtweise Sedlmayrs. In „Verlust der Mitte“ wird Picasso als ein Vertreter „antihumanistischer Tendenzen“ gebrandmarkt.<sup>140</sup>

Von einem Kampf zweier „Geistesrivalen“, wie Welz meint, kann zudem kaum die Rede sein. Es war Kokoschka, der sich ereiferte, während umgekehrt Picasso von seinem Generationskollegen keine Notiz nahm. Auch Picasso hat in den Kriegsjahren politische Bilder gemalt, die ihn durchaus mit Kokoschka verbinden. Sein „Guernica“-Gemälde von 1937 wurde längst zu einer Ikone der Moderne, die den Krieg in seiner Bestialität anklagt (ABB. 91). „Guernica“ ist eine ins Überzeitliche gehobene Darstellung der Bombardierung dieser baskischen Stadt. Gegen den faschistischen Terror an der Zivilbevölkerung hat Kokoschka im gleichen Jahr mit dem in Prag afficierten Plakat „Helft den baskischen Kindern!“ (TF. XIV) Stellung bezogen. 1944 trat Picasso der Kommunistischen Partei Frankreichs bei, zu einem Zeitpunkt, als auch Kokoschka mit dem Kommunismus sympathisierte. 1946 schrieb Kokoschka über „What we are fighting for“, daß es „unlike Picasso's newspaper collage Guernica, will make history“<sup>141</sup>. Kokoschka sah sich durchaus in Konkurrenz mit Picasso, aber vor allem auf die Rezeption bezogen: „Ich habe in diesem Jahr vor, [...] die Bewertung meiner Bilder zumindest jener der Picasso-Produktion anzugleichen. Ich habe lange genug gearbeitet, daß man jetzt schon beurteilen könnte, wer von uns beiden, Picasso oder ich, der Maler ist.“<sup>142</sup>

Welz' Eintreten für Kokoschka hat eine nicht zu übersehende politische Dimension. Sie zeigt sich im Blick auf Welz' Verwicklung in die Kunstraub-Praktiken der Nazizeit und auf seine diesbezüglichen nach 1945 jahrelang sich hinziehenden Verfahren. Kokoschka als Antifaschist, der von Hitler verfolgt, als „entartet“ diffamiert worden war, war eine Identifikationsfigur für ein moralisch erneuerungswilliges Europa. Nach 1945 hatte sich Kokoschka vom „Linken“ der Kriegsjahre, der Ivan Maisky porträtiert hatte und Stalin malen wollte, zu einem Konservativen gewandelt, der gegen die Abstraktion zu Felde zog. An Welz schrieb Kokoschka beispielsweise, als es um die Wahl der Lehrer für die erste Sommerakademie ging: „Für die abstrakten Nichtsnutzer mache ich keine Sommerakademie in Salzburg auf.“<sup>143</sup> Indem sich Welz mit ihm liierte, zeigte er sich mit einem Opfer und Gegner des Dritten Reichs und zugleich mit einem Künstler, dessen Werk mittlerweile in eine große abendländische Tradition der Malerei eingemündet war. Kerschbaumer und Müller weisen in ihrer Studie über den „Rot-weiß-roten Kulturkampf gegen die Moderne“ darauf hin, daß nicht nur bei Welz, sondern generell in der österreichischen Kokoschka-Rezeption der fünfziger Jahre der „politische“ Kokoschka und damit die Allegorien der Kriegszeit ausgeklammert wurden.<sup>144</sup> – Viel später war es übrigens Matejka, der Kokoschka mit Picasso zusammenbringen wollte – freilich vergebens.<sup>145</sup>

Ursprünglich, d. h. in seiner frühen Wiener und Berliner Zeit, hatte Kokoschka Picasso außerordentlich geschätzt. An Herwarth Walden schrieb er im Juli 1912, daß er für Pechstein und andere Maler

140 Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildenden Künste des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol und Symptom der Zeit. München 1948, S. 151 f.

141 ZBZ, Nachlaß OK, Mappe „OK/Curt Valentin“.

142 Ebd., Brief von Kokoschka an Curt Valentin vom 28. 2. 1947.

143 Brief, 17. 1. 1953. In: OK, Briefe III, S. 267.

144 Vgl. Kerschbaumer/Müller, Begnadet, S. 235–237.

145 Vgl. Matejkas Korrespondenz mit Henry Kahnweiler in der Sammlung der UaK von 1957 ff.



91 Pablo Picasso, Guernica, 1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

wenig übrig habe – wohl „Aber für Picasso!!!, auch Boccioni!!!“<sup>146</sup> Jahrzehnte später verlor Kokoschka jedes Maß seines Blicks, wenn es um Picasso ging. So schrieb er 1949 an Matejka, man wisse, „als z. B. der Picasso seine überlebensgroße Wandzeichnung ‚Guernica‘ gemalt hat, daß er bloß darin die vier kleinen Tuschzeichnungen ausplünderte, die ich 1907 für mein Stück ‚Mörder, Hoffnung der Frauen‘ als Illustrationen in Druck ... herausgegeben habe. Mit allen neuen Stilelementen darin, selbst die als Porträts von mir und der Lilith L.<sup>147</sup> (meiner damaligen Angeschwärmten) gemeinten Gesichter hat der gute Hans in allen (Neger, Azteken, Kreta, Cranach, Füssli) Gassen der Kunstgeschichte bewanderte daraus ‚geborgt‘ ...“<sup>148</sup>

Nach Kriegsende wurde Kokoschka zum Konservativen – auch politisch. Der Vergleich der Männer und Frauen in Kokoschkas Porträtgalerie vor und nach 1945 fällt drastisch aus. Nimmt man beispielsweise die beiden Porträts von Karl Kraus, von 1909 bzw. von 1925, als Eckpunkte, so entstehen in diesem Zeitraum die Bildnisse von Adolf Loos, Peter Altenberg, des Ehepaars Tietze (Abb. 97), von Hermann Schwarzwald, Gustav Meyrink, Paul Scheerbart, Else Kupfer, Herwarth Walden, Tilla Durieux, Ludwig von Ficker, Albert Ehrenstein, Alfred Adler, Egon Wellesz, Anton von Webern, Mechthilde Lichnowsky, Nell Walden, Arnold Schönberg – um nur die gemalten Porträts zu nennen, ganz zu schweigen von der Graphik. Kokoschka stellte hier vorwiegend Persönlichkeiten dar, die als Künstler und Künstlerinnen, als Intellektuelle und/oder gesellschaftlich, bahnbrechend, wenn nicht revolutionär waren. Seine Porträtgalerie von Repräsentanten der europäischen Moderne fortzusetzen, war nach Mitte der zwanziger Jahre für Kokoschka kein vordringliches Thema mehr. Das Masaryk-Porträt von 1936 gehört bereits in den Bereich jenes Symbolismus, der auf die politischen Allegorien vorausweist.

146 Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Öst. Gal. 1996/97, S. 51.

147 Gemeint ist Lilith Lang.

148 Brief o. D., ca. April 1949, zit. nach: Herr Stadtrat, Exportkatalog Antiquariat Wögenstein, 1993, o. Pag.



92 OK auf dem Titelbild von „Der Spiegel“, 1. 8. 1951.



93 OK mit Principessa Gabriella di Savoia, Salzburger Festspiele, ca. 1960.

Unter Kokoschkas Porträts nach 1945 fallen im Vergleich die Bildnisse des deutschen Bundespräsidenten Theodor Heuss (FDP) und des Hamburger Bürgermeisters Max Brauer (SPD), beide von 1950, auf. In seiner Ausgabe vom 1. August 1951 brachte das deutsche Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ eine ausführliche Reportage über Kokoschka und zeigte sein Porträtfoto auf dem Titelblatt (ABB. 92). Darunter steht: „Ich bin der Sauerstoff der die Kunst am Leben hält: Oskar Kokoschka (siehe ‚Malerei‘)“. Zu Kokoschkas Bildnis von Brauer las man auf der Umschlag-Rückseite: „Der Bürgermeister sieht nicht so aus, aber er ist es.“ In den sechziger Jahren sollte das Porträt von Konrad Adenauer (CDU) folgen. Den Blick auf die Mauer in Berlin und auf die geteilte Stadt malte Kokoschka von Axel Springers Bürohochhaus aus („Berlin – 13. August 1966“). Springer und seine Presse, darunter die „Bild-Zeitung“, galten in den sechziger Jahren als Inbegriff „imperialistischer“ und reaktionärer Ideologie.

Wolfgang Georg Fischer hat in seinem OK-Alphabet diesen Wandel so charakterisiert: „Vom ‚linken‘ Kokoschka ausgehend, hatte er sich, wenn man so sagen will, in die Position einer Stütze der Gesellschaft begeben. Er ist in dieser Epoche sozusagen systemkonform im politischen Sinne



geworden, obwohl er im Ästhetischen als überzeugter Gegner der abstrakten Kunst bis zur ‚Wiederentdeckung‘ des Figurativen in den siebziger und achtziger Jahren weiterhin Systemkritiker geblieben ist.<sup>149</sup>

Sieht man Kokoschkas Position als die eines temperamentvollen und energischen Gegners der Abstraktion in den skizzierten geistesgeschichtlichen Zusammenhängen, so wird deutlich, warum sein Spätwerk bei den Künstlergenerationen nach 1945 kaum Wirkung hatte. In der Geschichte der Avantgarde spielte es keine Rolle mehr. Und „ideologisch“ hatte sich Kokoschka in ein Lager von teilweise suspekten Kombattanten begeben. Wenn man sich auf Kokoschka bezog, dann auf den künstlerischen Revolutionär der Wiener, Berliner und Dresdner Zeit. Hingegen war sein letzter Schaffensabschnitt nicht mehr prägend, in dem sich Kokoschka in einem großangelegten Rekurs auf die Kunst des mitteleuropäischen Barock, etwa auf die Malerei eines Franz Anton Maulbertsch, rückbezog; in dem er die Antike in Geschichte und Mythologie mit Deckengemälden und Repräsentationsbildern, aber auch in umfangreichen Graphikzyklen heraufbeschwor.

Was die dazwischen liegende, hier thematisierte Werkfolge seiner politischen Bilder aus der Kriegszeit betrifft, war ihre Rezeption in zweierlei Hinsicht erschwert: einerseits durch die Komplexität der Allegorik, die, wie gezeigt werden konnte, u. a. bei der politischen Zeitsatire des 18. und 19. Jahrhunderts wichtige Anleihen nimmt; andererseits durch den Ruch der Reaktion, der nach 1945 realistischen Positionen leicht anhaftete. Viele Vertreter der Abstraktion verteufelten jedweden Realismus in der Kunst. Sie warfen ihren Kollegen vor, sich nicht genügend von der durch die Nazis geförderten Kunst abzusetzen, oder auch, in die Nähe des sozialistischen Realismus zu geraten. Somit kann die Rezeption von Kokoschkas Schaffen nicht abgekoppelt gesehen werden vom Lagerdenken in der Ära des Kalten Krieges.

149 Fischer, Kokoschka Alphabet, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994/96, S. 131–151, Zitat S. 151.

Diether Schmidt schrieb 1986 in seinem Aufsatz „Partisan Oskar Kokoschka“ über dessen Malerei aus den Kriegsjahren: „Aus dem Erlebnis großer wilder Natur entwickelt Kokoschka sodann seine realen Allegorien, die als politische Bilder sein wichtigster Beitrag zur europäischen Widerstandskunst werden.“<sup>150</sup> Konnte Kokoschka damit innerhalb der DDR als antifaschistischer Künstler vereinnahmt werden, so erinnerte Schmidt an gleicher Stelle auch an die Rezeption seines späteren Werks: „Sein Berlin-Bild 1966 [vom Springer-Hochhaus gesehen – Anm. P. W.] verleitet DDR-Gewaltige zu Haßtiraden und zur Verhängung des Schweigens. Ein Geburtstagwunsch für den 80jährigen darf erst zum neunzigsten Geburtstag gedruckt werden.“

1981 präsentierte Laszlo Glozer mit seiner umfassend angelegten Ausstellung „Westkunst“ einen neuen Blick auf die Kunstentwicklung des „Westens“. Dabei stellte er Kokoschka zusammen mit Henry Moore und wenigen anderen Künstlern an den Anfang seines Panoramas. Mit diesem neuen Blick auf die politischen Allegorien Kokoschkas fand Glozer: „Erstaunlich ist das Gelingen dieses im Zeichen des Humanismus aktivierten anachronistischen Unterfangens.“<sup>151</sup>

Die „Westkunst“-Ausstellung trat mit dem Anspruch auf, vier Jahrzehnte westlicher Kunstgeschichte zu revidieren. Sie fand zu einem Moment statt, als in der zeitgleichen Kunst die totgesagte Malerei mit neuer Vehemenz auftrat. Die achtziger Jahre brachten das Wiederaufleben figurativer und gestisch betonter Malerei durch die jüngste Künstlergeneration. Der neue Blick von dort aus zurück auf die Malerei von Fauvismus, Expressionismus und Futurismus schloß auch den Blick auf Kokoschka mit ein. Hier kam allerdings weniger das Spätwerk des 1980 verstorbenen Malers zum Tragen als vielmehr seine frühe, „wilde“ Phase der ersten Wiener und Berliner Zeit – und auch das weniger stilistisch als vielmehr auf den biographischen Gestus bezogen. Mit dem Blick in die achtziger Jahre thematisieren wir jedoch die jüngste Phase der Kokoschka-Rezeption, die nicht mehr Gegenstand dieser Studie ist.<sup>152</sup>

150 Diether Schmidt, Partisan Oskar Kokoschka. In: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Schloß Charlottenburg, Berlin 1986, S. 189–194, Zit. S. 191.

151 Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Kat. Museen der Stadt Köln 1981, S. 66.

152 S. dazu: Johann Winkler, Leben aus dem Feuer der Farbe. Zum späten Werk 1953–1973. In: Kat. Oskar Kokoschka. Kunstforum Länderbank Wien 1991, S. 45–51. – Dieter Ronte, Oskar Kokoschka und die Neuen Wilden. In: Oskar Kokoschka Symposium 1986, S. 293–300. – Patrick Werkner, Was bleibt vom Kokoschka-Jubiläumsjahr? In: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. IV, Nr. 12, 1987, S. 34 f. – Patrick Werkner, OK – aktuelle Perspektiven? In: Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Wien 1998, S. 9–16. – Manfred Wagner hat die Rezeption bzw. Nicht-Rezeption Kokoschkas in Österreich analysiert. S. Manfred Wagner, Aktuelle Fragen zur Kokoschka-Rezeption in Österreich. In: Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven, S. 59–61; Weiteres zu diesem Thema bei Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Öst. Gal. 1996/97.

## OK schreibt Briefe

*Der schriftliche Nachlaß Oskar Kokoschkas, der etliche tausend Schriftstücke umfaßt, befindet sich in der Zentralbibliothek Zürich. Er gelangte als Schenkung seiner Witwe Olda Kokoschka dorthin. Von der Zentralbibliothek selbst wird dieser Nachlaß, neben dem schriftstellerischen Nachlaß von Elias Canetti, als der bedeutendste des 20. Jahrhunderts in der Handschriftenabteilung der Bibliothek angesehen.<sup>1</sup>*

*Eine Auswahl aus Kokoschkas Briefen wurde in einer vierbändigen Ausgabe publiziert, die Olda Kokoschka und Heinz Spielmann zwischen 1984 und 1988 herausgaben.<sup>2</sup> Eine einbändige Auswahl daraus erschien 1992 in englischer Übersetzung.<sup>3</sup>*

*Die folgenden Briefzitate vertiefen einige der Aspekte, die in den vorangegangenen Kapiteln behandelt wurden. Sie zeigen, wie Kokoschka in einer ganzen Reihe von politischen und kulturpolitischen Aspekten die bevorstehende desaströse Entwicklung richtig einschätzte. Sie führen aber auch den Briefeschreiber OK vor, der mit Dutzenden von Briepartnern oft über Jahre, wenn nicht Jahrzehnte, Korrespondenz führte, und erinnern an den Schriftsteller Kokoschka, der ja auch die Sprache gestaltend einsetzte.*

### „Ein neuer Weltkrieg ...“ (Prag 1936)

Ich möchte natürlich, wenn Sie, verehrter Dr. Neumeyer, mir die Gelegenheit bieten, nach Amerika zu kommen, auch einige Zeit dort bleiben, weil ich gar keine Lust habe, mich hier in Europa mit Gas vergiften zu lassen im Interesse der internationalen Rüstungsindustrie. Ein neuer Weltkrieg ist nicht nur unabwendbar, sondern hat sogar schon begonnen mit dem Unterschied zum vorhergegangenen, daß man ihn jetzt abschnittsweise führen wird durch Überfall auf einzelne Länder der Reihe nach, je nach der militärischen Chance, um die Aktionäre der Rüstungsindustrie nicht selbst in Mitleidenschaft zu ziehen, die damals nur mehr in die Schweiz reisen konnten. Der Sinn des neuen Weltkriegs ist eine Abolition sämtlicher sozialen und humanitären Einrichtungen, die seit den 48er Jahren entstanden sind, eine Wiederherstellung des Vormärz, oder besser, der Verhältnisse nach dem Sieg der Gegenreformation über den Humanismus. Dieses unmenschliche Vorhaben wird den Dreißigjährigen Krieg vielleicht nicht an Dauer, sicher aber an Grausamkeit übertreffen, und das einzige Palliativ dagegen ist und bleibt, wie damals, nur die Reform der Volksschule im internationalen Sinne.

an Alfred Neumeyer, Prag, 21. 11. 1936<sup>4</sup>

- 1 Marlis Stähli, Der schriftliche Nachlaß Oskar Kokoschkas in der Zentralbibliothek Zürich. In: OK – aktuelle Perspektiven, S. 50–55.
- 2 Oskar Kokoschka, Briefe, Bd. I–IV, Düsseldorf 1984–1988.
- 3 Oskar Kokoschka, Letters, 1905–1976. Selected by Olda Kokoschka and Alfred Marnau. London 1992.
- 4 OK, Briefe III, S. 41.

An die Direktion des Österreichischen Museums, Wien

Sehr geehrter Herr Hofrat Dr. Ernst!

Ich wende mich an Sie als den offiziellen verantwortlichen Veranstalter der gegenwärtig im Österreichischen Museum gezeigten Ausstellung meiner Werke.

Diese Ausstellung wurde zur Feier meines 50jährigen Geburtstages arrangiert, und mit großer Freude und Rührung habe ich von dem Anteil an dieser Feier vernommen, den die österreichische Regierung bewies, Herr Minister a. D. Baron Hammerstein-Equord als Vertreter des Unterrichtsministeriums hat die Ausstellung eröffnet. Im Rahmen der Ausstellung wurden auch Bilder aus reichsdeutschem Musealbesitz aufgenommen, die vermutlich jetzt zurückerstattet werden sollen. Ich glaube, in den Zeitungen des öfteren von einem Kulturabkommen, das zwischen Österreich und Deutschland abgeschlossen worden sein soll, gelesen zu haben. Ich bitte deshalb hiermit Sie, als den offiziellen Veranstalter meiner Ausstellung, bei der österreichischen Regierung in meinem Namen offiziell Einspruch dagegen erheben zu wollen, daß die, leider nur wenigen, Bilder aus reichsdeutschem Musealbesitz, die für meine Ausstellung von dort geliehen wurden, zurückerstattet werden. Nachdem der Chef der deutschen Regierung (und) gleichzeitig sein mit allen Machtvollkommenheiten ausgestattetes Organ – ein Herr Adolf Ziegler, welcher die Propaganda-Ausstellung „Entartete Kunst“ aus reichsdeutschem Musealbesitz zusammenstellt und in den deutschen Städten als „Prangerausstellung“ herumschleift – in [...] öffentlichen Reden am 19. Juli zu München, gelegentlich der Einweihung des Tempels der deutschen Kunst, meine Kunst, die meiner Kameraden in Deutschland und jener im Ausland, sogar die der klassischen Franzosen der Ära des sogenannten Impressionismus als „Volksbetrug von Spitzbuben“, als „Schmieragen im Auftrag jüdischer Kunsthändler, geeignet, das germanisch-arische Empfinden zu schädigen“ bezeichnet haben, bin ich gewillt, Rechtsschutz, der auch für mein geistiges Eigentum gelten muß, sofern Kultur und Zivilisation nicht nur bloß eine Phrase sind, anzufordern. Ich habe von den österreichischen Regierungen nie die geringste Unterstützung in meinem 30jährigen Wirken bisher verlangt. Nun bitte ich, durch Ihre gütige Intervention, sehr geehrter Herr Direktor, daß meine Bilder entweder dem reichsdeutschen Staat abgekauft werden – die Mittel wird man auf dem Wege einer internationalen oder inländischen Kollekte aufreiben – oder daß die Bilder nur unter dem Vorbehalt einer offiziellen Entschuldigung des deutschen Reichs-Chefs an die betreffenden Museen zurückerstattet werden. Ich will hiermit offiziell ausdrücken, daß es für mich keine Ehre mehr bedeutet, wenn meine Werke noch länger im Besitz reichsdeutscher Museen bleiben, wo der Kulturwille so schwach ist, daß er diesen Besitz nicht moralisch zu verteidigen wagt.

Ich will mit diesem Schritt auch gegen die ganz bedenkliche und in Europa unerhörte Stelle der Rede des deutschen Regierungs-Chefs im Namen der lebenden, sogenannten „modernen“ Künstler protestieren, in welcher ein Staatsoberhaupt einer Kulturnation, vielleicht aus Ressentiment, seine eigenen Landsleute, soweit sie als schaffende Künstler einen Weltruf erworben haben, ironisch an eine gewisse Reichsanstalt empfiehlt, wo sie sterilisiert werden sollen!

Nachdem ein außerordentlich zahlreiches Publikum, gebildet aus den Spitzen der reichsdeutschen Behörden und der führenden Gesellschaft, dieser mehrstündigen, von Drohungen und haßerfüllten Invektiven gegen die sogenannten „modernen Künstler“ der ganzen Welt strotzenden Rede des Reichschefs ihren stürmischen Applaus gespendet hat, so ist es nicht ausgeschlossen, daß unter solchem politischen Druck der Verbrechensanreizung von den aufgeforderten Behörden willig Folge geleistet wird, das bedeutet eine neue Welle von Pogroms, einen Bildersturm, wie er nur aus dem

frühen Mittelalter und dann an der Peripherie europäischer Kulturkreise als geistige Verwirrung von der Europäischen Geschichte verzeichnet wurde.

Ich bitte, diese Sicherungsmaßnahme auch gütigst auf meine in Paris von der österreichischen Regierung ausgestellten Werke auszudehnen, die auch zum größeren Teile aus reichsdeutschem Musealbesitz stammen. Für jede Unterstützung in diesem, nicht allein persönlich dringendem, sondern öffentlich wichtigen Schritt verspreche ich mit meinem Wort der österreichischen Regierung, beziehungsweise jenen Herren Beamten aufrichtig dankbar zu bleiben, die mir und somit der Modernen Kunst, dem Modernen Geist, Rechtsschutz angedeihen ließen.

Sehr geehrter Herr Direktor, in Erwartung Ihrer ehestbaldigen, geschätzten, hoffentlich positiven Nachricht bin ich

Ihr sehr ergebener

Oskar Kokoschka

Mährisch-Ostrau, 23. 7. 1937<sup>5</sup>

### **Hitler** (vgl. auch den vorhergehenden Brief an Richard Ernst)

... bin ich [...] verzweifelt gewesen, besonders nach der ersten „Kunst“-Rede dieses von den europäischen Drahtziehern, Kriegstreibern und Spekulanten mit eingefrorenem Geld in Deutschland [...] angebeteten Untiers, Anstreichers und Oberspießbürgers aus Linz a. d. D.

an Anna Kallin, Prag, 23. 12. 1937<sup>6</sup>

... (die) momentanen Herren der Welt, die aus Ressentiment dieses artist-hunting betreiben, weil sie selber durchgefallen sind bei der Prüfung, in der die Schießprügel nicht entscheidend sind.

an Friedrich T. Gubler, London, 16. 11. 1938<sup>7</sup>

### **Verfemung**

Ich bekam einen Artikel im „Schwarzen Korps“, Berlin, daß ich endgültig aus den Museen entfernt werde. Nun ist auch meine irdische Eitelkeit vorüber. Wenn sich nicht die Pupperln in Shanghai meiner erbarmen und mit mir, der ich bald tiefäugig sein werde vom Alter, aus buddhistischer Nonnenliebe schlafen werden, dann gäbe es überhaupt keinen Trost mehr für mich.

an Anna Kallin, Prag, Pfingsten 1936<sup>8</sup>

Übrigens, haben Sie offizielle Möglichkeiten, meine in Deutschland als Kulturbolschewismus zum größten Teil aus den Museen abgehängten Bilder nach Amerika ausgeliehen zu bekommen?

5 Ebd., S. 47–49. Das Typoskript trägt den handschriftlichen Zusatz Kokoschkas: „Unbeantwortet geblieben, obwohl von drei verschiedenen Stellen eingereicht“, zit. nach Anm. in OK, Briefe III, S. 285. Vgl. auch den Brief Kokoschkas an Kurt Schuschnigg vom 3. 8. 1937, OK, Briefe III, S. 49–54.

6 Ebd., S. 59 f.

7 Ebd., S. 85. Kokoschka spielt hier auf Hitlers mißlungene Aufnahmeprüfung an der Wiener Akademie der bildenden Künste an. – Friedrich T. Gubler war zunächst Schweizer Kulturjournalist und seit 1940 Anwalt in Winterthur, der später auch Kokoschkas Interessen wahrnahm.

8 OK, Briefe III, S. 34.

Es müssen dies allein gegen 30–40 Bilder sein und es ergäbe eine gute Publizität.  
an Alfred Neumeyer, Prag, 16. 9. 1936<sup>9</sup>

... meine armen Bilder prangern auf Ausstellungen herum und sollen ganz dreckig sein von dem Herumschleifen, obwohl ich überzeugt bin, daß sie die Nazis überleben werden ...  
an Anna Kallin, Prag, 23. 12. 1937<sup>10</sup>

Seligmann, [...] der mich damals denunzierte und als entarteten Künstler aus einer Stelle nach der andern verjagt hat, vor 30 Jahren.<sup>11</sup>  
an Bohuslav Kokoschka, Prag, 1. 6. 1938<sup>12</sup>

Jetzt wird man mich aus der deutschen Volksgenossenschaft ausbürgern; meine Bilder zerschneidet man schon in Wien. Nein, mit dieser Spießler- und Moritz Seligmann-Gesinnung will ich nichts zu tun haben, nicht weil ich, wie Du schreibst, „mich nach dem Kreml sehne“. Im Gegenteil, ich war dorthin, wie Du weißt, offiziell eingeladen und bin nicht hingegangen, weil ich mit keinerlei Diktatur was zu tun haben möchte, sondern weil ich meine Kunst weder in den Dienst der Politik noch in den des Kaufmanns stellen will! [...] Wenn Du findest, daß ich Dein Vorwort desavouiert habe, indem ich mich offiziell den „schlimmsten Feinden des deutschen Volkes angeschlossen hätte“, so tut mir dies von Dir sehr leid. Ich halte für die schlimmsten Feinde des deutschen Volkes alle die, die ihm nicht erlauben, selbständig zu denken und zu empfinden und zu schaffen, die es zu dressierten Haustieren oder Kriegsmaschinen machen wollen. [...] Ich habe mich, wie immer, nur den guten alten Malern, sonst niemandem offiziell angeschlossen!!!

Es küßt die liebe Mamma und Dich

Dein einsamer OK

an Carl Moll, Prag, Sommer 1938<sup>13</sup>

### Zur Auktion bei Fischer/Luzern vom Juni 1939

Warum kaufen die Schweden und Dänen nicht wenigstens jetzt meine Bilder in Luzern? Um sie vor der Vernichtung und Negligierung zu schützen, nachdem in Berlin doch das einzige und letzte Argument nur die ausländische Münze ist.

an J. P. Hodin, London, Sommer 1939<sup>14</sup>

Thanks to God all my 10 museum pictures at the auction in Lucerne were sold by the Nazis, although 8 of 20 lots had to be sent back to the III. Reich. The museums in Basel, Lüttich, Brüssel bought good examples of my work and I could defy, thanks to unknown adherents to my art, both the intrigues from Herrn Rosenberg, Führer of Nazi-aesthetic formulas, and Monsieur Rosenberg, the leader of the organised French art trade, who both wanted to strike out my name from the list of

9 Ebd., S. 37.

10 Ebd., S. 59.

11 Gemeint ist der konservative Wiener Kritiker Moritz Seligmann.

12 Ebd., S. 70.

13 Ebd., S. 75. Vgl. dazu auch das Zitat des gesamten Briefs nach dem Original in der ZBZ, in dieser Publikation, Kapitel „Schwanengesang ...“ von G. Sultano, S. 51–53.

14 Ebd., S. 91.

fame for posterity! Gloria and Hosannah I sang after that terrible week, you can imagine!  
an Homer Saint Gaudens, London, 30. 7. 1939<sup>15</sup>

### Österreich nach dem „Anschluß“

Sehr verehrter, lieber Herr Dr. Neumeyer,  
die letzten Ereignisse, die gewalttätige Okkupation Österreichs gegen den Willen des größten und reiferen Teils der Bevölkerung, davon hörten Sie sicher. Nun werden bald Tschechoslowakei, bald die Schweiz mit gleicher Seligmachung bedroht, und das Ende vom Lied wird sicher sein [...], daß ganz Europa, vielleicht mit Ausnahme von Frankreich, unter die Fuchtel dieser mittelalterlichen Narren kommt, daß jede Spur von europäischer Kultur und Gesittung vor die Hunde gehen wird. Ich bin hier in einer Mausefalle und mein Lebensraum wird täglich karger, während mein geleistetes Lebenswerk nun auch in Österreich von der Vernichtung bedroht ist.

Prag, 28. 3. 1938<sup>16</sup>

### England

... unser geliebtes old England ...  
an Anna Kallin, Prag, 20. 5. 1935<sup>17</sup>

... ich habe ja die Engländer so gerne, als ob sie meine Verwandten wären.  
an Anna Kallin, Prag, Feb. 1936<sup>18</sup>

Ich bin seit zwei Wochen hier, zum drittenmal den Herrschaften mit heiler Haut entkommen, und mir macht es Spaß, immer wieder mit Nichts zu beginnen. [...] Ich habe auch keine Angst um meine Bilder, die nach Deutschland, Österreich nun auch in Böhmen in die Hände dieser Bilderstürmer fallen. Ich bin sicher, daß ein Blatt mit meinem Signum versehen sich stärker erweist als dieser ganze gewaltige Versuch, eine neue species des homo anthropos zu züchten: den total hörigen domestizierten Staatsmenschen Europas.

an Friedrich T. Gubler, London, 16. 11. 1938<sup>19</sup>

... dieser Gestapohaufen wird noch übrigbleiben, wenngleich ganz Europa schon freiwillig Moskau in die Arme getrieben worden ist. [...] dieser sogenannte Krieg wird nicht 3, sondern 30 Jahre dauern, keiner von uns wird es überleben. [...] Jeder glücklich, der schon hin ist. Bereiten wir uns darauf vor, daß es kein Nachtmahl mehr gibt für Leute mit Herz, Phantasie, Courage und Menschlichkeit.

Servus gschamstr Diener immer Ihr alter OK – KO.  
an Albert Ehrenstein, London, Sept. 1939<sup>20</sup>

15 Ebd., S. 93. Saint Gaudens war seit 1922 Leiter des Carnegie-Instituts in Pittsburgh und erwarb für sein Institut Kokoschkas Masaryk-Porträt.

16 OK, Briefe III, S. 63.

17 Ebd., S. 20.

18 Ebd., S. 28.

19 Ebd., S. 85.

20 Ebd., S. 94 f.

Bitte, lieber Freund, vergessen Sie ja nicht, in den Heften der F. G. L.<sup>21</sup> of Culture meine Rede zum 5jährigen Bestehen des Bundes zu veröffentlichen. Mir liegt unendlich viel daran, daß wir Kopien davon nach Moskau gelangen lassen können, bevor es zu spät ist.

an Siegfried Zimmering, 23. 4. 1944<sup>22</sup>

Aufnahmefrisch und ausdrucksstark wäre ich wohl, aber hier ist nichts, was wert wäre, aufgenommen zu werden. Die zwei großen ikonoklastischen Stürme unter Heinrich VIII. und unter Cromwell haben tabula rasa mit dem Erbe gemacht, und Neues ist nie mehr hinzu gekommen.

Ausdrucksstärke konnte ich bis jetzt nicht beweisen, weil ich, zum ersten Male in meiner Künstlerlaufbahn, seit 8 Jahren auch nicht mehr ausgestellt habe. Ich bin noch nie aufgefordert worden. [...] Hier im Lande besitzt man nicht einmal meine zwei lithographischen Mappen „Der gefesselte Columbus“ und die „Bachkantate“. Vermutlich auch nicht in Amerika.

an Paul Westheim, 7. 6. 1944<sup>23</sup>

The thing I am suffering from very much – and for that reason I daily regret we left London – is that the people where we stay, wherever it is, listen after meals to the broadcast. It is a part of a rite of digestion for them to hear the crackling voice recording: The damage we have done ... 1 899 aircraft destroyed ... panzer divisions smashed ... pants kicked ... Ghurkas, knives between their teeth ... Huns on the run ... It is sooo boooombshelling tiiiiiresome for a non-war-like brain to listen to the bubbling of the cabbage. And thereafter the sadistic emotions which such a religious cult involves. I simply cannot stand the Democrats, old grannies which ought to go to bed, young running noses which tell you what to think of our Führer Churchill, American officers with generous post-war projects how to standardise the cannibal civilisation which I prefer to be left undisturbed in order that it can revolve into the jungle from where man is supposed to have come to make a mess of the world. [...] I am against the cult of stoning the scape-goat and take immediately sides with the victims of religious persecution. I say this is no end of the war. This is going to be a thirty years religious war because there are no longer even the ideological subtleties in which Democracy differs from Fascism as Mr. Churchill himself says. Nay. Both sects have pooled their contents together and produced a third one which seems to be so horrid, although its outline cannot yet be seen, that I wish to close my receptive organs in order to see no evil, speak no evil, hear no evil.

an Jack und Mina Carney, Portwilliam, 18. 8. 1944<sup>24</sup>

Do not think that I have not to swallow all kinds of disagreeable things here in a country where nobody understands about my work unlike in another country, you know, where I had been a Pope in the art of Painting. And it is not only dull, as far as it concerns the people but the atmosphere as well is continually grey, dull without light and no inspiration.

an Berta Patocka-Kokoschka, 4. 2. (1945)<sup>25</sup>

21 Free German Ligue.

22 OK, Briefe III, S. 137. Zimmering war nach seiner Emigration nach England 1939 im Freien Deutschen Kulturbund tätig.

23 Ebd., S. 172 f.

24 Ebd., S. 136 f. Der irische Journalist Jack Carney und seine Frau Mina waren mit Kokoschka freundschaftlich verbunden.

25 ZBZ, Nachlaß O. Kokoschka 24.3.

Politische Bilder in England malen, heißt nicht lediglich, auf die Nazi in Deutschland zu schimpfen. Das träfe ein jeder, der sich hier in Sicherheit weiß. Man muß vielmehr den Leuten hier sagen, daß der Unterschied zwischen Nazi und Demokratie ja gar nicht oder nicht nur in der insulären Einbildung besteht.

an J. P. Hodin, Dartington, Frühjahr 1945<sup>26</sup>

We soon shall see each other, all of us, do not worry. Only for this time it is wiser for me to stay where I am because I can do something useful here and I am not so hampered in my movements. You know I always have been a Zigeuner – a tramp who likes to move from one place to the other. I never felt for a moment to be an emigrant. The world belongs to me just as I belong to the world.

an Berta Patocka-Kokoschka, 16. 10. 1945<sup>27</sup>

... in etwa einem Monat werden Sie ein großes Plakat sehen von mir, ohne jeden Parteischwanz, das über ganz England an den Wänden sagen wird: "In memory of the children of Europe who have to die from hunger and cold this Xmas." Mit einem Christus, der die eine Hand vom Kreuz losmacht und sterbenden Kindern hilft. Auch eine kleine Zeichnung für die österreichischen hungernden Kinder wird nächste Woche dem Programm des Albert Hall Konzertes österreichischer Komponisten beigefügt sein, 5000 Stück.

an J. P. Hodin, London, 20. 11. 1945<sup>28</sup>

I want to paint until I die. I cannot do that in the U. S. A. because I would go crazy from the noise, business and advertising in the States. The last fight in the last ditch of the battle must be fought here in your good old England, the battle for the Peace of the Mind, Humanist Tradition and Private Life in a circle of intimate friends.

I have been living in London during the whole war, and now, if I had to leave it, I would probably become more homesick for London than I ever was for Vienna, which lies more or less in ruins. Anyway, the Austrian world that I loved had vanished already with the first world-war. Now it seems to me that England resembles my old Austria more than any other country in the whole world, since music, theatre and arts have had such a tremendous revival here.

an Augustus John, 24. 4. 1946<sup>29</sup>

## Friedenskonferenz Paris 1946

I would have liked to be in Paris during the "Peace" conference. What a pathetic farce! How hurt Mr. Vyshinsky must have felt when he had to put Austria in its due place, the concentration camp! What a crime – for which even the children there, justly, have to suffer, that Austria did not start a war alone against Hitler, while Stalin had a treaty with him and Chamberlain an appeasement, signed "Anschluß". Of course the children ought to have known it then in Vienna, that it was all for

26 OK, Briefe III, S. 143.

27 ZBZ, Nachlaß O. Kokoschka 24.3.

28 Ebd., S. 159 f.

29 Ebd., S. 170. Der erfolgreiche englische Porträtist Augustus John wurde von Kokoschka darum ersucht, eine Bürgerschaft für sein Gesuch um die britische Staatsbürgerschaft zu übernehmen. Vgl. auch Kokoschkas Brief an Kenneth Clark, OK, Briefe III, S. 171, und an Berta Patocka-Kokoschka, ebd., S. 183.

real-politics and that in this way the precious time could be won to prepare for war against Hitler and the final defeat of "Fascism". After all of this happened I wonder what worries Mr. Vyshinsky to recant Mr. Stalin's solemn promises given to Austria "as the first victim of invasion". He accuses the Viennese "Backhendl" which he has eaten for dinner, that it is stamping in his stomach? Maybe he drank petrol instead of "Wiener Wein" with it and the Viennese petrol does not taste communist. Moscow forbids the nationalisation of the Zisterdorfer oil-wells for reasons of reparations from German assets, but, on the other hand, the Skoda works of the former Hitler satellite state CSR are not requisitioned under the same title, although factories and machinery can easily be removed from where they stand, whereas oil cannot, because it is in the soil. By right and justice and true communist principles, this Viennese oil does of course not belong to the Russians nor the Americans, but to the starving Viennese children. But because the Russians do not like the Americans, each belonging to a different oil cartel, therefore Austrian children are imbued with fascist germs as a race and must be annihilated?

Vive la Republique! Vive the real politics! Vive the black and white drawings of Mr. Vyshinsky. I think he ought to retire to Prague and rest there on the laurels of his famous Moscow-trials, side by side with Mr. Benes who will enter history for repeating the example given by the massacre of the Armenians. Mr. Benes, as we know – and as Mr. Hulton in the Picture Post of a fortnight ago absolutely agrees with –, sticks to Hitlers Racial Myth.

Therefore there is the fertile soil from which we can merrily start a World War III., because it needs for a war an ideology that proved itself weather-tight enough for about 10 years of Hitlers Rule. Lacking better no-more-war-slogans, we still can make the Racial Myth an efficient idea to further progress, this being the next time, thanks to the Atomic bomb, a world-wide and whole-sale Transfer and Migration policy. Vive the Transfer!

an Jack und Mina Carney, Elrig, 18. 8. 1946<sup>30</sup>

## Nachkriegsprag, Nachkriegswien

I just returned from Prague where I had to bury my brother-in-law, a retired Austrian general, and support morally my sister in a ghostly hostile atmosphere of chauvinism and communistic treachery. Everybody denounces everybody and after the German-speaking minority (3,5 million of old, sick people or children and half-grown adolescents) had been gloriously annihilated and looted (about 20 000 innocent children had to die last winter from lack of food and medical and moral care in a country overflowing from sausages, butter, cream and sugar!). The Czech people cut each other's throats now for a change, just as I had foreseen. The big chiefs are ruling in former Jewish villas, they dispose of the fortunes of the country and of the spoil among each other and the dwarf sultan, double-tongued Mr. Benes, applies to them the old practice of divide and impera. Now even English (or American) is banned because the policy of a satellite government is always more outspoken than the policy of the Pope himself who sits far away in the Kremlin. Grete Ring sends you about 30 copies of my poster which I give you free as I do not accept money for my political (rather humanist) efforts.[...]

In Paris there will be the UNESCO exhibition where I had been personally invited to exhibit five paintings as no government cares for the moment to take the responsibility for my thoughts or work.

30 Ebd., S. 178 f.

Among the paintings is the political one: "What we are fighting for", which you have seen. I offer it for 1 000 pound English and want the sum to be paid out (better baby-food and medicaments for babies bought for the sum in the States) to Dr. Karl Renner, the prime minister of "liberated" Austria in order that he can distribute it among the Viennese children at Xmas. If you can help in interesting some rich man to invest his surplus money in this painting (which, unlike Picasso's newspaper collage Guernica, will make history) instead in shares which must drop in the next two years because there will be no markets for American production (except atomic bombs) – so please, do everything in your power to get the money. The exhibition opens 1 Dec. in Paris. Three other (minor) political paintings of mine are presently in the Austrian Exhibition in Zürich, Kunsthaus. [...]

an Curt Valentin, 11. 11. 1946<sup>31</sup>

Ich war auch von vielen Seiten in Italien, z. B. zu der Biennale in Venedig, eingeladen, und bedauere bloß, daß viel, zwei Drittel meines Werkes fast, in Deutschland wohl infolge der Bombardements verschollen ist, so daß ich der meist geschädigte moderne Maler heute bin. Ich war verbannt, mein Werk war als entartet erklärt worden, ich verbrachte 10 Jahre im Exil in einem Lande, wo ich viele Jahre unbekannt blieb und wegen verschiedener Gründe nicht arbeiten konnte. [...] Jetzt schätzt man mich und bietet mir Ausstellungen an. Aber meine Möglichkeiten sind eben begrenzt, obwohl es mir nicht am guten Willen fehlt, denn ich bin nicht nachträglich. Aber es ist erklärlich, daß ich nach 10 Jahren eines meist bitteren Lebens im Exil jetzt die Möglichkeiten für mich aussuchen muß, die mir erlauben, das zu tun unter den besten Bedingungen, was mich am meisten interessiert – meiner Kunst zu leben.

Herr Dr. Matejka und der Herr Bürgermeister Körner haben verschiedene Male außerordentlich freundliche Einladungen an mich ergehen lassen. Aber ich habe aus diesen Einladungen nichts ersehen können, was mir als greifbare Möglichkeit erschienen wäre, um diesem meinem Wunsche – meiner Kunst zu leben – Gestalt zu verleihen.

Hätten Sie, lieber Dr. Novotny, die große Liebenswürdigkeit, dem Herrn Bürgermeister und Herrn Dr. Matejka meinen herzlichsten Dank zu vermitteln und den Ausdruck meines innigsten Wunsches, daß Wien und Österreich noch einmal und bald wieder zu einem Kulturzentrum werde. Falls man auf meine Mitarbeit Wert legt, so möge man versichert sein, daß ich lieber heute als morgen dort leben möchte, falls man eben meinen Lebensbedürfnissen nachzukommen imstande wäre. Alles Liebe

Ihr O Kokoschka

an Fritz Novotny, Sierre, 31. 7. 1947<sup>32</sup>

Über die Zeit in Wien, die mit einer Diskussion mit russischen Soldaten in stockfinsterner Nacht und bei so strömendem Regen begann – als man mich aus dem Arlbergexpress herausholte, der erst nach einer Stunde weiterfuhr – und die mit dem breakdown of the Four Big Powers Conference endete, ist nur zu sagen, daß Wien in der furchtbarsten Lage ist. Ich sprach mit vielen Hunderten von jungen Leuten dort, um die es schade ist. Sie sind alle innerlich sauberer als die Erwachsenen, die dort regieren, und verdienen ein besseres Schicksal. Hunderte von jungen Krüppeln humpeln auf Stöcken, weil es keine Prothesen gibt, keine Rohmaterialien, keine Beschäftigung, kein Essen,

31 ZBZ, Nachlaß OK, Mappe „OK/Curt Valentin“. Original in New York, Museum of Modern Art Library, Curt Valentin Papers.

32 Ebd., S. 188 f.

kein Feuer, kein Obdach. Aber diese halben Kinder, die man mit 16 Jahren an die Stalingrad-Front jagte, wollen jetzt plötzlich an die Demokratie glauben. Der Glauben wird wohl in einem Wunder erwartet, denn weder rührten die politischen Parteien noch die Okkupationstruppen bisher einen Finger, um dem Wort „Befreiung“ (Sinn) zu geben. Es gibt einem einen Schock, wenn man aus Wien wieder in die normale Welt hier zurückkehrt. Ich sprach mit dem amerikanischen Publizisten Mowrer, bevor er nach Hause reiste, über eine Aktion zur Beschaffung von Fußprothesen. Er war sehr interessiert und will helfen. Ist in der Schweiz eine Firma, die ohne Gewinn, bloß gegen Ersatz der Kosten, solche praktischen Dinge herstellen kann? Soll ich mich an eine Aluminium-Fabrik wenden?

an Gertrud und Walter von Wyss, London, Dezember 1947<sup>33</sup>

Ferner bin ich auf dem besten Wege, die Prothesen wirklich zu verschaffen. Ich brauche bloß noch mehr fachmännische Information betreffs Details und Zweck der Prothesen, ebenso, wieviele Fälle noch voraussichtlich hinzukommen dürften im Lande selbst, wieviele Patienten in Spitälern mit der Aussicht auf Amputation, und wieviele Heimkehrer durchschnittlich, die solcher Prothesen bedürfen. Machen Sie bereits eine Aktion in der Presse, damit man auch alle Invaliden erfaßt, die vielleicht, hoffnungslos, sich gar nicht angemeldet haben. Mit meinem Namen garantiere ich Hilfe! Man hat aus Amsterdam die Bilder, die dem Rathaus und dem Staat gehören, einfach abspedieren lassen, ohne es mich wissen zu lassen, mit der Begründung, daß man in Wien eine Kunstausstellung im Frühjahr veranstaltet. Nun sagte ich Ihnen, lieber Freund, daß ich meine Bilder wichtiger für meine Werbeaktion im Ausland brauche und keine Lust habe, mit ein paar Leinwänden auch, als ADABEI, dort ausgestellt zu werden, wo man mich vor ein paar Jahren noch als entarteten Künstler abhing und auslachte. Ich will auch nicht, daß man mich überhaupt dort zeigt, bis ich nicht mir eine Kollektivausstellung selber einrichten und aussuchen kann. Ich bin nicht auch ein österreichischer Maler mit Krethi und Plethi zusammen, auch nicht gut dazu, um irgendwelchen dortigen Malern, lebend oder verstorben, als Schnittlauch auf der mageren Suppe zu dienen. So hatte es immer der Herr Nierenstein (heute New York) versucht, um seinen Vorrat an heimischen Genies, Schiele u. s. w., etwas Blut in die Adern zu praktizieren, damit deren kommerzieller Wert steige. Man hat, bis in die letzten Jahre, Geschichten erlogen, um irgendeinen Zusammenhang zwischen diesen Cliques und mir zu konstruieren, und hat damit vielleicht absichtlich den geschichtlichen Hergang verfälscht. Deshalb hasse ich diese schmalzigen Brusttöne wie „Und er ist doch unser“ und habe noch immer die Nase voll davon und werde erst meine Bilder in Wien zeigen, bis ich selber dazu die Initiative ergreife.

[...] Ich brauche also meine Bilder, auch die dem Rathaus und dem Staat gehörenden, in diesem Frühjahr für die Biennale in Venedig, wo ich, zusammen mit van Gogh, ein Lebenswerk zeigen soll. Von dort geht die Kollektion, die ausschließlich aus entliehenen Werken – bis auf die politischen, mir gehörenden – besteht, nach den Staaten in die sechs besten Museen N. Amerikas. Wenn man mir meine Bilder verweigert, so werde ich die Konsequenzen ziehen.

an Viktor Matejka, London, 15. 11. 1948<sup>34</sup>

33 Ebd., S. 199. Ein Telegramm des Wiener Bürgermeisters Theodor Körner an Kokoschka befindet sich im schriftlichen Nachlaß in Zürich: „834 Oberarm Amputierte 552 Unterarm Amputierte 2254 Oberschenkel Amputierte 1936 Unterschenkel Amputierte Dank und herzliche Grüsse Körner Bürgermeister“. Telegramm nach London vom 12. 1. 1948, ZBZ, Nachlaß OK 70 ff. Vgl. auch den Dankbrief Körners an Kokoschka wegen Prothesen vom 9. 4. 1948, ZBZ, Nachlaß OK 70 ff.

34 OK, Briefe III, S. 200 f.

Ich glaube, ich habe jetzt die Prothesen in Washington direkt bei dem zuständigen Mann: Mr. G. Frederick Reinhardt, Eastern European Division, New State Department, Room 6179, 21st and Virginia Avenue, Washington 25. U. S., zugesichert, der nun vom Herr Bürgermeister nochmals detaillierte Angaben betreffs der benötigten Prothesen erwartet. Ich habe auch im Museum of Modern Art, ebenso mit Director Neagle, Brooklyn Museum (Kunstgewerbemuseum), ebenso mit Kleinwächter (Washington), mit österr. Konsul, New York, und mit Tietzes über die Modeschule gesprochen und alle Lieferungen dorthin und an Irgal (besonders Magazine und Material) bezahlt. Gestern sprach ich von „Voice of America“ zu Euch und versuchte, ein bißchen Wein in die verwässerte Lösung der Krise einzuschmuggeln.

an Viktor Matejka, New York, 20. I. 1949<sup>35</sup>

## Schweiz

Ich bin zur Eröffnung meiner ersten großen Ausstellung (nach 9 Jahren!) hierher geflogen, und die Ausstellung [in der Kunsthalle Basel – Anm. P. W.] ist eine wahre Sensation geworden, wird noch in Zürich, Bern, Brüssel, Amsterdam und Washington ebenso gezeigt werden im Laufe dieses Jahres. Ich bin so gefeiert worden wie in den besten Jahren meines langen Kampfes um geistige Anerkennung. Die Jugend ist einfach toll mit mir, und die ganze Intelligenz, die hohen Beamten der Regierung, alles, alles ist einmütig darin, in mir den größten lebenden Maler zu sehen. Ich hielt auch Vorträge, hunderte von Leuten konnten nicht Einlaß finden, ein Radiovortrag wird am 10. April abends auch aus Basel nach Prag gesendet werden. Viele Bücher, Mappen, Wandbilder werden im Laufe dieses Jahres in der Schweiz veröffentlicht werden. Ich habe bereits sechs Verträge unterschrieben. Die Reproduktionen werden in der fortgeschrittensten Technik erfolgen, die in keinem anderen Land (auch nicht in Amerika!) erreicht worden ist. Ich übersandte bereits zugunsten der hungernden Kinder von Wien und für (das) Studentenhilfswerk dort Honorare von den Vorträgen und von dem Erlös eines herrlichen Farbdrucks der „Windsbraut“, die in der Ausstellung verkauft werden. Ich habe in Basel in 9 Tagen mehr, tausend mal mehr erreicht als in 9 Jahren in London. Auch die tausend Pfund, die ich für die armen Kinder Wiens als Erlös für mein großes Kriegsbild „Wofür wir kämpfen“ versprochen hatte in einem Artikel, der in Amerika Sensation erregt hatte [...], werden mir zugesichert. Man versucht, das Bild für das Basler Museum anzukaufen. Die Zeitungsartikel sind ganzseitig, voll der Bewunderung und täglich gibt es neue Interviews. Ich werde Dir bald eine Menge davon senden! [...] Es wird in allen genannten Städten derselbe Erfolg sein, weil heute tatsächlich kein großer Maler außer mir existiert.

an Berta Patocka-Kokoschka, Basel, 31. 3. 1947<sup>36</sup>

Ich bleibe etwa noch einen Monat in der Schweiz. Versuche zu malen, weil ich 9 Jahre lang nicht im Freien arbeiten konnte in England wegen Krieg, Finsternis, Nässe u. s. w.

an Helene Kann, Gandria b. Lugano, 18. 4. 1947<sup>37</sup>

Ich bin rastlos, weil ich noch nicht den Ort gefunden habe, wo ich eine Landschaft machen könnte, und ziehe mit Sack und Pack von einer Einöde in die andere. Lugano ist wahrlich eine Pest, samt

35 Ebd., S. 218.

36 Ebd., S. 182 f.

37 Ebd., S. 184.

Umgebung! Wie man eine großartige Landschaft derart verschandeln kann mit den schäbigsten Kurortpalästen, das war mir bisher bloß in England als möglich erschienen, weil man dort seit der Herrschaft der Puritaner eben mit aller ästhetischen und kulturellen Tradition gebrochen hatte. Ich muß aber eine Landschaft finden, denn seit 9 Jahren meiner Existenz in England malte ich nicht im Freien. Auch hier halte ich es nicht aus, es ist zu süßlich. Auch ist der ganze Ort besät und bespickt mit Ansichtskarten, Kopftüchern, hölzernen Bären und Bildern eines Maler Meier aus Zürich für Touristen, so daß man einfach lebensmüde ist, bevor man den Ort verlassen hat.

an Friedrich T. Gubler, Gandria b. Lugano, 20. 4. 1947<sup>38</sup>

Sie haben ausgedrückt, was mich allein am ersten Abend in der Kunsthalle gepackt hatte, als niemand dort war und ich die ganze Ernte vor mir sah, soweit die Unwetter sie aufgehen hatten lassen. Viele Bilder hatte ich vergessen, viele nach 30–35 Jahren wiedergesehen. Die meisten nur in Schwarz-Weiß in Erinnerung behalten, was wie eine Gipsmaske von einem Menschen ist, den man gut kannte, aber der eben nicht in Kreide überlebt. Ich möchte gerne mit Ihnen in Sierre sein, wo ich einst in der Nähe den Forel gemalt habe.

an Friedrich T. Gubler, Gandria b. Lugano, 24. 4. 1947<sup>39</sup>

Mein lieber Hold,

ich komme an Sonnabend und wir bleiben für einen Monat hier im Hotel in Sierre, wo ich eine Landschaft versuche. Wir sind Gäste von Dr. R.<sup>40</sup> Dann gehen wir auf seine Besitzung am Untersee, wo ich sein Porträt zu malen versuche. Er [...] war lange und oft in Indien und China, und ich habe ihn, mit absolut treuer Mithilfe von Gubler, bezaubert. Er ist 63 Jahre alt und hätte sich bloß von Munch malen lassen, haßt Picasso und bewohnt eine entzückende kleine 4 Zimmer-Burg. Eigentlich ist er Musikmäzen in der Schweiz. Bitte, was sagst Du zu mir? Trotz fürchterlicher Nervenschmerzen in der Lunge und rechter Hand? Habe ich den versprochenen Coup gemacht?

an Olda Kokoschka, Sierre, 1. 5. 1947<sup>41</sup>

(Das Bild vom Matterhorn) kann neben dem Montblanc sich behaupten, die Malerei ist ganz anders, glashauch-durchsichtig mit vielen plötzlichen, überfallartigen, farbigen Überraschungen und enormer Tiefe und Höhe. Diese Wirkungen beruhen auf der klaren Achsenstellung, Blickpunkt in deren Schnittlinie unter dem Bildhorizont. Wenn Sie daneben eine gute Hodlerlandschaft hängen, so werden Sie sofort dort den Mangel an Tiefe bemerken; Tiefe lernt man bloß vom Chinesen der Sung-Zeit und von den alten Deutschen.

an Friedrich T. Gubler, Sierre, 11. 9. 1947<sup>42</sup>

## USA

... mit Cassirer's habe ich keine Beziehung, zusammen mit Nierenstein (Kallir) aus Wien und Fischer aus Basel stopfen diese Leute alle amerikanischen Museen mit meinen Bildern voll (d. h. mit

38 Ebd., S. 184.

39 Ebd., S. 185.

40 Gemeint ist Dr. Werner Reinhart.

41 OK, Briefe III, S. 186 f.

42 Ebd., S. 191.



95 Olda Palkovská, Prag, 30er Jahre.

Bildern, die längst nicht mehr mir gehören, es soll auch eine Anzahl Bilder aus musealem Besitz von +++ darunter sein!). Ich komme eben nie zurecht in Lebenszeit, die ganze Zeit nachher bleibt für mich reserviert. Ich sah ein Buch von einem amerikanischen Kunsthistoriker (12. edition) „Primer of Modern Art“ von Sheldon Cheney, von der ersten bis zur letzten Zeile voll mit ganz unerwarteten Lobpreisungen über meine Arbeit; schade, daß alle diese fleißigen Händler (oben genannt) nicht so viel Zeit aufgebracht haben, solange Möglichkeit war, Photos zu sammeln von meinem Werk. Jetzt ist alles mit dem Wind zerstreut, und auch dieses zitierte Buch bringt nur die alten, hundertfach benutzten wenigen Photos, die schon zu bekannt sind.

Mir ist dies wirklich leid, weil seit dem Vandalismus auch keine Möglichkeit in Zukunft gegeben zu sein scheint, das Versäumte nachzuholen.

an Fritz Schmalenbach, Polperro, 6. 3. 1940<sup>43</sup>

Some visitors, well acquainted with modern art movements, may be puzzled to find that in my work there is none of the experimenting with all the different phases, from impressionism, pointillism, cubism to non-objective art, which they are used to. The explanation is simple enough: I never intended to entertain my contemporaries with the tricks of a juggler, in the hope of being recognized as an original. I simply wanted to create around me a world of my own in which I could survive the progressive disruption going on all over the world.

an James S. Plaut, London, 13. 5. 1948<sup>44</sup>

Meine Bilder sind jetzt alle, soweit sie gefunden und gerettet oder in den nicht von Hitler überfallenen Ländern gesichert waren, von den Besitzern zu einer Museumstour nach Amerika gesandt worden. Es ist das erstemal, daß ich in Gods own Country würdig ausgestellt werde. Bisher war ich ja keiner Entdeckung würdig, weil ich zu wenig produziere, als daß der internationale Kunsthandel in meinem Werk eine business-proposition gesehen hätte. Jetzt denkt man wohl, der Kerl ist über 60, wie lange kann er es noch aushalten, dann mag man die Bilanz ziehen. Unter meiner etwas runzelig gewordenen Haut grinse ich wohl dazu und sehe dazu, daß mir vor Wundern über die große Welt der Atem nicht ausgeht. [...]

Mein Werk ist an Zahl nicht so groß, aber es war und ist doch für die Jugend in vielen Ländern vielleicht wichtiger als alle die schönen Kunsttheorien, die zu meinen Lebzeiten Mode gemacht hatten. Mir kamen diese Theorien immer mehr wie die theologischen Disputationen der byzantinischen Mönche vor, aber das Kraut haben sie nicht fett gemacht, bloß im Spiegel des chaotisch mentalen Zustandes der Gesellschaft sind diese Sekten geblieben. Zu einer Zeit, da man so viel von Menschenrechten schwätzt, verschwindet der Mensch gänzlich aus der Kunst, die abstrakt wurde!

an Marcel Ray, Florenz, 5. 12. 1948<sup>45</sup>

Missing you badly because everything is simply great, people kind-hearted, very receptive, to my great astonishment I really develop into becoming a Volksredner. Crowds of visitors at my exhibition, my hosts admirable, the house splendid! Saw with your eyes the Mellon treasures!

an Olda, Washington, 12. 1. 1949<sup>46</sup>

43 Ebd., S. 99 f.

44 Ebd., S. 205.

45 Ebd., S. 210. Der französische Germanist und Schriftsteller Marcel Ray war zeitweise Minister in Siam.

46 Ebd., S. 216 f.

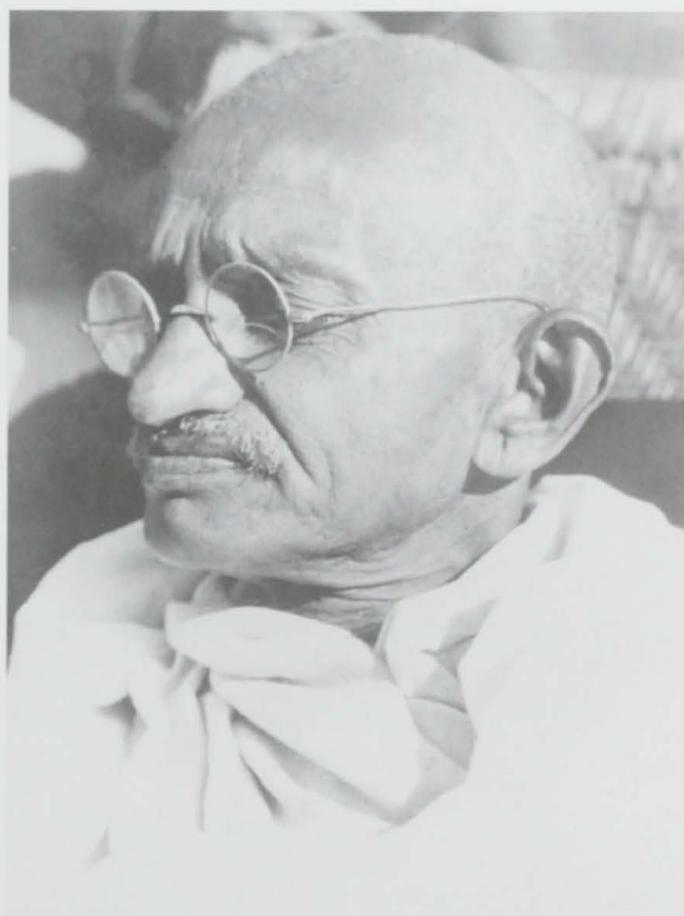
Mein geliebter Hold,  
 ich habe von der Minneapolis-Universität (der 3. besten in Amerika) den Antrag bekommen, jedes Jahr für 3 Monate als politischer, philosophischer und moralischer Sauerteig herzukommen. Dies nach einer Unterredung bei einem lunch mit dem Direktor der Universität, an welcher 25.000 Studenten studieren. Ist dies nicht hübsch? Du mußt verstehen, daß dies nichts mit Malen oder Kunstschwätzeri, sondern rein mit humanistischer Erziehung zu tun hat, was man von mir erwartet. Ich habe nicht angenommen, weil ich nicht weiß, was ich im nächsten Jahr tun werde, aber es ist ein Beispiel dafür, was man hier zu tun im Stande ist, mit Überspringen von allen Befähigungsnachweisen und Diplomen, wenn man an einen richtigen Kerl kommt, und was ich für einen Eindruck hinterlassen kann, wenn ich gut aufgelegt und in Form bin. Dabei hatte ich vorher 3 Stunden (von 1/2 9 morgens bis 1/2 12) gemalt, eine 'flu und einen Tee mit societyladies nachmittags zu erwarten. John Cowles kam abends freudestrahlend mit der Nachricht nach Hause. Jetzt habe ich meinen vierten Whisky hinter mir, weil ich nach dem dinner immer mit ihm allein viele Stunden alle wichtigen Bücher lese, die ich nicht in England oder Europa finden würde. Gewohnheitsmäßig trennen wir uns um 1 Uhr nachts. Im Moment interessiere ich mich sehr für die Negerfrage, besuche am 2. Okt. ein Meeting der Schlafwagen- und Trägerunion (die wichtigste Negerorganisation), weil ich einen schönen Artikel in einer Negerzeitung bekommen habe und einsehe, daß jede Hilfe, die man diesem hochbegabten Volk bringt, einen Dienst für die humanistische Lösung der gesellschaftlichen Konflikte bedeutet. Nicht die Kommunisten allein sollen diese Frage lösen.

an Olda Kokoschka, Minneapolis, 27. 9. 1949<sup>47</sup>

## Gandhi

Ich muß Gandhi malen, bevor er stirbt. Sobald ich heil aus Wien zurückkomme und um meinen Bruder keine Sorgen zu haben brauche, muß ich dieses Bild malen, welches vielleicht eine Wendung im Denken herbeiführen kann, wenn es zu einem Heiligenbild erhoben und hunderttausendfach verbreitet ist durch Reproduktion. Bloß ich allein kann heute so einen gottähnlichen Menschen malen, der sich für den Frieden der Welt opfert, der mehr Autorität besitzt wie sämtliche Regierungen der Welt zusammen, ohne daß er sich auf eine Staatspolizei, Konzentrationslager, Armee, Flotte, Bankkapital oder Beamtenrang als Machtmittel stützen müßte. Er ist ein Wunder! [...] Gandhi, diese Incarnation Buddhas ...

an Friedrich T. Gubler, Sierre, 11. 9. 1947<sup>48</sup>



47 Ebd., S. 232.

48 Ebd., S. 192.

Ich soll auch Gandhi heuer malen, Einladung von Indien!  
an Viktor Matejka, 15. 1. 1948<sup>49</sup>

... ich sollte den größten bedürfnislosesten Menschen seit Christus – Gandhi – malen. Ich hatte ihn immer bewundert als das größte Beispiel des Humanismus, und vor kurzem erreichte mich seine Einladung. Da mußte den ehrwürdigen Greis, der die Liebe gegen den Weltenhaß als einziger gepredigt hatte, die Kugel des mechanisierten Vieh treffen, in welchem sich unsere technische Zivilisation so grauenerregend selber parodiert hat. Ich weinte den ganzen Tag und verlor mehr oder weniger den Mut, meine schwache Stimme länger gegen dieses schamlose Zeitalter zu erheben.  
an Ernst Pisk, London, 13. 3. 1948

### Heuss-Porträt

(Ich male) den sehr netten und unterhaltenden Bundespräsidenten, bei dem ich in Quartier und Kost bin. Alle sprechen drein beim Malen, die vortragenden Räte, Stenographinnen, Besucher, Leibpolizist, Chauffeure, Köchinnen, Pflegerin, Stubenmädchen und Portiers, nebst dem Ehepaar Heuss. Jeder hat seine Spezialwünsche, besonders, daß er dünner würde, was aber allein von der ausgezeichneten Köchin abhängt. Dr. Reidemeister sah es gestern und bewilligte den Preis von 20.000 DM für sein Wallraf-Richartz-Museum, welchen ein Gönner bezahlt, bei dem ich am Donnerstag in Köln eingeladen bin.

an Marianne & Walter Feilchenfeldt, Bonn, 10. 12.1950<sup>50</sup>

49 ZBZ, Nachlaß O. Kokoschka 34.15.

50 OK, Briefe III, S. 245.

**Anhang:**  
**Kokoschkas „Vorrede“ zu Hans Tietzes  
österreichischer Kunstgeschichte von 1945**

Eine der ersten Veröffentlichungen, die nach dem Ende des Weltkriegs auf die Etablierung einer österreichischen Identität zielten, war das Büchlein „Abriss einer österreichischen Kunstgeschichte“ von Hans Tietze. Mit Tietze war Kokoschka seit seinem frühen Hervortreten in Wien verbunden, 1909 hatte er ihn und seine Frau Erika Tietze-Conrat in einem großartigen Doppelporträt festgehalten. Die Publikation erschien im Herbst 1945, bezeichnenderweise in London, im Verlag „Jugend voran“. Im Anhang, der zu den einzelnen Kunstepochen jeweils die wichtigsten Werke und Künstler nannte, listete Tietze unter dem Abschnitt „Moderne Kunst“ lediglich fünf Maler auf: Albin Egger-Lienz, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Anton Faistauer und Egon Schiele. Aus dieser Gruppe war Kokoschka damals der einzige noch lebende Maler. Gegen Ende seines Texts schrieb Tietze über ihn: „Aus Oskar Kokoschkas Bildern spricht durch alle persönliche Genialität hindurch das Schicksal seines Landes: die enge Verflochtenheit mit aller europäischer Kultur, die tiefe Verpflichtung gegenüber der Landschaft, dem Volkstum, der eigenen Vergangenheit. Wie Spätromantik und Spätgotik, wie Donaustil, österreichisches Barock und Wiener Vormärz spricht die neue Kunst Österreichs, heute zum grossen Teil im Exil, die Sprache unseres Herzens.“<sup>51</sup>

Die Vorrede zur Publikation hatte Kokoschka verfaßt. Da sie einen authentischen Einblick in seine politischen und weltanschaulichen Ansichten bei Ende des Krieges ermöglicht, wird sie hier in wesentlichen Ausschnitten wiedergegeben:

„Österreich ist von den Landkarten verschwunden seit der kritischen Stunde für ganz Europa, in welcher das Faustrecht des deutschen Imperialismus den ersten Erfolg buchen durfte, weil die ‚Realpolitik‘ der anderen Staaten sich als eine Politik der Ohnmacht erwiesen, solange sie auf Selbstsucht gegründet war. [...]

Von den Kunstdenkmälern aus der österreichischen Vergangenheit ist die geistige Geschichte Mitteleuropas abzulesen. Die Intensität und Spannung ist charakteristisch für die Kultur des Landes seit vielen Jahrhunderten [...]. Der Österreicher war immer kosmopolitisch; von Spanien, Holland, Italien, von Frankreich, Belgien, Böhmen und Polen, vom Balkan und aus der Türkei sind viele unserer Vorfahren eingewandert und in der östlichen Hauptstadt des Westens zu Wienern geworden. Fast jeder Österreicher hat Verwandte im Ausland. Die Gefahren Europas sind die Österreichs, die Triumphe ebenso wie die Niederlagen: Kreuzzüge, Renaissance, Türken vor Wien, Bauernkämpfe, Reformation, Revolution, Weltkrieg, sie werden dem Österreicher persönliches Erlebnis, zu einer Art Familienchronik. [...]

Machtpolitik wirkt stossartig und bewegt sich in gerader Linie ins Leere! Kultur hingegen wirkt gleichsam wie der Blutkreislauf, sie ist das Lebenszeichen eines geistigen Verkehrs, der die Völker einer Lebensgemeinschaft verbindet. Mit dem Unterbrechen des Kreislaufs hört das Herz auf zu schlagen. Der Westen braucht Österreich ebenso wie Österreich den Westen braucht. Wäre Österreich vollends zerstört worden, dann wäre es vielleicht auch die grössere europäische Lebensgemeinschaft. [...]

51 Hans Tietze, *Abriss einer österreichischen Kunstgeschichte*. London 1945, S. 24. – Zu Tietze s. Almut Krapf-Weiler, „Löwe und Eule“, Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat – eine biographische Skizze. In: *Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst*, H. 1/1999, Wien, S. 64–83.





97 Oskar Kokoschka, Hans und Erika Tietze, 1909, The Museum of Modern Art, New York.

Es darf kein luftleerer Raum zwischen dem Westen und dem Osten entstehen, will man wirklich diesmal den Frieden organisieren. In Österreich ist eine Regierung der nationalen Einheit gebildet worden. Sie ist das Zeichen der demokratischen und politischen Wiedergeburt. Diese Regierung ist im weiten Mass repräsentativ für alle demokratischen Kräfte des Landes. Es darf nicht auf zu lange Zeit eine Art kulturloses No-man's-land den Westen vom Osten trennen.

In Wien blickt man hoffnungsvoll auf die Schwesternstadt Prag. Die Zukunft, nicht bloss die Vergangenheit, verbindet die Geistesgeschichte verwandter Völker. Die westlichste Stadt des Ostens hatte man Prag genannt, jene Stadt, die an Schönheit, Geist und geschichtlichem Charakter zu Wien nicht wie eine Rivalin, sondern wie eine Schicksalsgenossin steht. Wie zwei schöne Schwestern sind sie, die gegenseitig ihren Glanz heben. Verkünderinnen sind sie vor allem einer gemeinsamen Kultur, die im Westen der geistige Austausch dessen ist, was der Westen dem Osten, und wiederum der Orient dem Occident in Zukunft zu bedeuten hat.

London, Oktober, 1945

Oskar Kokoschka“

## Anhang 1

### Presseecho zur Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1937

Der Kokoschka-Ausstellung wurde, entgegen Sabine Forsthubers Studie, in Wien sicher ausreichend Aufmerksamkeit zuteil; nur die deutschnational und nationalsozialistisch dominierte Presse zog es vor, die Schau zu ignorieren. So war, im Gegensatz zu den enttäuschenden Besucherzahlen, die Resonanz in der Presse nicht gering. Kurz nach der Eröffnung am 14. Mai waren neben fünf größeren Besprechungen neun kleine Notizen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eingelangt. Trotzdem war Direktor Ernst der Meinung, daß noch manches ausständig sei, und wollte selbst sämtliche Redaktionen, die bisher keine Besprechung gebracht hatten, direkt anschreiben.<sup>1</sup> So schickte er Anfang Juli 1937 einer Redakteurin des Wiener „Interessanten Blattes“ eine Abbildung des neueingelangten Gemäldes der Kokoschka-Ausstellung, „Prag, Moldau und Kleinseite“, mit folgenden Worten: „[...] gemäss unserer telephonischen Vereinbarung übermittle ich den Zuwachs unserer Kokoschka-Ausstellung mit der Bitte um recht schöne grosse Abbildung“<sup>2</sup>; den Textvorschlag lieferte Ernst gleich mit: „Das jüngste Bild des Meisters, in die Ausstellung neu eingefügt, von der Oesterreichischen Staatsgalerie erworben.“<sup>3</sup>

Am Tag der Ausstellungseröffnung brachte das „Neue Wiener Tagblatt“ einen mehr als halbseitigen Bericht. Der Rezensent Armin Friedmann pries hier die Farben der Gemälde jüngerer Datums als „einfachste koloristische Tonwerte von durchschlagender Leuchtkraft“:

„Der Neue Werkbund Österreichs zeigt jetzt im Österreichischen Museum Arbeiten von Oskar Kokoschka aus Anlaß seines 50. Geburtstages. Es mag nicht leicht gewesen sein, den Künstler für die Ausführung dieser Absicht zu gewinnen, weil er noch immer der irrigen Meinung ist, in Wien mehr Gegner als Freunde zu haben. Jedenfalls ist aber seine Erscheinung im Kunstleben unsrer Zeit bedeutend genug, um zu interessieren, möge man wie immer zu ihr eingestellt sein, und es ist jetzt Gelegenheit, Urteil wie Vorurteil zu überprüfen. [...] Heute ist er in seiner Heimat Österreich, in Deutschland, auch in Amerika, längst als geniereifer, auf den internationalen Märkten hoch bewerteter Meister anerkannt. Der nicht mehr bestreitbaren Faszination seines Schaffens, der Magie und Dämonie seines Werkes wird nur noch gelegentlich eine grundsätzlich belehrende oder verwarnende Zurechtweisung erteilt, das ‚Kranke‘ festgestellt und auch auf die Ungleichheit der Wertwerke hingewiesen. Seine Arbeiten stehen auch wirklich nicht alle auf gleicher Höhe. [...]

Nun ist aber eine merkwürdige Wandlung in Kokoschkas noch immer impetusem, aufbegehrlichem Malwesen vorgegangen. Nicht als ob er milder und versöhnlicher geworden wäre. Nur reifer ist er geworden, hellsonniger, vollfarbiger; er ist jetzt aus dem knolligen und qualligen Nebelgrau der Palette herausgelangt und mitten ins Freilicht vorgestoßen, das aber mit dem weiland ‚plein-air‘

1 Ernst an Moll, 19. 5. 1937. MAK, Z. 560, 240/1937. In einem Antwortschreiben an den Galeristen Ludwig Gutbier, Galerie Ernst Arnold in München, der um Ausstellungsbesprechungen bat, konnte Troll am 25. 6. 1937 nur zwei illustrierte Aufsätze nennen, beide von Hans Felix Kraus. Vgl. Troll an Ludwig Gutbier, Galerie Ernst Arnold, München, 25. 6. 1937. MAK, Z. 693, 240/1937.

2 Ernst an die Redaktion des Interessanten Blattes, Wien, 8. 7. 1937. MAK, Z. 743, 240/1937.

3 Ebd.

nichts zu schaffen hat. Er hat sich eine jauchzende Helligkeit erobert. Seine kühne Landschafterei steht heute ohnegleichen da, und um für die Pracht seiner von hoch oben genommenen Städteansichten ein annähernd gleich Zwingendes zu finden, muß man bis auf des Grecos ‚Toledo im Gewitter‘ zurückgreifen, wo ein niederzuckender Blitzstrahl ein weites Gelände erhellt. Nur mit dem Unterschied, daß bei Kokoschka alle goldenen Sonnenstrahlen gleich mitgemalt sind, wie sie Form, Bauform geben und naturgeborene Farbe ausspenden. Diese Bilder brennen und leuchten aus sich selbst heraus.“<sup>4</sup>

Die Kulturzeitschrift „Die Bühne“ brachte noch im Mai einen vierseitigen Bericht von Hans Felix Kraus mit Zitaten bekannter Autoren zu Kokoschka (Ludwig Hevesi 1909, Anton Faistauer 1921, Curt Glaser 1922, Paul Westheim 1925, Carl Einstein 1926, Georg Biermann 1929) sowie einen Ausschnitt aus Carl Molls Einleitung zum Ausstellungskatalog.<sup>5</sup> Kraus verfaßte auch eine kürzere Besprechung für das Magazin „Büchergilde, Zeitschrift der Büchergilde Gutenberg“ unter der Rubrik „Kurzberichte“<sup>6</sup> und versprach, im nächsten Heft mehr darüber samt Bildproben zu bringen. Ein Versprechen, das allerdings nicht eingelöst wurde.

Der bekannte Wiener Kunsthistoriker Hans Ankwicz-Kleehoven widmete Anfang Juni 1937 der OK-Schau eine ausführliche Besprechung, in der er auch die mehr als einjährige Verzögerung wegen der unerfreulich langen Suche nach einem Ausstellungsort nicht unerwähnt ließ:

„Am 2. März 1936 vollendete der Künstler sein fünfzigstes Lebensjahr, was Anlaß zu vielfachen Würdigungen in der in- und ausländischen Presse gab und seinen langjährigen Freund Professor Karl Moll bewog, die Vorbereitungen für eine groß angelegte Oskar Kokoschka-Ausstellung auf Wiener Boden in Angriff zu nehmen. Technische Schwierigkeiten verzögerten leider die Durchführung dieses Planes um mehr als ein Jahr. Allein, als sich der Direktor des Österreichischen Museums Dr. Richard Ernst bereit erklärte, der Ausstellung in seinem Institute die nötigen Räume zur Verfügung zu stellen und dem Unternehmen auch im Neuen Werkbund Österreichs und seinem Präsidenten Staatsrat Professor Dr. Klemens Holzmeister ein tatkräftiger Helfer erwuchs, konnte die Kokoschka-Sammelschau in der ersten Maihälfte im Säulenhofe und auf der Galerie des Museums (Eingang Stubenring 5) endlich eröffnet werden. Sie umfaßt in über 100 Ölgemälden, Handzeichnungen und Lithographien einen sehr beträchtlichen Teil des Lebenswerkes Kokoschkas und gibt namentlich über seine jüngste Produktion Auskunft, von welcher in Wien seit der letzten Kokoschka-Ausstellung in der Neuen Galerie kaum etwas zu sehen war. Professor Moll, der, unterstützt von Maler Siegfried Troll, nicht nur das Arrangement des Ganzen besorgte, sondern auch die schwungvolle Einleitung zum Katalog schrieb, brachte die Gemälde der Vorkriegszeit im sogenannten Palffy-Saal des ersten Stockes, die Malwerke von 1920 bis 1937 im Säulenhofe und die Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken auf der Galerie des Säulenhofes unter, wo in Vitrinen auch einige im Katalog nicht ver-

4 Armin Friedmann, Kokoschka. In: Neues Wiener Tagblatt, 14. 5. 1937. Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar (Diverses)“.

5 Anonym (Hans Felix Kraus), Kokoschka-Ausstellung. In: Die Bühne, Nr. 448, Wien, zweites Maiheft 1937, S. 44–47. Hier wird auch erwähnt, daß Kokoschka damals gerade als Austauschprofessor an das Mills College in Oakland, Kalifornien, berufen worden war. Kokoschka sagte später ab. Vgl. auch: Troll an Gutbier, 25. 7. 1937, wo er Hans Felix Kraus als Autor der Besprechung nennt.

6 Anonym, Kurzberichte. In: Büchergilde, Zeitschrift der Büchergilde Gutenberg, Berlin/Wien, Heft 6, Juni 1937, S. 95.

zeichnete ganz frühe Arbeiten, wie die für die ‚Wiener Werkstätte‘ gezeichneten originellen Ansichtskarten und ein mit Randleisten versehenes Jagdbuch Platz fanden.“<sup>7</sup>

Als sehr bedeutend hob Ankwicz-Kleehoven das Porträt Peter Altenberg hervor; weiters „ein ganz geisterhaft anmutendes Männerbildnis“<sup>8</sup>, das „Stilleben mit Hammel und Hyazinthe“<sup>9</sup> sowie auch „Sposalizio“<sup>10</sup> und „Liebespaar“<sup>11</sup>. Kokoschkas Werke aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg mit ihren ungemischten Farben und breiten Flächen, und besonders „Der Maler I (Maler und Modell I)“<sup>12</sup> und „Dreiklang“<sup>13</sup>, erinnerten ihn an Emil Nolde, das Porträt „Ferdinand Bloch-Bauer (als Jäger)“<sup>14</sup> an Max Slevogt. Abschließend hoffte Ankwicz-Kleehoven, „daß sich das früher ziemlich gespannte Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Wiener Publikum zum Besseren wenden wird“, weil „Sturm und Drang der expressionistischen Ära [...] eben wie überall so auch im Œuvre Kokoschkas heute bereits überwunden“ und somit OKs Werke auch für die Allgemeinheit leichter verständlich geworden wären.<sup>15</sup>

Fast ein Jahrzehnt später, anläßlich des 60. Geburtstags Kokoschkas, wird sich Ankwicz-Kleehoven, der auch nach dem „Anschluß“ 1938 Artikel über die nun „gesäuberte“, „deutsche“ Kunst verfaßte,<sup>16</sup> retrospektiv in der „Wiener Zeitung“, 2. März 1946, erneut an die Ausstellung erinnern:

„1936 feierte Kokoschka seinen 50. Geburtstag und diese Gelegenheit benützte sein Freund Professor Carl M o l l, um von ihm, der sich indessen in Prag angesiedelt hatte, die Zustimmung zu einer neuerlichen Ausstellung in Wien zu erlangen. Sie wurde vom ‚Neuen Werkbund Österreichs‘ im Österreichischen Museum am Stubenring durchgeführt, am 14. Mai 1937 eröffnet und brachte einen vollen und uneingeschränkten Erfolg. Er konnte sich nur leider nicht in erwünschtem Maße auswirken, da ja Wien schon im folgenden Jahre unter die braune Knute kam und Kokoschka als ‚entartet‘ in Acht und Bann verfiel. Allein in der Gesinnung der Wiener gegenüber seinem Werke hat sich seit 1932 nichts mehr geändert. Das bewies erst jüngst der nachhaltige Eindruck der von der Österreichischen Kulturvereinigung im September 1945 in der Neuen Galerie veranstaltete (!) Ausstellung von Zeichnungen und Graphiken Kokoschkas. Und so haben jene Worte, die Minister a. D. Hans H a m m e r s t e i n - E q u o r d bei der Ausstellungseröffnung anno 1937 im Österreichischen Museum an den damals in Prag lebenden Bahnbrecher der Wiener Moderne richtete, auch für den derzeit in London weilenden ‚Sechziger‘ Kokoschka vollste Geltung.

7 Hans Ankwicz-Kleehoven, Die Oskar Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum. In: Wiener Zeitung, 2. 6. 1937, Nr. 150. Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“.

8 Womit er wahrscheinlich das Portrait „Ludwig Ritter von Janikowski“, 1909, (W/E Nr. 27, S. 14) meinte; es kämen dafür aber auch „Leo Kestenber“, 1926/27 (W/E Nr. 234, S. 133), und „Herr E. Löwenstamm“, 1914, in Betracht, da diese im Katalog ebenfalls nur mit „Bildnis“ bezeichnet waren.

9 Vgl. „Stilleben mit Hammel und Hyazinthe“, 1910, W/E Nr. 45, S. 26 f.

10 Falscher Titel aus dem begleitenden Ausstellungskatalog. Wie bereits erwähnt, wurde in der Wiener Ausstellung 1937 unter dem falschen Titel „Sposalizio“, 1912 (Winkler/Erling Nr. 79, S. 46 f.), das „Doppelbildnis Oskar Kokoschka und Alma Mahler“, 1912/13, gezeigt. Vgl. W/E Nr. 89, S. 51 f.

11 Vgl. Doppelakt: Liebespaar, 1913, W/E Nr. 91, S. 53 f.

12 Vgl. „Der Maler I (Maler und Modell I)“, 1922/23, W/E Nr. 165, S. 99.

13 Vgl. W/E Nr. 141, S. 85 ff., „Die Macht der Musik“, 1920.

14 Vgl. Winkler, Werk des Malers Nr. 296, S. 325.

15 Vgl. Ankwicz-Kleehoven, Kokoschka-Ausstellung, Wiener Zeitung, 2. 6. 1937.

16 Vgl. Hans Ankwicz-Kleehoven, Österreich und die großdeutsche Kunst. In: Wiener Zeitung, Nr. 98, 9. 4. 1938,

„Seine Freunde mögen ihm die Botschaft übermitteln“, sagte der Minister, „daß sich das neue Österreich anders zu ihm stelle, als das alte, das ihn ablehnte. Das neue Österreich sei sich seiner kulturellen Aufgaben bewußt, wolle seine Kulturschätze wahren und seine Kulturkräfte fördern, sei stolz auf Kokoschka und wisse seine Kunst zu schätzen. Darum möge er auch an das neue Österreich glauben und in die Heimat zurückkehren.“

Wir schließen uns diesem Wunsche, der heute zweifellos ein allgemeiner ist, aus vollem Herzen an!<sup>17</sup>

Die Schau von 1937 war somit ein „geeigneter Versuch, Österreich für Kokoschka und Kokoschka für Österreich zu gewinnen“<sup>18</sup>. Via Presse wurden die Bekenntnisse zu Kokoschka verlautbart und die Ausstellung medial als eine Art Verlockung zur Rückkehr des berühmten Sohnes in den Schoß der Heimat inszeniert.

Eine Besprechung der Zeitschrift „Österreichische Kunst“ würdigte neben dem Künstler OK auch den Künstler Carl Moll und dessen Initiative. Ihm sei mit der Wiener Ausstellung gelungen, nicht nur seine Wertschätzung für Kokoschka als Künstler, sondern auch seine Zuneigung und Freundschaft zu ihm als Menschen in die Ausstellungsgestaltung einfließen zu lassen:

„Eine ergreifende Ausstellung ist es, die Oskar Kokoschka, dem Fünfzigjährigen, der in Prag lebt und seiner Heimat fast ‚abhanden gekommen ist‘, seine Wiener Freunde bereitet haben. Carl Moll, der neben Josef Hoffmann und Adolf Loos dem ‚träumenden Knaben‘ Oskar Kokoschka vor dreißig Jahren Wegbereiter in die Öffentlichkeit war, hat mit feinem Auge und feiner Hand auch diese Ausstellung angeordnet.“<sup>19</sup>

Moll selbst brachte Mitte Juni eine Besprechung in der „Neuen Freien Presse“. Hier brach er für verkannte Talente im allgemeinen und für Kokoschka im speziellen eine Lanze und erinnerte sich an die Ausstellungseröffnung:

„Und nun kommt Oskar Kokoschka wieder einmal nach Wien. Es sind keine Ausstellungsräume frei. Direktor Hofrat Dr. Ernst erklärt sofort, ‚es sei ihm eine Ehre, die Ausstellung im Museum am Stubenring aufzunehmen‘. Er schafft Musealbestände für kurze Zeit ins Depot, um für Kokoschkas Werke Raum zu gewinnen. Die Ausstellung wird von Minister a. D. Baron Hammerstein-Equord als Vertreter des Unterrichtsministers eröffnet. Eine Stunde vor der angesagten erscheint er, studiert eingehend alle ausgestellten Werke und hält dann an das Publikum eine Ansprache, welche, unsere Versäumnisse und begangenen Fehler nicht beschönigend, in einer Huldigung für den Künstler ausklingt.

Und dies ereignet sich nicht etwa am Grabe einer im Leben ignorierten Größe, was manchmal vorkommt, sondern zur Feier des fünfzigsten Geburtstages eines Österreicher, der, eben auf einem

Beilage. Vgl. auch: Hans Ankwicz-Kleehoven, Österreichs Kunsthandwerk im Dritten Reich. In: Wiener Zeitung, Nr. 140, 22. 5. 1938, Sonntagsbeilage. Beide Zeitungsartikel im Tagblattarchiv „700 Kunst, Malerei (1935–1938)“.

17 Hans Ankwicz-Kleehoven, Oskar Kokoschka und die Wiener. Zum 60. Geburtstag des Künstlers. In: Wiener Zeitung, 2. 3. 1946. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka, Oskar (Diverses)“.

18 Hammerstein-Equord, zit. nach: Anonym, Eröffnung der Kokoschka-Ausstellung. In: Neue Freie Presse, 19. 5. 1937. Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“.

19 Anonym, Oskar Kokoschka zu seinem 50. Geburtstag. Österreichisches Museum – Neuer Werkbund. In: Österreichische Kunst, Monatshefte für bildende Kunst. Wien 15. 6. 1937, Heft 6, S. 7.

Höhepunkt des Schaffens angelangt, uns noch reich zu beschenken verspricht. Und Baron Hammerstein-Equord verbindet seine Würdigung mit dem Gedanken des neuen Österreich. Er sprengt ‚die Polsterzelle‘<sup>20</sup> und empfiehlt dem, der noch nicht verstehen kann – zu glauben.<sup>21</sup>

Der Wiener Kunsthistoriker Otto Demus bezeichnete die Ausstellung in „Die Pause“ als ein „ganz großes künstlerisches Ereignis“ und Kokoschka als einen der „stärksten und zugleich liebenswürdigsten Maler der Gegenwart“<sup>22</sup>. Einen Überblick über die gezeigten Werke brachte die „Neue Freie Presse“ Ende Mai:

„Das ist nun schon historisch“, sagte mir ein bedeutender Kunstforscher, dem ich am Eingange zur Kokoschka-Ausstellung im Stubenringmuseum begegnete. Maler M o l l hat dies Historischgewordene auch betont, indem er in einem Saale des ersten Stockwerkes die zwischen 1907 und 1914 geschaffenen Gemälde, in der Galerie Graphik, Zeichnungen und Aquarelle, die zwischen 1906 und 1936 entstanden, im Säulenhofe endlich die Gemälde der letzten Zeit (1920 bis 1937) angeordnet hat. Kann man so im Säulenhofe die farbenstarken Bilder aus großer Entfernung betrachten, so hat man überdies Gelegenheit, sie noch von der Galerie herab anzuschauen! Ihre dekorativen Wirkungen treten da glänzend in Erscheinung. [...]

Unter den Frühwerken Bildnisse der Dichter Scheerbart und Altenberg, das Porträt von Professor Adler, das interessante Damenbildnis<sup>23</sup> im Besitze von Alma Mahler-Werfel. Die koloristisch prachtvollen Fächer, die schon alles Faszinierende der Kunst Kokoschkas in sich vereinen, der packende Entwurf für ein Fresko in einem ‚Krematorium‘, die ‚Träumenden Knaben‘, der ‚Amokläufer‘, ‚Junges Mädchen‘, ‚Robinson Crusoe‘.

Im Säulenhofe: Das malerisch hervorragende Bildnis im Besitze von Professor Kestenbergs, Prag. Das Freilichtbildnis im Besitze des Präsidenten Bloch-Bauer. ‚Damwild‘, ‚Dreiklang‘, ‚Der Maler‘, drei Bilder, die den Zusammenhang mit der reichsdeutschen Malerei um 1920 aufzeigen, während ‚Pan‘ den leichten und dünnen Farbauftrag der letzten Jahre hat, ebenso wie die Prager Stadtbilder; ‚Maria della Salute‘, ‚Venedig‘, ‚Am Arno‘, ‚Lyon‘ und das scharmante (!) Bild ‚Avignon‘, ‚Liebespaar mit Katze‘, ein Blumenstück ‚Jugend‘.<sup>24</sup>

Kurz darauf erschien eine längere Besprechung in der „Reichspost“, für dessen Rezensenten Kokoschkas Landschaftsbilder als Höhepunkt der Ausstellung herausstachen:

„Hier ist er der legitime Erbe der großen europäischen Malerei, die im Barock geboren, ein Delacroix erneuert und, nachdem sie sich im Impressionismus fast zersetzt hatte, von Cézanne noch einmal gerettet wurde. Einige der Prager Ansichten, vor allem jedoch der ‚Richmondpark‘, darf man als Meisterwerke ansprechen. Hier hat ein von der farbigen Schönheit der Welt Berauschter, ein Visionär, der den Namen Grecos beschwört, das Schwanenlied der sterbenden Malerei angestimmt.“<sup>25</sup>

20 Anspielung auf ein Zitat von Anton Wildgans: „Sie wissen nicht, was es heißt, in Wien, in Österreich geistig leben zu wollen, vernehmbar sein zu wollen. Man dünkt sich in eine Polsterzelle eingesperrt.“ Zit. nach: Carl Moll, Der Fall Kokoschka. In: Neue Freie Presse, 12. 6. 1937, Nr. 26132, S. 11.

21 Ebd., S. 11.

22 Otto Demus, Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum. In: Die Pause, Wien 1937, Jg. 2, Heft 8, S. 47. Siehe auch: Fosthuber, Ausstellungspolitik, S. 38.

23 „Alma Mahler“, 1912 (Winkler/Erling Nr. 88, S. 51).

24 W. D. (Pseudonym für Wilhelm Dessauer, Kunstreferent der Neuen Freien Presse, Anm. d. V.), Die Kokoschka-Ausstellung. In: Neue Freie Presse, 21. 5. 1937, Nr. 26.110. Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“.

25 DR. L. Z., Oskar Kokoschka. Zu seiner Ausstellung im Österreichischen Museum. In: Reichspost, 27. 5. 1937, Nr. 144, S. 11. Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“.

Ein weiterer Kritiker, der den frühen Kokoschka mit Grünewald und den der dreißiger Jahre mit dem späten Lovis Corinth und Emil Nolde verglich, hob in seiner zweiseitigen Besprechung vom 1. Juli 1937 in der „Neuen Freien Presse“ ebenfalls die Schönheit der Landschaften hervor:

„Eine Gemeinde fühlt erschauernd des Künstlers geheimnisreiche Seele in seinem Werk vibrieren und vibriert mit. Kokoschka malt nicht so sehr das Antlitz als dessen Miene, nicht so sehr die Hand als ihre Gebärde, nicht so sehr das Wasser als dessen Aufleuchten, Schimmern und Strömen.

Zuweilen erreicht er sein Ziel vollkommen, so etwa in den Bildern ‚Terrasse im Richmond-Park, London‘ und ‚Avignon‘. Dann, aber nur dann, ist der Eindruck bezwingend.

[...] In manchen späteren Blumenstücken und sonnigen Landschaften scheint die Farbe zu jubeln, dennoch atmet man schwer, wie unter der Last einer Bezauberung. Die Töne der Glasharmonika, die im achtzehnten Jahrhundert die Menschen faszinierten, haben vielleicht ähnliche Wirkungen geübt. So kommt es, daß Gegner an Eulenspiegeleien des Malers glauben und vermuten, er habe mit ihnen seinen Scherz treiben wollen. Sie würden sich nicht wundern, wenn seine Malerleinwand in Wirklichkeit leer wäre und seine Kunst nur eine funkelnde Fata Morgana, die er den Beschauer magisch zu erblicken zwingt.“<sup>26</sup>

In einem im Grundtenor sachlich-distanzierten Artikel mit dem Titel „Entartete Kunst?“ zur Eröffnung der gleichnamigen Ausstellung in München am 19. Juli 1937 wurde Kokoschkas Peter Altenberg-Porträt abgebildet und auf die Wiener Ausstellung aufmerksam gemacht: „In Wien findet gegenwärtig eine Ausstellung seiner Bilder statt, die wegen ihres großen Erfolges bereits dreimal verlängert werden mußte.“<sup>27</sup> Vor lauter Wohlwollen hatte der Autor die Ausstellung einmal zuviel verlängert.

26 D., Betrachtungen in der Kokoschka-Ausstellung. In: Neue Freie Presse, 1. 7. 1937, Nr. 26.151. Tagblattarchiv „Kokoschka Oskar (bis 1945)“.

27 Oliva, Entartete Kunst? Ohne Zeitungsnamen, ohne Datum, ohne Seitenangabe. Clippings zu „Entartete Kunst“, OKZ. Kokoschka selbst und später seine Frau Olda hatten diese Zeitungsartikel ausgeschnitten und gesammelt, leider fehlen bei den meisten nähere Angaben zur Zeitung und zum Datum.

## Beispiele aus der literarischen Rezeption 1945/46

Bereits kurz nach Kriegsende, im Sommer 1945, erschienen in deutschen und besonders in österreichischen Zeitungen wieder zahlreiche Berichte über den vormals geschmähten Künstler. So brachte der „Wiener Kurier“ am 27. 8. 1945 unter dem Titel „Kunde von Kokoschka“ einen Bericht über dessen Londoner Aktivitäten und reklamierte den Künstler sofort wieder für Österreich:

„Lange Zeit hat man hier nichts von Österreichs größtem lebenden Maler gehört, so lang, daß bereits eine gewisse Beunruhigung über sein Schicksal entstanden ist. Alle Befürchtungen sind nun erfreulicherweise zerstreut, man weiß, daß Oskar Kokoschka lebt, noch mehr, daß er im Interesse seines Vaterlandes eifrig arbeitet. Er veranstaltete nämlich eine Sammlung für Kinder gefallener österreichischer Freiheitskämpfer und ist an eine Reihe im Ausland lebender Künstler mit der Anregung herantreten, zu diesem Zweck einen Fonds zu gründen, für den er selbst eines seiner neuesten Gemälde, das den Titel ‚Wofür wir kämpfen‘ trägt, zur Verfügung gestellt hat. Im Rahmen dieser Idee plant er auch die Organisation einer Internationalen Ausstellung. Ihre Teilnahme an dieser haben unter anderem die Österreicher Dachinger, Deutsch, Eisenmayer, Mayer-Marton, Prutscher, Charoux, Berger, Kaufmann, die erst kürzlich in London eine erfolgreiche österreichische Kunstaussstellung veranstaltet haben, zugesagt.“

Oskar Kokoschka gehörte neben Gustav Klimt und Egon Schiele zu jenen Künstlern, die knapp vor und dann nach dem Ersten Weltkrieg der österreichischen bildenden Kunst einen wahrhaft internationalen Rang verschafften.<sup>28</sup>

Außerdem erinnerte man sich der umstrittenen Exposition im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, 1937, und begrüßte das Ende der NS-Kunstdiktatur:

„Diesen Reisen [OKs, Anm. d. V.] sind unter anderen großartige Landschaftsbilder zu danken, aus deren Fülle man wenigstens einige im Rahmen einer vor etwa zehn Jahren in der Kunstgewerbeschule (!) veranstalteten Kollektivausstellung kennenlernte. Damals war Kokoschka dem Widerstreit der Meinungen schon längst entrückt, das noch freie Österreich huldigte einem seiner größten Geister. Es war wohl die letzte öffentliche Manifestation der Kunst Kokoschkas, die seither durch den Willen der nazistischen Gewalthaber aus Österreich, ja sogar aus einem großen Teil Europas verbannt sein sollte. Mit der nun vorliegenden Kunde aus London findet jetzt dieses beklagenswerte Zwischenspiel ein Ende.“<sup>29</sup>

Im Herbst 1945 stellte die Neue Galerie in Wien Zeichnungen und Graphiken von Kokoschka, Klimt und Schiele aus, die allerdings die entstandene Lücke der vergangenen Jahre nicht wirklich schließen konnten. Der Rezensent des „Wiener Kurier“ berichtete damals:

„Ist das von Klimt und Schiele Gezeigte unvollständig, weil ihre Gemälde nicht in den Kreis der Ausstellung einbezogen werden konnten, so fehlt bei Kokoschka nicht nur diese Seite seiner Arbeit,

28 E., Kunde von Kokoschka. Londoner Ausstellung für Österreich. In: Wiener Kurier, 27. 8. 1945. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar (Diverses)“.

29 Ebd.

sondern sein ganzes Schaffen während der letzten Jahre. Diese Lücke, so bedauerlich sie an sich ist, darf aber eigentlich auch als eine Hoffnung gelten: Man möchte sie als ein Versprechen auffassen für eine künftige Veranstaltung ähnlicher Art, die Ergänzung bringt, den Zusammenhang mit dem bis jetzt Gewordenen, das gewiß ein Beweis sein wird, daß die hier vor Augen geführte Epoche nicht nur eine historisch zu wertende ist, sondern lebendig weiterwirkt für Gegenwart und Zukunft, ein Beweis, daß Österreichs Kunst auch heute in der Welt jene Stellung hat, die man ihr von Berlin aus abzuerkennen versuchte.“<sup>30</sup>

Ein halbes Jahr später ließ der Künstler in einem ausführlichem Interview für den „Wiener Kurier“, 3. 5. 1946, seinen Kampf gegen den Faschismus in den vergangenen zwölf Jahren nochmals Revue passieren:

„Als Engelbert Dollfuß 1934 Österreichs Freiheit unterdrücken wollte, ging ich nach Prag, um dort, nicht als Politiker, sondern als Mensch, der die Freiheit liebt, bei Krofta und Masaryk Hilfe gegen den Wiener Diktator zu erbitten. In ungezählten öffentlichen Vorträgen habe ich versucht, gegen die Nichteinmischung der Mächte Sturm zu laufen und Masaryk zu einem Rundfunkappell an die ganze Welt zu veranlassen. Masaryk hat mich verstanden. Er war mit mir einer Meinung, daß eine Massenerziehung im Sinne Comenius (17. Jahrhundert), also auf der Grundlage der Humanität, das einzige Mittel sei, um Übergriffe der Regierungen zu verhindern, das einzige Mittel gegen den Krieg. Masaryk war bereit, zur Welt zu sprechen, als ihn seine todbringende Krankheit befahl. ‚Die Verwirklichung der demokratischen Schulfront‘, schrieb er mir, ‚wäre die Krönung meiner Ideen.‘ [...]

Zwei Jahre lang habe ich in der Tschechoslowakei an einem Porträt T. G. Masaryks gearbeitet und den Erlös des nach Amerika um 1000 Pfund verkauften Bildes den Kriegswaisen aller Nationen gestiftet, die in der Tschechoslowakei vertreten sind. Inzwischen war mein Vaterland – ich bin in der kleinen niederösterreichischen Stadt Pöchlarn geboren – ein Teil des Dritten Reiches geworden, das Sudetenland war an Hitler ausgeliefert worden, und da ich nicht gezwungen werden wollte, ein Deutscher des Dritten Reiches zu sein, nahm ich den tschechoslowakischen Paß entgegen, den mir die Prager Regierung zur Verfügung stellte. Mit fünf Pfund in der Tasche ging ich im November 1938 nach London. Ich habe gut daran getan. Denn, wie später festgestellt wurde, stand mein Name auf der Liste jener, die nach dem Einmarsch Hitlers in Prag ohne Verhör ‚umgelegt‘ werden sollten. Den ganzen Krieg hindurch habe ich versucht und versuche es auch weiterhin, in Reden, Schriften und in meiner Malerei im humanistischen Sinne zu wirken. In den letzten sechs Jahren habe ich fast ausschließlich politische Bilder gemalt. Ich habe ein Porträt des russischen Gesandten Maisky fertiggestellt und das Honorar von 1000 Pfund in diesem Fall dem neuen Krankenhaus in Stalingrad zur Verfügung gestellt. Auf der Stifertafel des Gebäudes ist auch mein Name verzeichnet.“<sup>31</sup>

Abschließend meinte OK, daß die Kräfte des Faschismus und des Chauvinismus weiterbestehen würden. Sie für immer zu beseitigen, sollte die Aufgabe seiner Generation sein. Er würde gern nach Deutschland und Österreich zurückkehren und dort helfen, soviel er nur könne. Dennoch:

30 Vgl. Anonym, Österreichische Kultur. Klimt, Schiele, Kokoschka. In: Wiener Kurier, 15. 9. 1945. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar (1946–1980)“.

31 Anonym, Ein Maler kämpft gegen Faschismus. Oskar-Kokoschka-Ausstellungen in den Vereinigten Staaten. In: Wiener Kurier, 3. 5. 1946. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar (Diverses)“.

„Ich würde nicht für immer in meiner Heimat bleiben, denn ich glaube, ein Künstler muß ein Landstreicher sein ...“<sup>32</sup> Weiters beschrieb der Journalist die jüngsten Ereignisse im Leben Kokoschkas, dem anlässlich seines 60. Geburtstages der Bürgermeister von Wien, Theodor Körner, ein langes Telegramm gesandt hatte. Hauptanliegen des Bürgermeisters war die Verleihung der Ehrenbürgerschaft an Kokoschka und die Einladung, wieder nach Wien zurückzukehren. Abschließend folgte die Würdigung von Kokoschkas politischen Bildern und seines großzügigen Einsatzes für die bedürftigen Opfer des Zweiten Weltkriegs.

„Das Entsetzen über unsere Zeit spiegelt sich in den wenigen Werken wider, die Kokoschka sich in diesen letzten Jahren abgerungen hat. Er malt nicht mehr viel, zwei oder drei Bilder im Jahr vielleicht, und sie alle drücken die Seelenpein aus, die das Genie in einer zerrütteten Welt empfinden muß. [...]

Dieses Bild [„Anschluß – Alice in Wonderland“, 1942, Anm. d. V.] ist das einzige, das Kokoschka zum Verkauf anbietet. Zusammen mit anderen Werken will er es im Frühjahr zu seiner ersten großen Nachkriegsausstellung in Basel schicken, wo er damit 1000 Pfund Sterling für die Kinder von Wien einzulösen hofft. Denn schon seit Jahren verschenkt er fast alles, was er verdient. ‚Die Kunst‘, schrieb er neulich einem Kriegsgefangenen in England, ‚ist ein Vortasten ins Moralische.‘ Und der Künstler, der in seinem Bild ‚Privatbesitz‘ die Eigennützigkeit der Kapitalisten geißelt, handelt auch im Leben durchaus nach seinem ethischen Grundprinzip. Am meisten gibt er denjenigen, die er aus dem Weltwahnsinn retten möchte, den Kindern. Seit Jahren besteht in Amerika ein Verein unter seinem Namen, der ausschließlich der Unterstützung hungernder oder heimatloser europäischer Kinder gewidmet ist. In diesem Winter ließ er in allen Untergrundstationen Londons eine Lithographie anschlagen, die das Mitleid dieser Stadt zu erwecken versuchte. Man sah einen Christus, der sich vom Kreuz herabneigt zu ein paar Kindern. Die Inschrift auf dem Kreuze lautete: ‚Zum Gedenken an die Kinder Wiens, die in dieser Weihnacht Hungers sterben‘. Wer weiß, wieviel anonyme Wohltätigkeit seinem Aufruf zu verdanken ist!

In der amerikanischen Kunstzeitschrift ‚Magazine of Art‘ erklärte er kürzlich: ‚Ich arbeite immer noch, aber ich weiß, es ist ein verlorener Kampf. Was mich am Leben hält, ist mein immer mehr wachsendes Mitleid mit dem Elend unschuldiger Kinder.‘ Aber im Grund geht ihm – dessen Hellhörigkeit nur noch dem Wimmern der Verzweifelten gilt, und dessen Feinfühligkeit mehr als die Schönheit der Welt ihre Leiden verspürt – Unrecht immer und überall nahe, in welcher Form es auch geschieht. Nicht minder als das Schicksal der 12.000 deutschsprachigen Kinder in den Lagern der Tschechoslowakei ergreift ihn der Heimatwille Südtirols. Denn Kokoschka, vielleicht der größte lebende Maler und zugleich der erbitterteste Feind des Faschismus jeder Art, ist ein wahrer und zärtlicher Sohn Österreichs. Aber sein Kampf gilt auch der Intoleranz in jeder Form, und er wendet sich gegen den Haß der Menschen überhaupt, ob er nun dem besiegten Deutschland gilt oder Rußland, Italien – jedwelchem Volk. Obgleich er die unwürdigen Vertreter der christlichen Kirche bekämpft, ist er doch im Herzen ein wahrer Christ.“<sup>33</sup>

Zuletzt, als weiteres Beispiel aus einer Vielzahl von Huldigungen der Nachkriegszeit, soll die von Viktor Matejka, Wiener Stadtrat und Kokoschkas Förderer seit den dreißiger Jahren, der sich für

32 Ebd.

33 Ebd.

seine Heimholung stark machte, mit dem bezeichnenden Titel „Unser Oskar Kokoschka“, 1. 3. 1946, aus der „Österreichischen Volksstimme“ anlässlich des 60. Geburtstags, hier gekürzt wiedergegeben werden:

„Einer von den Verfemten, von den Mißverstandenen – nicht erst seit 1938 –, ein Künstler, der seiner Zeit weit vorauselte und darum von ihr verfolgt wurde, das ist Oskar Kokoschka. Und während er aus unserem Gesichtskreis entschwand, wurde er von der Welt entdeckt und gilt heute auf der ganzen Welt als der große moderne Maler österreichischer Herkunft. Viele Wiener müssen ihn erst richtig kennenlernen; beschämend spät zwar, doch nicht zu spät! [...]

Mehr und mehr beschäftigten ihn die immer noch ungelösten Probleme des neuen Jahrhunderts, die Fragen einer echten politischen und menschlichen Erneuerung, ohne die auch eine Erneuerung der Kunst sinnlos bleiben müßte. Nun schuf er nicht nur Kunstwerke, sondern er hielt Vorträge, verfaßte Schriften, wirkte, wo immer er sich aufhielt, für die Volksbildung, für eine volkstümliche Kunsterziehung und – als überall die Sintflut des Faschismus zu steigen begann – für eine Politik der Demokratie, der Freiheit und der menschlichen Würde. [...]

An seinem 60. Geburtstag wird Kokoschka von aller Welt beglückwünscht, überall wird man ihn als den großen Wiener ehren, und so hat auch Wien zweifachen Grund, ihm zu danken und ihn – von dem man weiß, daß er mit unerloschener Anteilnahme an seiner Heimat hängt – zu feiern: weil er zu den künstlerischen Bahnbrechern unserer Zeit gehört und weil er immer, auch in den dunkeln Jahren der Tyrannis, Wiens Ruf als einer Stadt der Kunst und der großen, schöpferischen und freien Menschlichkeit als würdiger Repräsentant gewahrt und verbreitet hat.“<sup>34</sup>

Zahlreiche Zeitungen brachten zumindest ausschnittsweise das Telegramm des Wiener Bürgermeisters, Theodor Körner, den OK ja kurz darauf porträtieren sollte. Es beinhaltete neben der Gratulation zum Sechziger ebenfalls die Bitte, wieder heimzukehren:

„In den vergangenen Zeiten haben Sie durch die Stadt Wien – deren Sohn Sie sind – nicht die Ehrung erfahren, die Ihnen, dem repräsentativen Maler und großen Menschen, gebührt hätte. Inzwischen sind Sie weit über die Grenzen unseres Landes hinaus, ja dort draußen noch mehr als bei uns, als einer der bedeutendsten Künstler bekannt geworden.

Während der sieben Jahre der Unterdrückung wurden Sie und Ihre Kunst als ‚entartet‘ abgetan und den Verfolgungen des kulturlosen Nazipöbels preisgegeben. Aber jeder Schimpf, der von dieser Seite kam, mußte Ihnen eine Ehre sein, denn neben Ihren künstlerischen stehen Ihre menschlichen Qualitäten. Sie können wohl – als einer der wenigen unter vielen – mit ruhigem Gewissen von sich sagen, daß Sie nie auch nur die leiseste Verbeugung vor diesem Regime gemacht haben. Sie haben im Gegenteil immer gegen alle faschistischen Mächte gekämpft. Ihre Kunst ist nicht zuletzt auch im Feuer des Kampfes gegen die faschistische Barbarei groß geworden, und Sie haben der Welt ein Beispiel eines reinen und mutigen Lebens gegeben, dessen Echo um so größer war, als Sie ein Künstler sind, auf den die ganze Welt blickt.

34 Viktor Matejka, Unser Oskar Kokoschka. Von Stadtrat Viktor Matejka. In: Österreichische Volksstimme, 1. 3. 1946. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar (Diverses)“.

Daß Sie Österreicher geblieben sind, daß Sie nie vergaßen, für unser unglückliches Land sich einzusetzen, daß Sie durch Ihre Kunst Österreich der ganzen Welt nahebrachten, sei Ihnen nie vergessen. Wie sollen wir dafür unseren Dank sagen?

Wir laden Sie ein, nach Wien zu kommen, um hier ihrer Kunst zu leben. Wien hat es nötig, seine größten Söhne in seinen Mauern zu wissen, wenn diese Mauern auch brüchig geworden sind. Heute mehr denn je. Wir wollen ihnen bei Ihrer Wiener Ankunft eine Ehrung bereiten, die gleichzeitig manches Versäumnis gutmachen soll. Seien Sie auf das herzlichste begrüßt.<sup>35</sup>

35 Anonym, Bürgermeister Körner an Oskar Kokoschka. In: Weltpresse, 1. 3. 1946. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar (Diverses)“. Vgl. auch: Anonym, Der Bürgermeister ladet Kokoschka ein, zurückzukommen. In: Arbeiter-Zeitung, 1. 3. 1946. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar (Diverses)“. Vgl. auch: Anonym, Der Maler Oskar Kokoschka 60 Jahre alt. Der Bürgermeister bittet den Künstler heimzukehren. In: Österreichische Volksstimme, 1. 3. 1946. Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar (Diverses)“.



# Politische und kulturelle Chronik 1937–1950

1933

## Politik, Kunst und Kultur:

30. 1. Hindenburg ernennt Hitler zum Reichskanzler.
5. 3. Letzte freie deutsche Wahlen, die Nationalsozialisten bekommen zusammen mit den Deutschnationalen die absolute Mehrheit.
15. 3. Das „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“ veröffentlicht die erste amtliche „schwarze Liste“ für das Gebiet der schönen Künste.
- April: Erste „Schandausstellungen“ zur Diffamierung moderner Kunst werden in Karlsruhe und Mannheim abgehalten. Andere ähnliche Ausstellungen folgen in Deutschland im Laufe des Jahres, auch Werke Kokoschkas finden sich darunter.
11. 4. Auf Anordnung Görings wird das „Bauhaus“ in Berlin von der Polizei geschlossen.
- 16./
17. 4. John Heartfield und sein Bruder Wieland Herzfelde fliehen aus Angst vor Verhaftung von Berlin nach Prag.
25. 4. Oskar Schlemmer protestiert brieflich bei Goebbels gegen die Diffamierung von Künstlern durch die sog. „Schreckenskammer“-Ausstellungen.
10. 5. Öffentliche Bücherverbrennungen in Berlin und anderen deutschen Universitätsstädten.
14. 7. Auflösung und Verbot aller anderen Parteien außer der NSDAP.
22. 9. Errichtung der „Reichskulturkammer“ unter Leitung Goebbels’.
15. 10. Grundsteinlegung zum „Haus der Deutschen Kunst“ in München.

## Dezember

1933: Die „Bibliothek Warburg“ wird auf Einladung der Londoner Universität von Hamburg nach London verlagert. Viele Künstler emigrieren, darunter Gropius, Kandinsky, Klee, Heinrich Mann, Thomas Mann, Ernst Toller, Weill; Willi Baumeister, Beckmann, Dix, Hofer, Pechstein, Schlemmer u. a. werden von der Lehre ausgeschlossen; Museumsleiter werden ausgewechselt: Ernst Gosebruch in Essen, Hartlaub in Mannheim, Carl Georg Heise in Lübeck, Ludwig Justi in Berlin, Gustav Pauli und Max Sauerlandt in Hamburg u. v. m.

## Oskar Kokoschka:

Kokoschka hält sich von Jahresbeginn bis Mai in Paris auf. Es geht ihm finanziell und gesundheitlich schlecht.

7. 5. Wegen des „Arier-Paragraphen“ legt Max Liebermann das Ehrenpräsidium der Preußischen Akademie der Künste nieder und erklärt seinen Austritt aus der Akademie. Kokoschka veröffentlicht daraufhin am 8. 6. in der „Frankfurter Zeitung“: „Die Stimme, die Max Liebermann gefehlt hat“. In den Dresdner Kunstsammlungen werden 5 Bilder von OK beschlagnahmt. (Bereits im Herbst 1930 wurden in Weimar auf Anordnung des nationalsozialistischen Ministers Frick Kokoschkas Werke im Weimarer Schloßmuseum beschlagnahmt. Paul Schultze-Naumburg vergleicht in seinem Buch „Kunst und Rasse“ ein Porträt Kokoschkas mit Bildern von Geisteskranken.)
23. 8. Tod von Adolf Loos, OK hält vor dem Österreichischen Werkbund eine „Gedächtnisrede für Adolf Loos“. Zieht zu seiner Mutter ins Liebhartstal, Wien.  
Die Galerie Hugo Feigl in Prag zeigt im Dezember 14 neuere Gemälde OKs. OK schreibt den politischen Aufsatz „Totem und Tabu, Denkübnungen eines Zynikers“.

## 1934

### Politik, Kunst und Kultur:

Februar: In Österreich Bürgerkrieg zwischen Sozialdemokraten und bürgerlichen Parteien, Folge davon Verbot der sozialdemokratischen Partei.

April: Internationale Karikaturen-Ausstellung der Künstlervereinigung „Manés“ in Prag. Proteste der deutschen Botschaft gegen Verunglimpfung Hitlers. Blätter von Heartfield, Bidlo und Bert werden unter Protesten der Prager Bevölkerung entfernt.  
Dollfuß verbietet alle politischen Parteien außer der „Vaterländischen Front“, am 1. 5. wird Österreich autoritärer Ständestaat.

25. 7. Während eines Putschversuchs Ermordung des Kanzlers Dollfuß durch österreichische Nationalsozialisten. Dollfußregime besteht unter Schuschnigg weiter.

2. 8. Nach dem Tod Hindenburgs wird Hitler Reichspräsident und Oberbefehlshaber der Reichswehr.

4. 9. Hitler verdammt auf dem Nürnberger Reichsparteitag die moderne und die „traditionelle“ Kunst. Diese Botschaft verewigt Leni Riefenstahl filmisch in „Triumph des Willens“.

Bis Jahresende entstehen 15 Konzentrationslager in Deutschland.

## Oskar Kokoschka:

OK wird Mitbegründer der in Prag erscheinenden satirischen Wochenzeitschrift „Der Simplicus“, später „Der Simpl“. Er hält am 18. 1. in Budapest den Vortrag zur „Via Lucis des Jan Amos Comenius“, der Bischof der mährischen Brüdergemeinde, humanistischer Schriftsteller und Pädagoge war. Anlässlich der Umwandlung Österreichs in einen autoritären Ständestaat entsteht der Aufsatz „Thomas Paine oder der soziale Staat“. 4. 7. Tod der Mutter. Kokoschka reist am 25. 9. nach Prag mit der Zusage, das Porträt des Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik, Thomas G. Masaryk, malen zu dürfen. Im Prämonstratenserkloster von Strahov malt er die erste Ansicht von Prag, bis Jahresende entstehen drei weitere. OK entschließt sich in Prag zu bleiben. Im Hause des Rechtsanwaltes und Kunstfreundes Dr. K. B. Palkovsky lernt er dessen Tochter Olda, seine spätere Frau, kennen.

## 1935

### Politik, Kunst und Kultur:

16. 3. Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht in Deutschland – Verletzung des Versailler Vertrags.

Mai: Die nationalsozialistische sudetendeutsche Partei Konrad Henleins wird bei den tschechoslowakischen Parlamentswahlen zweitstärkste Partei: Beneš wird nach Thomas G. Masaryks Rücktritt Staatspräsident, Hodza Premier.

15. –

18. 9. Die Nürnberger Gesetze leiten die Entrechtung der Juden ein.

Abschluß des österreichisch-italienischen Kulturabkommens. Im November veranstaltet das italienische Kulturinstitut in der Wiener Secession die Ausstellung „Italienische Plastik der Gegenwart“.

## Oskar Kokoschka:

OK publiziert den Artikel „Lebendige und tote Kunst. Ein Gespräch mit Max Liebermann“ anlässlich dessen Todes.

Im Sommer malt Kokoschka das Porträt des ehemaligen tschechoslowakischen Präsidenten Thomas G. Masaryk. Zur gleichen Zeit wird den Immigranten durch ein Ausländergesetz jede politische Betätigung verboten. Masaryk verhilft OK zur tschechischen Staatsbürgerschaft.

Herbst: Gründung der „Union für Recht und Freiheit“ in Prag. OK verfaßt drei politische Aufsätze „Zweierlei Recht“, „Jeremy Bentham contra souveräner Staat“ und „Was wird der Völkerbund vom Abessinien-Abenteuer lernen?“

**1936**

**Politik, Kunst und Kultur:**

7. 3. Deutsche Truppen marschieren in das entmilitarisierte Rheinland ein – erneute Verletzung des Versailler Vertrages.
- März: Auf dem Reichsparteitag in Nürnberg wird von Hitler das Signal zur „Säuberung der Museen“ und für die Ausstellung „Entartete Kunst“ gegeben.
1. 8. Olympiade in Berlin beginnt, führt zu einer weitgehenden internationalen Anerkennung des NS-Staates.
30. 10. Die moderne Abteilung der National-Galerie im Kronprinzenpalais Berlin wird geschlossen, ähnliche Maßnahmen für die Museen im ganzen Reich angekündigt.
23. 11. Friedensnobelpreis an Carl von Ossietzky, Hitler verbietet die Annahme.
30. 11. Auflösung des Deutschen Künstlerbundes. Im November wird die „Reichskulturkammer“ als „judenrein“ gemeldet.
- Dezember: Der Nazi-Maler Adolf Ziegler löst Hönig als Präsident der Reichskammer für Bildende Künste ab. In Paris gründet Paul Westheim das „Kollektiv deutscher Künstler“, Mitglieder sind u. a. Max Ernst, Otto Freundlich und Gert Wollheim.

**Oskar Kokoschka:**

OK hält am 7. 3. beim Brüsseler Friedenskongreß eine Rede, die im „Prager Tagblatt“ veröffentlicht wird. Er erwägt nach Amerika zu gehen. Die Prager Zeitschrift „Die Wahrheit“ bringt OKs Text „Domine, quo Vadis?“. Er beginnt ein Drama mit dem Titel „Comenius“. Malt im September eine weitere Pragansicht. (Laut freundlicher Mitteilung von Johann Winkler, 12. 6. 2001, handelt es sich dabei um „Prag, Blick vom Moldauufer auf Kleinseite und Laurenziberg I“, 1937, Ostdeutsche Galerie, Regensburg.) Im Oktober ist im Carnegie Institute in Pittsburgh das Porträt von T. G. Masaryk ausgestellt.

**1937**

**Politik:**

- Tod von Tomáš G. Masaryk, Philosoph und Soziologe, tschechoslowakischer Staatspräsident von 1918–1935 (\*1850).
26. 4. Im Spanischen Bürgerkrieg wird das baskische Städtchen Guernica durch die „Legion Condor“ bombardiert und zerstört.

24. 6. Weisung für die Kriegsvorbereitung der Wehrmacht.

16. 7. Errichtung des KZ Buchenwald.

Herbst: Beginn der systematischen „Arisierung“ jüdischen Vermögens.

November: Auf der „Führerkonferenz“ enthüllt Hitler seine Kriegspläne: „Eroberung neuen Lebensraums“ durch Gewalt („Hoßbach Protokoll“), Österreich und Tschechoslowakei als erste Expansionsziele.

### **Kunst und Kultur:**

Am 16. 6. wird der „Bund deutscher Maler Österreichs“ mit Sitz in der Wiener Secession gegründet. Die Mitglieder wollen u. a. „auf künstlerischem Gebiete den nationalen Ideen zum Durchbruch verhelfen und nach dem ‚Anschluß‘ 1938 beim Aufbau der ‚Reichskammer bildender Künstler des Landes Österreich‘ mitarbeiten“.

30. April–30. Juni: Großausstellung österreichischer Kunst von Romanik bis zur Gegenwart im Pariser Musée du Jeu de Paume, Kokoschka ist dabei auch vertreten.

30. 6. Die Aktion „Entartete Kunst“ beginnt. Adolf Ziegler, Präsident der „Reichskammer für Bildende Künste“, wird ermächtigt, die im Reich befindlichen Werke „deutscher Verfallskunst“ der Malerei und Bildhauerei seit 1910 für seine Ausstellung auszuwählen und „sicherzustellen“: Beschlagnahmung von ca. 5000 Gemälden und Plastiken, ca. 12.000 Graphiken aus deutschem Museumsbesitz. (Bis 1938 werden 417 Arbeiten von Kokoschka als „entartet“ beschlagnahmt.)

Juli: Eröffnung der Weltausstellung in Paris, Deutschland ist mit einem Pavillon von Albert Speer vertreten. Picasso zeigt sein Gemälde „Guernica“. Oswald Haerdtl errichtet den österreichischen Pavillon.

18. 7. Anlässlich der Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“, München, proklamiert Hitler einen „Säuberungskrieg“ gegen die moderne, „entartete“ Kunst. 19. 7. Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ im alten Galeriegebäude an den Münchner Hofgartenarkaden – von OK sind neun Gemälde, ein Aquarell, ein Plakat sowie fünf graphische Blätter und vermutlich ein weiteres unidentifiziertes Blatt aus „O Ewigkeit – du Donnerwort, Bachkantate“ ausgestellt. Sie wird nach 2 Millionen Besuchern (offizielle Zahlenangabe) in München als Wanderausstellung in Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Salzburg (4. 9.–2. 10. 1938), Hamburg, Stettin, Weimar, Wien (6. 5.–18. 6. 1939), Frankfurt am Main, Chemnitz, Waldenburg/Schlesien und Halle/Saale gezeigt (insgesamt 3,2 Mio. Besucher).

19. 7. Beckmann emigriert nach Amsterdam. Während der von Alexander Popp zusammen mit der deutschen Botschaft organisierten und unter dem Ehrenschutz Franz von Papens stehenden Ausstellung „Deutsche Baukunst

– Deutsche Plastik am Reichssportfeld in Berlin“ in der Wiener Secession (7. 4.–Ende Mai) wird zum ersten Mal in Wien ein öffentliches Gebäude mit Hakenkreuzfahnen behängt.

18. 10. László Moholy-Nagy emigriert in die USA und eröffnet das „New Bauhaus“ in Chicago.
13. 11. Ausstellung „Italiens Baukunst“ in der Wiener Secession. Im Katalogvorwort bekennt sich der Rektor der Technischen Hochschule Wien, Karl Holey, zum „jungen Italien des Faschismus, das die Überlieferung des römischen Imperiums mit neuem Leben“ erfülle.

Die im November in München gezeigte Ausstellung „Der ewige Jude“, enthält auch zahlreiche beschlagnahmte Kunstwerke, um einen angeblichen kulturzersetzenden Einfluß des Judentums zu belegen.

### **Oskar Kokoschka:**

OK hält Vorträge im „Bert-Brecht-Club“. Aufruf zu einer Schulreform, „In letzter Stunde“, wird am 1. 2. und 22. 2. in „Die Wahrheit“ publiziert. OK wird am 28. 3. korrespondierendes Mitglied der Prager Künstlervereinigung „Manés“.

Retrospektive zum 50. Geburtstag von Oskar Kokoschka im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (38 Gemälde, 64 Zeichnungen und Druckgraphiken aus allen Schaffensperioden). OK weigert sich, die Ausstellung zu besuchen.

OK verfaßt den Text „Entartete Kunst“, der erst 1975 veröffentlicht wird. Daneben entsteht der Aufsatz „Der moderne Staat – ein Absurdum“. In einem Brief an der österreichischen Kanzler Kurt Schuschnigg fordert OK die österreichische Regierung auf, diplomatische Schritte zum Schutz des Kunstschaffens zu unternehmen.

Sommer: Bildung des Oskar-Kokoschka-Bundes in Prag.

OKs Farblithographie „Helft den baskischen Kindern!“ wird in Prag und anderen böhmischen Städten plakatiert. Weiterarbeit am bereits in Dresden und Paris begonnenen Bild „Die Quelle“, eine der dargestellten Frauen erhält die Züge Oldas. Im September beginnt er das „Selbstbildnis eines ‚entarteten‘ Künstlers“. Wegen einer Nierenentzündung („Nierndln mit Bazillennockerln“) muß sich OK in ein Spital nach Wittkovitz bei Mährisch-Ostrau begeben.

### **1938**

#### **Politik:**

12. 2. Besuch Schuschniggs in Berchtesgaden, Hitler erzwingt u. a. Berufung Seyß-Inquarts zum österreichischen Innenminister und freie Betätigung der NSDAP.  
Unter Druck der NS-Wehrmacht erfolgt Anschluß Österreichs (Schuschnigg tritt zurück,

Seyß-Inquart wird österr. Bundeskanzler; 12. 3. Deutsche Truppen marschieren ein; 13. 3. Anschlußgesetz), im nachhinein durch Volksabstimmung bestätigt.

29. 9. Unentschlossenheit der Westmächte gipfelt beim Münchner Abkommen: Großbritannien, Frankreich, Italien stimmen der Abtrennung der Sudetengebiete von der Tschechoslowakei und der Angliederung an Deutschland zu, angeblich Hitlers letzte Forderung. Die USA beginnen intensiv aufzurüsten.

Trotz Beteuerung Hitlers (26. 9.), daß die Abtretung des Sudetenlands seine letzte Forderung gewesen sei, erfolgt am 21. 10. sein Geheimbefehl zur „Erledigung der Rest-Tschechei“.

- 9./  
10. 11. Reichskristallnacht, staatlich organisiertes Judenpogrom, Zerstörung der Synagogen, Schändung der Friedhöfe.

### **Kunst und Kultur:**

3. 1. Gesetz zur entschädigungslosen Enteignung von Werken „entarteter Kunst“, auch rückwirkend gültig.

Mai: Ossietzky stirbt im Konzentrationslager Papenburg. Die Gestapo konfisziert in Wien Kunstwerke aus jüdischem Besitz. Der Schriftsteller und Lehrer Karl Springenschmid organisiert auf dem Salzburger Residenzplatz eine Bücherverbrennung.

Juni: Die Wiener Secession zeigt die italienische Propagandaschau „Italiens Städtebau“. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ wird in Salzburg von 40.000 Menschen besucht. Die Akademie der bildenden Künste in Wien wird von den langjährigen NSDAP-Mitgliedern Alexander Popp, Ferdinand Andri und Wilhelm Dachauer als kommissarischen Leitern verwaltet. Clemens Holzmeister verläßt Österreich. Auf der Biennale von Venedig stellen österreichische NS-Künstler im deutschen Pavillon aus, der österreichische Pavillon bleibt geschlossen. In der Wiener Nordwestbahnhalde finden die Propagandaschauen „Der ewige Jude“ und „Bolschewismus ohne Maske“ statt.

8. 7. Anlässlich der Ausstellung „20<sup>th</sup> Century German Art“ in den New Burlington Galleries, London, hält Max Beckmann seinen Vortrag „Über meine Malerei“. Die Ausstellung, organisiert von Herbert Read und Roland Penrose, zeigt 270 Werke, meist aus Besitz deutscher Emigranten.

November: Als Folge der „Reichskristallnacht“ beginnen Konfiszierungen von Kunstwerken aus jüdischem Besitz. In Paris wird die Ausstellung „Freie Deutsche Kunst“, von deutschen

Exilanten organisiert, eröffnet. Barlach stirbt in Güstrow, Kirchner begeht in der Schweiz Selbstmord. Goebbels begründet die Kommission zur Verwertung der Produkte „entarteter“ Kunst, die konfiszierte Kunstwerke ins Ausland verkauft.

### Oskar Kokoschka:

OK verfaßt spontan das „Ansuchen an den Haager Schiedsgerichtshof, um eine Feststellung des Ex-lex-Zustandes in Österreich unter dem Regime des Herrn von Schuschnigg“.

1. 7.: OK wird aus der Preussischen Akademie der Künste ausgeschieden. Am 7. 7. ist er in der Londoner Ausstellung „20<sup>th</sup> Century German Art“ mit 22 Werken vertreten (New Burlington Galleries). Im Buch über moderne deutsche Kunst von Oto Bihalji-Merin, alias Peter Thoene, „Modern German Art“ (London), wird OK als eine Hauptfigur vorgestellt.

Herbst: Aus der Tschechoslowakei fliehen deutsche Emigranten und viele Tschechen, darunter Kokoschka (19. 10. in Begleitung von Olda Palkovská).

Dezember: Kokoschka gründet mit John Heartfield und anderen in London den „Freien Deutschen Kulturbund“ (Kokoschka wird einer der drei Präsidenten), über 100 Exilkünstler treten bei. In Paris wird gleichfalls eine solche Vereinigung gegründet. Die erhoffte Anerkennung für OK beim britischen Publikum bleibt zunächst aus. Seinen ersten Auftrag erhält er von Michael Croft (Schwager des emigrierten deutschen Rechtsanwalts Fred Uhlmann).

### 1939

#### Politik:

30. 1. Hitler prophezeit vor dem Großdeutschen Reichstag die „Vernichtung der jüdischen Rasse“ in Europa während eines künftigen Weltkrieges.
16. 3. Einmarsch deutscher Truppen in der Tschechoslowakei und Errichtung des „Reichsprotektorats Böhmen und Mähren“; Tschechoslowakischer Staatspräsident Beneš tritt zurück, geht in die USA. Ende der seit 1935 andauernden Appeasement-Politik Großbritanniens.

Deutschland verlangt Danzig und Korridor nach Ostpreußen, Polen lehnt ab (21. 3.). Daraufhin englisch-französische Garantieerklärung für Polen. 28. 4. Kündigung des Nichtangriffspaktes mit Polen von 1934.

Militärbündnis Deutschland-Italien („Stahlpakt“, 22. 5.). Folgende Nichtangriffspakte mit Estland, Lettland und Dänemark sowie der deutsch-sowjetischer Nichtangriffspakt (23. 8.) sind Voraussetzungen für den Angriff auf Polen.

1. 9. Beginn des Zweiten Weltkriegs mit Überfall Deutschlands auf Polen, das mit England einen Bündnisvertrag abgeschlossen hat (25. 8.).
3. 9. Großbritannien und Frankreich erklären Deutschland den Krieg.
28. 9. Deutsch-sowjetischer Grenz- und Freundschaftsvertrag (Demarkationslinie nach Osten verschoben bis Bug, UdSSR erhält Litauen).

6. 10. Hitler versucht vergeblich in „Reichstagsrede“, Großbritannien und Frankreich zur Anerkennung der deutschen Ostpolitik durch Friedensschluß zu bringen.

Arbeitsdienstpflicht für weibliche Jugend wird in Deutschland eingeführt.  
Lebensmittel- und Kleiderkarten zur Rationierung.

8. 11. Mißglücktes Bombenattentat auf Hitler im Münchner Bürgerbräukeller.

Britischer Passagierdampfer „Athenia“ von deutschem U-Boot versenkt. Britische Kreuzer vernichten deutsches Panzerschiff „Admiral Graf Spee“ in der La-Plata-Mündung.

Allgemeine Wehrpflicht in Großbritannien wird eingeführt. Britisches Kriegskabinett gebildet.

Großbritannien verhängt Seeblockade gegen Deutschland.

30. 11. UdSSR greift Finnland an, Ausschluß aus Völkerbund. („Sowjetisch-Finnischer Winterkrieg“ beendet durch Frieden von Moskau, 12. 3. 1940, Finnland muß Gebiete abtreten.)

Die USA kündigen Handelsvertrag mit Japan von 1911 (Reaktion auf japanische Expansion nach Süden).

### **Kunst und Kultur:**

20. 3. Auf dem Hof der Feuerwache Köpenicker Straße, Berlin, werden 1000 Ölbilder, 3800 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter verbrannt: der Rest der aus deutschen Museen geraubten Kunstwerke, die weder für die Ausstellung „Entartete Kunst“ noch für Görings private Sammlung ausgesucht oder gegen Devisen versteigert wurden.
  30. 6. Auktion von 125 konfiszierten „Gemälden und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen“ in der Galerie Fischer, Luzern. (Dadurch gehen u. a. allein 15 Hauptwerke von Corinth und 7 von Barlach für Deutschland verloren.)
- Juni: Hitler erteilt den „Sonderauftrag Linz“, der Hans Posse, den Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, ermächtigt, Kunstwerke für sein „persönliches“ Museum in Linz zu sam-

meln: Hitler plant, nach dem gewonnenen Krieg das größte Kunstmuseum der Welt in Linz zu errichten. Dafür werden Kunstwerke aus den annektierten und später im Krieg besetzten Ländern nach Deutschland gebracht, jüdische Privatsammlungen und öffentlicher Kunstbesitz beraubt. Nach Kriegsende finden sich 6755 Gemälde im Linzer Depot.

Das Festspielhaus in Salzburg wird auf Hitlers Weisung im barocken Stil umgebaut, die Faistauer-Fresken werden abgenommen.

Die Anschluß-Jubelausstellung „Berge und Menschen der Ostmark“ im Wiener Künstlerhaus (März) besuchen 10.000 Menschen, die „Entartete Kunst“-Ausstellung, 1939 ebenfalls im Wiener Künstlerhaus gezeigt, 147.000 Menschen.

Auflösung der Künstlerorganisationen in der „Ostmark“.

18. 12. Fusionierung der Secession mit dem Künstlerhaus zu einer „Gesellschaft bildender Künstler Wien, Künstlerhaus“. Am 14. 8. übernimmt dann Reichsstatthalter Schirach persönlich die Schirmherrschaft über die gleichgeschaltete Künstlervereinigung.

Der Künstler Hans Grundig kommt in das KZ Sachsenhausen.

Zielbewußter Einsatz musikalischer Mittel im deutschen Rundfunk zur Hebung der Kriegsbegeisterung („Wir fahren gegen England“, „Frankreichlied“ usw.)

### **Oskar Kokoschka:**

1. 3. In London offizielle Gründung der „Free German League of Culture“ („Freier Deutscher Kulturbund, F. D. K. B.“).
13. 3. Gründung der „Austrian Centre-Association of Austrians“ („Österreichisches Zentrum“). Malt Posy Croft, die Schwester von Michael Croft.
20. 6. Nimmt teil an der ersten Ausstellung des F. D. K. B.
30. 6. Galerie Fischer in Luzern versteigert die aus deutschen Museen beschlagnahmten Bilder. Von OK werden 9 Gemälde ins Ausland verkauft.  
Im Juli beteiligt sich der Künstler an einer Ausstellung des „Austrian Centre“. Im August übersiedelt er mit Olda nach Polperro in Cornwall, wo der Bildhauer Uli Nimpf lebt. Nach der englischen Kriegserklärung an Deutschland (3. 9.) beginnt OK die beiden Allegorien „The Crab“ und „Private Property“, in denen er auf die aktuelle politische Situation Bezug nimmt. Er arbeitet an seinem Drama „Comenius“.

**1940**  
**Politik:**

11. 2. Wirtschaftsabkommen zwischen Deutschland und UdSSR, macht die britische Blockade unwirksam.

Die Sektionen der kommunistischen Internationale unterstützen im Zeichen des deutsch-sowjetischen Pakts den Angriffskrieg Hitlers bis zu seinem Überfall auf die UdSSR. Die UdSSR liefert oppositionelle deutsche Kommunisten an Hitler aus.

Leo Trotzki, Gegner Stalins und Gründer der Roten Armee, in Mexiko ermordet.

„Winterhilfswerk“ (seit 1933) bringt 916 Mill. RM und nimmt mehr und mehr den Charakter einer Sondersteuer an.

Deutschland besetzt durch militärischen Überfall die neutralen Länder Dänemark (9. 4.) und Norwegen (9. 4.–10. 6.), um die schwedische Erzzufuhr zu sichern und um breitere Angriffsbasis für Handelskrieg gegen Großbritannien zu gewinnen.

Unter Verletzung der Neutralität Belgiens, Luxemburgs und der Niederlande („Sichelschnitt“, 10. 5.–4. 6.; britische Niederlage bei Dünkirchen – schwere Ausrüstung mußte zurückgelassen werden) schlägt Deutschland Frankreich militärisch („Schlacht um Frankreich“, 5. 6.–24. 6.) und zwingt es zum Waffenstillstand (deutsch-französischer Waffenstillstand in Compiègne, 22. 6., ergibt Teilung Frankreichs in besetztes und unbesetztes Gebiet).

10. 5. Winston Churchill bildet britische Koalitionsregierung (hält bis 1945). Stellt „Blut, Mühsal, Tränen und Schweiß“ in Aussicht.
10. 6. Kurz vor dem französischen militärischen Zusammenbruch tritt Italien auf deutscher Seite in den Zweiten Weltkrieg ein.
10. 7. Pétain wird „Chef des Staates“. 24. 10. 40 Treffen Hitler und Pétain in Montoire: Pétain lehnt Kriegseintritt Frankreichs ab.

„Luftschlacht um England“ (Mitte 1940/41): Starker deutscher Luftangriff auf englische Stadt Coventry. Es folgen heftige deutsche Luftangriffe auf London und Malta. Durch wachsende Überlegenheit der alliierten Luftwaffe und Radartechnik verlieren die Deutschen die „Luftschlacht“, deutscher Invasionsplan „Seelöwe“ wird aufgegeben.

Polnische Exilregierung in London; Großbritannien anerkennt provisorische tschechoslowakische Exilregierung unter Beneš.

Belgische, niederländische und luxemburgische Exilregierungen in London.

Marschall Pétain arbeitet mit deutscher Besatzungsmacht zusammen. Französisches provisorisches Nationalkomitee unter Charles de Gaulle gebildet (18. 6.), wird von

Großbritannien anerkannt, bekämpft Pétain-Regierung und erlangt Regierungsgewalt im französischen Kolonialgebiet. Briten vernichten französisches Flottengeschwader vor Oran, um es deutschem Zugriff zu entziehen (3. 7.).

September: Dreimächtepakt zwischen Deutschland, Italien und Japan (nachträglich, bis 1942, Beitritt von Ungarn, Rumänien und Slowakei, Finnland, Dänemark, Nanking-China, Bulgarien und Kroatien; Beitritt der UdSSR wird offengehalten).

Italienische Offensive gegen Ägypten. Im Dezember erfolgreicher Gegenangriff der Briten, sie erobern die Cyrenaika.

15. 11. Das Warschauer Ghetto, in dem ca. 350.000 Juden leben, wird geschlossen.

Teilweise Wehrpflicht in den USA.

Die USA pachten für 99 Jahre von Großbritannien Neufundland, Bermudainseln, Bahamainseln, Jamaika, Britisch-Guayana etc. und liefern dafür 50 Zerstörer.

F. D. Roosevelt zum drittenmal Präsident der USA (bis 1945).

### **Kunst und Kultur:**

Filme: „Jud Süß“ von Veit Harlan in Deutschland, „Der Dikator“ von und mit Charlie Chaplin in den USA.

10. 5. Der jüdische Maler Felix Nußbaum wird in seinem Versteck in Brüssel verhaftet und ins Internierungslager Saint-Cyprien gebracht (später in Auschwitz ermordet). Max Ernst, Hans Bellmer, Victor Brauner, Gert Wollheim, Wols sind in südfranzösischen Lagern interniert, emigrieren z. T. nach ihrer Flucht in die USA. Ebenso Breton, Masson, Chagall, Lipchitz, Duchamp, Léger, Miró, die Pressionen der Vichy-Regierung ausgesetzt waren. Schwitters trifft am 28. 6. in seinem zweiten Exilland Großbritannien ein und wird für 16 Monate interniert.

September: Feuchtwanger, Heinrich Mann, Klaus Mann, Franz Werfel und Alma Mahler-Werfel entkommen über die französisch-spanische Grenze und reisen über Lissabon in die USA. Walter Benjamin begeht kurz darauf Selbstmord, als er den Fluchtweg blockiert findet.

17. 9. Das deutsche Oberkommando in Frankreich ermächtigt die „Sondereinheit Rosenberg“, Kunst aus dem Privatbesitz jüdischer Familien zu beschlagnahmen. Ähnliche Aktionen folgen in Belgien, Holland und anderen besetzten Gebieten.

November: Ernst Huber zeigt im Wiener Künstlerhaus seine im Auftrag der Organisation Todt entstandenen Werke „Ein Maler erlebt die Reichsautobahn“ (162 Aquarelle).

5. 11: Im Pariser Jeu de Paume besichtigt Göring die vom „Einsatzstab Rosenberg“ zusammengetragenen Kunstschatze aus öffentlichem und privatem Besitz – vor allem aus den jüdischen

Sammlungen Rothschild, Seligmann, Wildenstein – und befiehlt ihren Abtransport nach Deutschland und die Aufteilung der begehrten Werke: 1. Hitler, 2. Göring, 3. diverse deutsche Museen.

28. 11. Premieren der antisemitischen Filme „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“.

### **Oskar Kokoschka:**

Durch eine Ausstellung in der Galerie St. Etienne in New York erweitert sich OKs Bekanntheitsgrad in den USA.

Sommer: Südküste Englands wird für Ausländer Sperrgebiet. Nimptsch wird interniert, OK und Olda kehren nach London zurück. Beziehen durch Vermittlung von Kathleen Countess of Drogheda ein möbliertes Haus in der Boundary Road. OK unterstützt den F.D.K.B. und das „Austrian Centre“ in ihren Versuchen, das englische Parlament zur Zurücknahme der Flüchtlingseinteilung in „enemies“ oder „friendly aliens“, was viele Internierungen zur Folge hat, zu bewegen. Als tschechoslowakische Staatsbürger gehörten OK und Olda zu den „friendly aliens“.

Ab Herbst regelmäßige deutsche Bombenangriffe, bis April 1941. OK vollendet „Private Property“.

Im Winter beginnt er das Gemälde „The Red Egg“, auf dem er das Münchner Abkommen „als Gelage zur Stillung imperialistischen Machthungers“ interpretiert.

### **1941**

#### **Politik:**

März/

April: Hitler hilft Mussolini mit der Aufstellung des deutschen „Afrikakorps“. Unter General Rommel Rückeroberung der Cyrenaika, außer Tobruk, von den Briten. Britische Gegenoffensive in Abessinien: Somaliland, Eritrea werden besetzt; nach der Einnahme von Addis Abeba italienische Kapitulation (16. 5.).

Freundschaftspakt UdSSR-Jugoslawien.

Deutschland greift Jugoslawien an (6. 4.), nachdem es dieses nicht zum Beitritt zum Dreimächtepakt zwingen konnte. Einmarsch italienischer, ungarischer und bulgarischer Truppen nach Kapitulation (17. 4.) der jugoslawischen Armee. Gleichzeitiger Angriff auf Griechenland: Bis Ende Mai besetzen deutsche und italienische Truppen ganz Griechenland (zuerst deutsche, ab Mitte 1941 italienische Militärverwaltung).

Ante Pavelitsch leitet in deutsch-italienischer Abhängigkeit den neugegründeten Staat Kroatien (10. 4.) und stützt sich auf die faschistische „Ustascha“-Bewegung.

10. 5. Reichsminister Rudolf Heß springt mit Fallschirm über Großbritannien ab, angeblich um durch persönliche Verhandlungen die Front der Gegner zu schwächen. Die Reichsregierung erklärt ihn für geisteskrank.

22. 6. Hitler greift ohne Kriegserklärung die UdSSR an und hat große Anfangserfolge. Sowjetarmee bringt in der Winterschlacht (Okt./Dez.) vor Moskau die deutsche Panzerarmee zum Stehen.

Stalin wird Vorsitzender des Rates der Volkskommissare (Rang eines Ministerpräsidenten, zuvor formal nur Generalsekretär der KPSU).

Auflösung der Wolgadeutschen Republik, Verbannung der deutschen Einwohner in sibirische Strafgebiete.

14. 8. „Atlantic Charta“ von Roosevelt und Churchill auf Schlachtschiff verkündet: Wiederholung und Erweiterung der vier Freiheiten (Freiheit der Rede und Meinung, des Glaubens und Freiheit von Not und Furcht).

Ermordung von Geisteskranken in Deutschland. 14. 7. 1933 Gesetz zur „Verhütung erbkranken Nachwuchses“, d. h. Sterilisation bei bestimmten Erbkrankheiten.

Als letzte Konsequenz im Krieg – „Euthanasieprogramm“, nach dem „unheilbar Kranken der Gnadentod gewährt werden kann“ (Oktober 1939). Bis August 1941 werden 70.000 Menschen ermordet.

Hitler übernimmt Oberbefehl über Ostheer, schwere Winterkrise des Ostheeres (sowjetische Winteroffensive seit 5. 12. führt im Norden zum Rückzug des deutschen Heeres), Beginn der Partisanenkämpfe.

Rosenberg, Reichsminister für die besetzten Ostgebiete, behandelt die slawische Bevölkerung nach der „Untermenschen“-Parole – rigorose Ausbeutungspolitik.

29. 9. SS-Einsatzgruppe erschießt bei Kiew über 30.000 Juden.

Französischer Regierungschef wird Admiral Darlan, nach Aktivität der französischen Widerstandsbewegung läßt Hitler 50 Geiseln erschießen und ordnet Verschleppung politischer Gegner an: „Nacht-und-Nebel-Erlass“.

Polnische Exilregierung schließt mit der UdSSR Freundschafts- und Hilfspakt.

Japanische Expansion 1941/42: Politische Rückendeckung für Neuordnung im Pazifik bieten Antikominternpakt (November 1936, Deutschland mit Japan gegen gemeinsame Gegner = UdSSR, Italien und Spanien treten später bei), Dreimächtepakt und Pakt mit UdSSR. Nichtangriffspakt zwischen Japan und der UdSSR von 1941 – Rückendeckung für Expansion in Ostasien.

7. 12. Japanischer Luftangriff auf USA-Flottenstützpunkt Pearl Harbor – Lahmlegung der US-Pazifik-Flotte – zieht die USA in den Zweiten Weltkrieg; Kriegserklärung USA an Japan; Deutschland und Italien erklären den USA den Krieg (11. 12.).

22. 12. 41–

14. 1. 42: Erste Konferenz zwischen Roosevelt und Churchill in Washington, Zusammentritt des „Vereinigten Kriegsrates“.

### **Kunst und Kultur:**

- Mai: Vor den Pariser Tuileries findet die Verbrennung von 500 Werken moderner Kunst statt.  
23. 8. Emil Nolde wird brieflich jede künstlerische Tätigkeit verboten, gleiches Schreiben auch an Scharff und Schmidt-Rottluff.

In Deutschland herrscht „eisernes Sparen“: Spareinlagen steigen während des Krieges von 301 auf 940 RM/Kopf der Bevölkerung. Guthaben dienen der Kriegsfinanzierung, durch Währungsreform 1948 auf 5 % entwertet.

Erster deutscher Farbspielfilm mit Marika Rökk: „Frauen sind doch die besseren Diplomaten“.

Schirach übt vorsichtige Kritik an der NS-Kunst in seiner Eröffnungsrede auf der Ausstellung „Wiener Kunst“ in Düsseldorf.

### **Oskar Kokoschka:**

Einzelausstellung im Arts Club, Chicago. Umzug innerhalb Londons, beendet „The Red Egg“. 15. 5. Heirat mit Olda Palkovská in einem Luftschutzkeller, provisorisches Standesamt von Hampstead (Ehepaar Nimptsch als Trauzeugen). Beginnt Gemälde „Loreley“, das die Grausamkeit des Seekriegs aufzeigt.

OK wird Präsident des F.D.K.B. und bleibt es bis 1946. Er verbringt den Herbst mit Olda in S-W-Schottland, wohnt im House of Elrig bei Port William, Wigtownshire, bei der Familie Korner. malt die schottische Küste, Aquarelle und Farbstiftskizzen entstehen. Die New Yorker Buchholz-Galerie zeigt 25 Gemälde von OK.

13. 12. Gründung des „Free Austrian Movement“, OK unterstützt vor allem die Jugendgruppe „Young Austria“. Bemüht sich öffentlich um die Freilassung der in englischen Lagern internierten Österreicher.

1942

**Politik:**

1. 1. Washington-Pakt: Erklärung von 26 mit den Achsenmächten kriegführenden Nationen, keinen separaten Waffenstillstand zu schließen (Keimzelle der Vereinten Nationen).

Zu Jahresbeginn britische und US-Luftangriffe auch auf Wohnviertel deutscher Städte.

20. 1. „Wannsee-Konferenz“: Beschluß und Beginn der systematischen Ermordung von Millionen Juden durch Arbeitseinsatz und in den Gaskammern der Vernichtungslager Auschwitz, Maidanek u. a. (Erfolgreichen Widerstand gegen die Ausrottung der Juden leisten Finnland, Italien, Bulgarien und Dänemark.)
21. 3. Fritz Sauckel wird Generalbevollmächtigter für Arbeitseinsatz; unter ihm werden Millionen von Arbeitern aus den besetzten Gebieten nach Deutschland gebracht.
26. 5. Attentat auf Reichsprotektor von Böhmen-Mähren Reinhard Heydrich. 10. 6. Als Vergeltung wird Dorf Lidice vernichtet, die Männer getötet, Frauen und Kinder verschleppt.

30./

31. 5.: 1000-Bomber-Angriff auf Köln.

MacArthur erhält Oberbefehl im Fernen Osten. Japanische Niederlage in der Seeschlacht bei den Midway-Inseln ist Wendepunkt des Krieges im Fernen Osten (3.–7. 6. 1942).

18. –

26. 6. Zweite Washington-Konferenz beschließt die Errichtung einer zweiten Front und den Ausbau der Atomforschung.

Japaner unterliegen in der Seeschlacht bei den Salomonen. Amerikaner landen auf Insel Guadalcanal am 7. 8. – Beginn der alliierten Großoffensive im Südpazifik.

Militärbündnis Deutschland-Italien und Japan.

28. 6. Beginn der deutschen Sommeroffensive mit dem Ziel der Eroberung der Erdölfelder des Kaukasus und von Stalingrad. Russische Gegenoffensive beginnt am 19. 11.: 6. Armee unter General Paulus bei Stalingrad eingeschlossen. Hitler verbietet den Ausbruch.

Alliierte Probelandung bei Dieppe.

Oktober: Beginn der britischen Gegenoffensive in Nordafrika, die zum Verlust der Cyrenaika führt. Errichtung einer zweiten alliierten Front in Nordafrika durch Landung von US- und britische Truppen unter Eisenhower in Marokko und Algerien (November). Das führt zum Waffenstillstand mit Vichy-Frankreich unter Admiral Darlan (Waffenstillstand 12. 11. 1942).

Einmarsch deutscher Truppen im bisher unbesetzten Teil Frankreichs. Selbstversenkung der französischen Kriegsschiffe in Toulon (27. 11. 1942).

Gandhi fordert Großbritannien auf, Indien zu verlassen: wird verhaftet, seine Frau folgt ihm ins Gefängnis. Großbritannien bietet Indien Dominionstatus an, der abgelehnt wird.

Steueraufkommen in Deutschland: 42.684 Mill. RM (1933: 6.882 Mill. RM)  
Deutscher Messerschmittjäger mit Strahlantrieb wird bis Kriegsende serienmäßig gebaut.

### **Kunst und Kultur:**

„Musik bei der Arbeit“ zu Hebung der Arbeitsfreude in englischen Fabriken (wird zum regelmäßigen Rundfunkprogramm).

Das Oberkommando der Wehrmacht veranstaltet im Wiener Künstlerhaus die Ausstellung „Krieg und Kunst“.

Im Juni zeigt das Wiener Künstlerhaus „Das schöne Wiener Frauenbild“, in der Secession findet im August die Ausstellung „Niederdonau, Mensch und Landschaft“ statt.

Anne Frank beginnt in ihrem Versteck in Amsterdam ihr Tagebuch zu schreiben.

### **Oskar Kokoschka:**

Öffentlicher Appell an die deutschen Emigranten, sich am Aufbau einer neuen Demokratie zu beteiligen.

OKs Rede anlässlich der vom Free Austrian Movement abgehaltenen Freundschafts-Woche mit der Sowjetunion vom 22. 6. wird im „Zeitspiegel, Anti-Nazi-Weekly“ abgedruckt.

Beteiligung an der Ausstellung „Czecho-Slovak Contemporary Art“ in New York. Auftrag, das Porträt des sowjetischen Botschafters in London, Ivan Maisky, zu malen. Arbeitet an dem Gemälde „Marianne Maquis“, wo er das Zögern der Alliierten, eine zweite Front zu eröffnen, attackiert. Gleichzeitig entsteht „Anschluß – Alice in Wonderland“ als Protest gegen die politischen Ziele der kriegführenden Mächte.

Im Sommer hält OK mehrere Vorträge, so zur Eröffnung der Ausstellung des „Anti-Nazi-Committee“.

August bis Oktober zweiter Aufenthalt in Elrig: Aquarelle und Farbstiftzeichnungen entstehen. Einzelausstellung im St. Louis City Art Museum mit 38 Werken.

25. 10. Ansprache zur 25. Jahr-Feier der Sowjetunion als Präsident des F. D. K. B.

Sein 1938 geschriebener Artikel „An Approach to the Baroque Art of Czechoslovakia“ wird im „Burlington Magazine“ abgedruckt. Im Sammelband „Teacher of Nations – Addresses

and Essays“ der Cambridge University Press Veröffentlichung von OKs Artikel „Comenius“, „The English Revolution and Our Present Plight“. Die Exilregierung der Tschechoslowakei stiftet der National Gallery of Scotland das Gemälde „Zráni (Sommer II)“.

## 1943

### Politik:

14.–

24. 1. Konferenz von Casablanca: Roosevelt und Churchill beschließen Landung in Sizilien. Roosevelt fordert die bedingungslose Kapitulation Deutschlands. Wird von Nazis propagandistisch gegen die wachsende Kriegsmüdigkeit genützt.

Wendepunkt des Krieges: Unter General Paulus in Stalingrad eingeschlossene Armee vernichtet oder gefangen (ca. 146.000 Gefallene und 90.000 Gefangene). 31. 1. Kapitulation des Südkessels unter Paulus und 2. 2. des Nordkessels. Beginn der großen sowjetischen Gegenoffensiven.

Nach Stalingrad und der Proklamation des „Totalen Krieges“ durch Goebbels (18. 2. 1943) erfolgt eine Konzentration der Wirtschaft (2. 9. 1943) unter Reichsminister Albert Speer. (In der zweiten Hälfte von 1944 erreichen die Produktionsziffern ihren Höhepunkt.) Rohstoffknappheit wird durch Vorkriegsplanung verhindert (Buna, synthetischer Treibstoff, Verhüttung minderwertiger Erze etc.) und durch Ausbeutung von Rohstoffquellen in besetzten Ländern. Arbeitskräfte für die Wehrwirtschaft durch Rekrutierung ca. 9 Millionen zwangsverschleppter Fremdarbeiter. (Seit 30. 4. 1942 Mobilisierung aller KZ-Häftlinge.)

19. 4. Beginn des Aufstandes im Warschauer Ghetto. Die jüdischen Wohnbezirke werden von der SS völlig zerstört, die Bewohner abtransportiert und ermordet.

Die Niederlage in Afrika wird beendet durch Kapitulation der „Heeresgruppe Afrika“ (13. 5.). Die Südflanke der „Festung Europa“ ist geöffnet für Angriff der Alliierten.

5.–

13. 7. Letzte deutsche Offensive im Kurskbogen wird abgebrochen. Initiative liegt nun bei Sowjets. Sowjets erobern Ukraine zurück und kommen bis Kiew (bis Ende 1943). Hitler befiehlt „Politik der verbrannten Erde“ beim Rückzug aus der UdSSR.

Dänemark: Rücktritt der dänischen Regierung, deutscher Militärbefehlshaber übernimmt vollziehende Gewalt: Ausnahmezustand.

Irak, Bolivien, Iran, Italien, Kolumbien geraten mit Deutschland in Kriegszustand.

Hamburger Außenbezirke durch britische Luftangriffe zerstört. Beginn schwerer Luftangriffe auf Berlin.

Verstärkte Luftoffensive gegen Deutschland und seine Verbündeten. (1,3 Mill. Tonnen Bomben töten während des Krieges ca. 450.000 Menschen in Deutschland.)

Immer stärkerer Einsatz von Schulkindern, Frauen und Gefangenen bei der deutschen Heimatflak.

Höhepunkt des U-Boot-Krieges, alliiertes Radar schaltet deutsche U-Boote weitgehend aus. (Im Krieg fallen 33.000 von 39.000 Mitgliedern der U-Boot-Besatzungen.)

10. 7.–

17. 8. Eroberung Siziliens durch die Alliierten. Mussolini wird verhaftet, Bildung einer Regierung unter Marschall Badoglio (26. 7.) ohne faschistische Mitglieder. Waffenstillstand (3. 9.). Deutsche Gegenmaßnahmen: Besetzung Roms, Entwaffnung und Gefangennahme italienischen Truppen. Flucht der Regierung und königlichen Familie zu den Alliierten. Mussolini, von deutschen Fallschirmjägern befreit, bildet einflußlose Gegenregierung. Italien erklärt Deutschland den Krieg (13. 10.).

Polnische Exilregierung in London fordert Untersuchung der Massengräber von ca. 4000 polnischen Offizieren bei Katyn. (Nach Zweitem Weltkrieg Schuld der UdSSR festgestellt.)

Oktober: 2. Kriegskonferenz in Moskau: Treffen der Außenminister = Moskauer Deklaration. Österreich sei wieder herzustellen (Grundlage für den Österreichischen Staatsvertrag), Verfolgung von Kriegsverbrechern.

28. 11.–

1. 12. 3. Kriegskonferenz in Teheran: Churchill, Roosevelt und Stalin beschließen Errichtung einer zweiten Front in N-Frankreich sowie Ausdehnung Polens nach dem Krieg auf Kosten Deutschlands bis zur Oder.

### **Kunst und Kultur:**

Dr. Hermann Voß übernimmt den Aufbau der Hitler-Galerie in Linz und setzt den Kunstraub im Auftrag Hitlers fort.

6. 2. Die von Schirach organisierte Ausstellung „Junge Kunst im Deutschen Reich“ im Wiener Künstlerhaus muß auf Anweisung Hitlers wegen „entarteter“ Tendenzen vorzeitig geschlossen werden.
4. 3. Der deutsche abstrakte Maler Otto Freundlich wird in den Pyrenäen von der Gestapo verhaftet und als Jude nach Polen deportiert, wo er im KZ Maidanek stirbt.

Im Wiener Künstlerhaus wird im Frühling die Ausstellung „Junge Kunst im Deutschen Reich“ gezeigt; außerdem jene des italienischen Malers Primo Conti mit dem großen Gemälde „Die erste Welle“.

23. 5. Fast 500 Werke moderner Kunst werden im Garten des Jeu de Paume in Paris verbrannt.

Verbot der „Frankfurter Zeitung“ als letzter, nicht streng gleichgeschalteter deutscher Zeitung.

## Oskar Kokoschka:

In London wird die Ausstellung „The war as seen by children“ mit einer Ansprache von Kokoschka (5. 1.) eröffnet. Schreibt das Vorwort zum Band „Freie Deutsche Dichtung“: „Und sie bewegt sich doch“.

„What we are fighting for“ entsteht als Beitrag für die Ausstellung „For Liberty“.

Die New Yorker Galerie St. Etienne zeigt im Frühling „Oskar Kokoschka: Aspects of his Art“; laut Zeitungsnotiz von „Freiheit für Österreich, Austrian Democratic Review“ (New York, Nr. 11, May 1943) stellt OK zur gleichen Zeit ebenfalls in Oxford aus.

Im April Aufenthalt in Nevin, Nord-Wales, mit dem Maler und späteren Photographen Edwin Smith, ein zweiter wird im September folgen.

Henry Dreyfus kauft das Porträt von Maisky und stiftet es der Tate Gallery.

Im Dezember Übersiedlung innerhalb Londons in die Park Lane.

Rede zur Fünf-Jahr-Feier des F. D. K. B., malt „Wildentenjagd“, „Capriccio“ und beginnt Porträt „Evelyn“ (Threnody).

## 1944

### Politik:

Zu Jahresbeginn Landung amerikanischer Truppen im Rücken der deutschen Front bei Nettuno. Im Laufe des Sommers über Rom und Pisa bis Florenz.

6. 6. Zur Errichtung der von der UdSSR geforderten 2. Front erfolgt die Invasion der westlichen Alliierten („Overlord“) in N-Frankreich unter General Eisenhower. Die Vernichtung der deutschen Panzerverbände in der „Hölle von Falaise“ (16. 8.) macht den Weg nach Paris frei. Aufstand der Widerstandsgruppen, die deutsche Besatzung von Paris ergibt sich (19. 8.). Einzug de Gaulles in Paris.
15. 8. Landung alliierter Truppen in S-Frankreich („Dragoon“), zehn Tage später wird Paris befreit. Bis Jahresende Vorstoß in den Norden und Einbruch der Amerikaner in den Westwall. Die deutsche Ardennenoffensive mit Ziel Antwerpen ab 16. 12. bleibt wegen alliierter Gegenangriffe erfolglos.
20. 7. Bombenattentat Stauffenbergs auf Hitler im Führerhauptquartier „Wolfsschanze“ gescheitert. Der Aufstand in Paris und Berlin bricht zusammen, ca. 5000 Beteiligte hingerichtet. (20. 7.: Hitler verfügt Sippenhaftung – Festnahme der Angehörigen der Hauptbeteiligten.)

Einberufung aller waffenfähigen Männer zwischen 16 und 60 Jahren zum „Deutschen Volkssturm“ (29. 9.).

Rumänien: Nach deutscher Bombardierung Bukarests Kriegserklärung an Deutschland.

Russen besetzen Erdölfelder von Ploesti (30. 8.) und Bukarest. 12. 9. 1944 Waffenstillstand von Moskau mit der UdSSR.

Bulgarien: 5. 9. Kriegserklärung der UdSSR an Bulgarien, das im Kriegszustand mit Großbritannien und den USA ist. Kriegserklärung Bulgariens an Deutschland (8. 9.). Besetzung des Landes durch die Rote Armee, 28. 10. Waffenstillstand von Moskau.

Auf Befehl Hitlers wird Griechenland bis 2. 11. geräumt. Im Land herrscht Bürgerkrieg zwischen Monarchisten und Kommunisten.

Albanien: Nach Räumung durch deutsche Truppen sowjetfreundliche Regierungsbildung. In Jugoslawien besetzen Titos Partisanen Belgrad (18. 10.).

Besetzung Ungarns durch deutsche Truppen, geheimer Waffenstillstand mit der UdSSR (11. 10.) muß widerrufen werden. Eine Gegenregierung des besetzten Ungarn erklärt Deutschland den Krieg (23. 12.), es folgt der Waffenstillstand von Moskau (20. 1. 1945).

Vordringen der Sowjets im Süden: Eroberung der Süd-Ukraine, Galiziens (März), deutsche Truppen räumen die Krim bis Mai. Abwehrschlachten in baltischen Ländern. Sowjetische Sommeroffensiven: Minsk wird erreicht, Balkanfront eingebrochen, Weichselgebiet. Bis Oktober wird Ostpreußen erreicht.

Finnland schließt am 19. 9. Waffenstillstand von Moskau.

Scheitern des Warschauer Aufstandes (August–Oktober) der polnischen Untergrundarmee.

Besprechung in Moskau (Churchill, Eden, Stalin, 9.–18. 10.): Festlegung der Einflusssphären auf dem Balkan.

### **Kunst und Kultur:**

Ausstellung „Konkrete Kunst“ in Basel mit Werken von Arp, Baumeister, Bill, Calder, Domela, Gabo, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Mondrian, H. Moore, Vantongerloo u. a.

30. 6. In der Wiener Staatsoper Wagners „Götterdämmerung“ als letzte reguläre Vorstellung nach Goebbels' Befehl über die Einschränkung kultureller Aktivitäten.

31. 7. Mit dem letzten belgischen Deportationszug werden Felix und Felka Nußbaum nach Auschwitz gebracht.

Im November werden die geraubten Kunstgegenstände mit Güterzügen nach Österreich gebracht und dort in Klöstern, Schlössern und Bergwerken versteckt.

Das Wiener Künstlerhaus wird in einen Rüstungsbetrieb umgewandelt.

### **Oskar Kokoschka:**

Mitte Januar Teilnahme an der „Freien Deutschen Kulturtagung“ in London.

Im Frühling dritter Aufenthalt in Elrig, zahlreiche Farbstiftzeichnungen entstehen. Vom Verkauf des Porträts von „Thomas G. Masaryk“ in New York stiftet OK 4 000 Dollar für den neugegründeten „Oskar Kokoschka-Fund of War Orphans of all Nations United in Liberated Czechoslovakia“.

Veröffentlicht in der Zeitschrift des F. D. K. B. den Artikel „Zum Expressionismus“ anlässlich einer Ausstellung moderner kontinentaler Kunst in London. Beteiligung mit „What we are fighting for“ an der Ausstellung der AIA (Artist's International Association), London, und schreibt für den Katalog das Geleitwort.

Ab Juni Konzentration der Luftangriffe auf London. Reise nach N-W-Schottland, Ullapool. Daraufhin ab September vierter Aufenthalt in Elrig. OK malt „Die Jagd“ und das Porträt eines schottischen Mädchens, „Minona“.

Beginnt in London das Porträt „Kathleen, Countess of Drogheda“. Auf der „Sturm“-Ausstellung im Kunstmuseum Bern ist OK mit 22 Arbeiten vertreten.

## 1945

### Politik:

Appenninfront wird von US-Truppen bis zur alliierten Offensive (9.–14. 4. 1945) gehalten: Durchbruch der Amerikaner bei Bologna.

4.–

11. 2. Konferenz von Jalta (Churchill, Roosevelt, Stalin): Erklärung über das befreite Europa, Ausdehnung Polens, Nachkriegspolitik gegenüber Deutschland festgelegt (Aufteilung in Besatzungszonen).

13./

14. 2. Bombardement des mit Flüchtlingen überfüllten Dresden. Deutschland wird von Westen und Osten her vollständig besetzt, Amerikaner und Briten bleiben an der Elbe stehen. Sowjets erobern in heftigen Kämpfen Budapest und Wien.

5. 3. Kürzung der Lebensmittelrationen und Einberufung des Jahrgangs 1929.

12. 4. Hitler befiehlt Zerstörung aller militärischen Verkehrs-, Nachrichten-, Industrie- und Versorgungsanlagen („Nerobefehl“) und die Verteidigung deutscher Städte: Androhung der Todesstrafe bei Zuwiderhandlung. Durch Standgerichte sollen die Truppen zum äußersten – sinnlosen – Widerstand getrieben werden.

23. 4. Himmler bietet durch Vermittlung des schwedischen Grafen Bernadotte vergeblich den Westmächten Teilkapitulation an. Göring will Führung des Reichs übernehmen. Hitler stößt Göring und Himmler aus Partei und Amt. Großadmiral Dönitz wird Reichspräsident und Oberbefehlshaber der Wehrmacht, Goebbels Reichskanzler.

28. 4. Kapitulation der deutschen Streitkräfte in Italien. Mussolini wird auf der Flucht in die Schweiz von Partisanen erschossen.

30. 4. Selbstmord Hitlers, Nachfolger Dönitz. Bedingungslose Gesamtkapitulation am 7. 5. unterzeichnet. Daraufhin Absetzung und Verhaftung der Regierung Dönitz.

Juli/Aug. – Potsdamer Konferenz zwischen Stalin, Truman und Attlee: Die großen Drei übernehmen die Macht in ihren Besatzungszonen, beschließen die Zwangsaussiedlung Deutscher aus Polen, Tschechoslowakei und Ungarn und Entnazifizierung, Deutschland muß Reparationen zahlen sowie Demontage deutscher Industrien.

Im wieder entstandenen Österreich herrscht der alliierte Kontrollrat. Karl Renner wird österreichischer Bundespräsident bis 1951, Koalitionsregierung unter Leopold Figl.

Tschechoslowakei seit 1943 im Bündnis mit der UdSSR, die Londoner Exilregierung verhandelt durch Beneš in Moskau über die Wiederherstellung des Staates. Abtretung der Karpato-Ukraine, Slowakei erhält begrenzte Autonomie. Rückkehr der tschechoslowakischen Exilregierung unter Beneš als Staatspräsident nach Prag, Außenminister Jan Masaryk. Beginn der Vertreibung der Sudetendeutschen (bis Ende 1946). Anlehnung an die UdSSR.

Polen: Gegen Protest der Londoner Exilregierung erklärt sich das von der UdSSR unterstützte Lubliner Komitee zur „Provisorischen Regierung“ und übernimmt die Verwaltung der deutschen Ostgebiete. Die von den Westmächten anerkannte „Regierung der nationalen Einheit“ billigt die Abtretung der polnischen Ostgebiete an die UdSSR. Die Verschiebung der Grenzen nach Westen verursacht einschneidende Umsiedlungen und Vertreibungsprobleme.

Von ca. 9,4 Millionen europäischen Juden wurden ca. 5,7 Millionen von den Nazis ermordet.

Nach deutscher Niederlage steigt die UdSSR in den Krieg gegen Japan auf seiten der USA ein. US-Offensive im Pazifik wird durch Angriffe auf japanische Städte unterstützt. Am 8. 8. gleichzeitig US-Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki. Japan kapituliert am 2. 9., Ende des Zweiten Weltkrieges.

26. 6. Gründung der UNO: 50 Staaten unterzeichnen die Charta der Vereinten Nationen, tritt am 24. 10. in Kraft.

China ist seit der japanischen Besetzung verarmt und demoralisiert. Kuomintang-Truppen erobern mit US-Unterstützung die Großstädte, doch Korruption herrscht. Diktatur Tschiang Kai-scheks. 1945 Vertrag mit der UdSSR, die u. a. Port Arthur erhält. Erste bürgerkriegsähnliche Zusammenstöße mit der Kommunistischen Partei Chinas, die sich in den nächsten zwei Jahren verschärfen werden.

Japan: Bis 1950 Militärregierung unter General MacArthur (erst nach Frieden von San Francisco 1951 durch Militärvertrag mit USA erhält Japan wieder Souveränität): Kriegsverbrecherprozesse, Rückwanderungsprobleme, Reparationen, Aufteilung des Grundbesitzes, Demokratisierung.

Korea: Aufgrund alliierter Absprachen sowjetisch-amerikanische Besetzung (im Norden Volksfrontkomitees der Kommunisten, im Süden Errichtung einer US-Militärregierung).

Indochina: Nach Aufstandsvorbereitungen Entwaffnung französischer Vichy-Truppen durch die Japaner im März: Vietnam und Kambodscha werden unabhängig. Auf Potsdamer Konferenz werden die britisch-chinesischen Operationszonen festgelegt. Japanische Kapitulation und chinesische Besetzung der nördlichen Zone. KP-Chef Ho Chi Minh, Führer der Vietminh (Befreiungsbewegung seit 1941), ruft in Hanoi die Demokratische Republik Vietnam aus. Britische Besetzung der südlichen Zone mit Saigon.

Strenge Rationierungen in Deutschland und anderen Ländern. Trotz ausländischer Hilfe schwerer Mangel an allen Bedarfsgütern. „Schwarzmärkte“ florieren, starkes Ansteigen der Kriminalität.

### **Kunst und Kultur:**

30. 1. „Kolberg“, ein von Goebbels bei der Produktion persönlich beaufsichtigter aufwendiger Spielfilm über die Verteidigung Deutschlands während der Napoleonischen Kriege, wird im einzigen noch funktionierenden Berliner Kino uraufgeführt.
22. 4. Käthe Kollwitz stirbt in Moritzburg bei Dresden.

Karl Hofer wird Direktor der Berliner Akademie.

Gegenwartskunde in deutschen Schulen, Geschichtsunterricht zunächst untersagt. Beinahe vollständige Vernichtung des hochentwickelten Berliner Museumswesens durch Krieg.

### **Oskar Kokoschka:**

OK schreibt „Das Wesen der österreichischen Kultur“ als Reaktion auf die Kriegsverwüstungen in Europa und das Vorwort für Hans Tietzes „Abriß einer österreichischen Kunstgeschichte“.

Im Herbst fünfter Aufenthalt in Elrig. Von dort Weiterreise nach Ullapool. Die Neue Galerie in Wien zeigt 23 Zeichnungen und Druckgraphiken in der Ausstellung „Klimt, Schiele, Kokoschka“.

OK läßt im Winter 5000 Plakate in den U-Bahnstationen in London aufhängen: „In Memory of the Children of Europe who have to die of cold and hunger this Xmas“. Außerdem spendet er 1000 Pfund für die tschechoslowakischen Kriegswaisen. „A Petition from a Foreign Artist to the Righteous People of Great Britain for a Secure and Present Peace“ als Beitrag für Edith Hoffmanns OK-Monographie. A. Neumeyer widmet OK im „Magazine of Arts“ einen langen Artikel.

Kokoschka wird vor Jahresende Ehrenmitglied der Wiener Secession.

**1946**

**Politik:**

Im Nürnberger Kriegsverbrecherprozeß werden zum Tode durch den Strang verurteilt: Göring (begeht Selbstmord), Ribbentrop, Keitel, Kaltenbrunner, Rosenberg, H. Frank, Frick, Streicher, Sauckel, Jodel, Bormann, Seyß-Inquart.

„Entnazifizierungs“-Gesetze in Deutschland. Jugendamnestie für die Jahrgänge 1919 und jünger.

König Viktor Emanuel III. von Italien dankt ab, Italien wird Republik.

Republik Ungarn proklamiert.

Tschechoslowakische Nationalversammlung: Beneš Präsident bis 1948, seinem Todesjahr. Jan Masaryk wird Außenminister, Kommunisten stellen Innenminister und Ministerpräsident.

Kommunisten bilden Regierung in der Volksrepublik Bulgarien.

Albanien wird Volksrepublik. Juan Perón, Präsident von Argentinien, verfolgt faschistenfreundliche Politik.

König Georg II. kehrt nach Griechenland zurück (stirbt 1947).

Neuer Fünfjahresplan in der UdSSR zur Beseitigung der Kriegsschäden, Aufrüstung und Produktionssteigerung. Stalin vereinigt als Ministerpräsident, Verteidigungsminister und 1. Sekretär des Zentralkomitees die Macht von Partei, Verwaltung und Armee auf sich. (Molotow stellvertretender Ministerpräsident und Außenminister. Kalinin tritt als Präsident der UdSSR zurück, stirbt bald darauf.)

„Kalter Krieg“ zwischen UdSSR und Westen ab 1946: Spannungen betreffend Polen und Ungarn in der Reparations- und Deutschlandpolitik.

USA und UdSSR können sich nicht über Kontrolle der Atomenergie einigen.

Indochina: Britische Übergabe der Verwaltung an französische Kolonial-Behörden. Der chinesische Abzug wird durch französischen Verzicht auf alle Forderungen an China erkaufte. Ho Chi Minh billigt die Rückkehr französischer Truppen (März). Französische „Ultras“ drängen auf militärische Lösung.

Beginn des 1. Indochina-Kriegs: Französische Elitetruppen besetzen das Delta des Roten Flusses, bleiben aber erfolglos gegen Vietminh-Partisanen des General Giap.

**Kunst und Kultur:**

L. Justi wird Generaldirektor der staatlichen Museen von Ost-Berlin.

Im Wiener Künstlerhaus findet die von Viktor Matejka und Viktor Slama organisierte antifaschistische Aufklärungsschau „Niemals vergessen!“ statt.

Tod St.-Exupéry's, posthume Veröffentlichung von „Der kleine Prinz“.

„RoRoRo“: Rotationsromane des Ernst Rowohlt Verlages, hochwertige Literatur in Zeitungsdrucktechnik, Auflagen je 50–100.000; ab 1950 in amerikanischer Pocket-Book-Form.

Die 1945 in den USA gegründete CARE-Gesellschaft beginnt im Auftrag Privater mit Versendung von Lebensmittel- und anderen Paketen in die unter Kriegsfolgen leidenden Länder (bis 1947 ca. 4 Millionen Pakete).

1. elektronischer Digital-Rechner ENIAC in den USA mit 18.000 Röhren.

### **Oskar Kokoschka:**

Arbeit an „Gauklerfamilie“, „Entfesselung der Atomenergie“ und „Flüchtende Göttin“.

1. 3. Anlässlich seines 60. Geburtstags viele Ehrungen aus Wien.

Im Sommer Übersiedlung in die Wohnung von Oldas Eltern, Eyre Court.

Danach letzter Aufenthalt in Elrig.

OK fliegt nach dem Tod seines Schwagers Emil Patocká nach Prag.

OK schreibt Aufsatz „Vom Sehen und Hören“.

Winter: OK ist mit vier Bildern aus dem Besitz von Edward Beddington-Behrens („Evelyn“, „Die Krabbe“, „Le Bosquet Magique“, „What we are fighting for“) an der Ausstellung „Exposition Internationale d'Art Moderne“ in Paris beteiligt. In Buenos Aires erscheint eine OK-Monographie von Hans Platschek.

### **1947**

#### **Politik:**

Internationale Reparationskonferenz setzt deutsche Reparation von 20 Milliarden Dollar an, die Hälfte davon geht an die UdSSR.

Treffen ost- und westdeutscher Ministerpräsidenten in München, ostdeutsche Vertreter verlassen Konferenz, da Vorwegentscheidung über deutsche Zentralregierung abgelehnt wird. Außenministerkonferenzen in Moskau und London: keine Einigung über das Deutschland-Problem zwischen der UdSSR und den Westmächten.

Stalin macht in einem „Prawda“-Interview die Westmächte für die internationalen Spannungen verantwortlich. Gründung des „Kominform“ in Warschau (zentrales Informationsbüro der kommunistischen Parteien; gilt als Neugründung des 1943 aufgelösten Komintern).

Polen: Gefälschter Wahlsieg des Demokratischen Blocks, der „polnische Stalin“ Boleslaw Bierut wird Staatspräsident.

Teilung Palästinas durch die UN in einen jüdischen und einen arabischen Teil gegen den Widerstand der Araber und Juden.

Im Pariser Friedensvertrag fällt Istrien an Jugoslawien, Triest wird Freistaat unter einem UN-Hochkommissar.

USA-Europahilfe (Plan von Marshall, Friedensnobelpreis 1953).

Gandhi versöhnt Hindus und Moslems und ermöglicht die indische Unabhängigkeitserklärung.

### **Kunst und Kultur:**

Literatur-Nobelpreis an André Gide.

Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“, Heimkehrer-Drama entsteht.

Große Kunstausstellung im Art Institut in Chicago steht im Zeichen surrealistischer und abstrakter Malerei.

### **Oskar Kokoschka:**

Im Februar erhält OK die britische Staatsbürgerschaft.

OK ist im März bei der Eröffnung seiner Retrospektive in der Basler Kunsthalle, die breite Anerkennung findet, anwesend (65 Gemälde, 153 Aquarelle und Zeichnungen, 42 Lithos). Er hält anlässlich der Eröffnung den Vortrag „Bild, Sprache und Schrift“. Aufenthalte im Tessin, in Astano und Gandria. Ab 1. 5. in Sierre, dort bleibt er mit Unterbrechungen bis Oktober, malt Landschaften und beginnt das Porträt des Industriellen Werner Reinhart.

In London erscheint Edith Hoffmanns „Oskar Kokoschka – Life and Work“.

In der „Neuen Zürcher Zeitung“ werden OKs Erzählungen „Geschichte von der Tochter Virginia“ und „Kinderkrankheit“ abgedruckt.

Im Juli Eröffnung seiner Ausstellung im Kunsthhaus Zürich. Der spätere deutsche Bundespräsident Theodor Heuss widmet OK einen Artikel in der „Rhein-Neckar-Zeitung“. Beeindruckt von einer Ausstellung spätgotischer Tafelmalerei in Schaffhausen schreibt OK den Aufsatz „Altdeutsche Malerei“, der ein Jahr später im Dezemberheft der Zeitschrift „Atlantis“ veröffentlicht wird.

Herbst: OK malt Landschaften, während eines Aufenthalts bei Zermatt „Montana“ und „Matterhorn“, nach einem Ausflug entsteht „Leuk und das Rhônetal“. Im Oktober besucht er seinen Bruder Bohuslav in Wien und spricht bei Bürgermeister Körner vor, um das enteignete Haus in Liebhartstal zurückzuerhalten. Wieder in London, versucht OK aus Amerika Prothesen für junge österreichische Kriegskrüppel zu beschaffen.

Am 28. 11 wird im „Österreichischen Tagebuch“ sein Aufsatz „Ich bin ein Seher“ veröffentlicht. Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam.

**1948**

**Politik:**

1. Berlinkrise als sowjetische Reaktion auf die Währungsreform: durch die sowjetische Militärregierung Blockade (Verkehrssperre und Einstellung aller Lieferungen nach West-Berlin; dauert bis 1949 an). US-Militär-Gouverneur Lucius D. Clay veranlaßt Ausbau der „Luftbrücke“.

Spaltung Berlins im November durch Einsetzung einer nicht gewählten Ostberliner Verwaltung unter Friedrich Ebert. Bei den Westberliner Wahlen setzt sich die SPD mit 64,5 % durch. Ernst Reuter (SPD) wird Oberbürgermeister von Berlin.

UdSSR erklärt Entlassung deutscher Kriegsgefangener für beendet (1,9 Millionen entlassen). Doch laut Informationen der westdeutschen Bundesregierung müßten noch zahlreiche Verschleppte und Gefangene in der UdSSR sein (besonders 1953 finden weitere Entlassungen statt).

Winston Churchill: „Memoiren“ des Zweiten Weltkriegs.

Brüsseler Vertrag zwischen Frankreich, Großbritannien, Benelux über wirtschaftliche Zusammenarbeit und kollektiven Beistand besonders gegen Deutschland.

Frankreich hebt Zollgrenze zum Saargebiet auf und führt dort französische Währung ein.

ČSSR – Februar: Kommunistischer Staatsstreich, ausgelöst durch den Rücktritt vom 12 Ministern aus Protest gegen kommunistische Infiltration der Polizei. Ministerpräsident Gottwald bildet neue Regierung. Gleichschaltung von Presse, Rundfunk und Verwaltung. Scheinwahlen nach Einheitsliste. Staatsstreichartige Einführung einer neuen Verfassung, Staatspräsident Beneš tritt zurück (stirbt im gleichen Jahr), Gottwald zum Präsidenten gewählt. Selbstmord von Jan Masaryk.

Polen: KP und Sozialisten bilden die Vereinigte Arbeiterpartei, daneben nur Schattenparteien.

Abfall Jugoslawiens – Bruch mit Moskau: „eigener Weg zum Sozialismus“. Der Titoismus wird von der UdSSR strikt bekämpft. Wirtschaftsblockade zwingt Tito 1949 zu Handelsabkommen mit westlichen Ländern.

Israel als jüdischer Staat in Palästina gegründet; schlägt arabische Angriffe zurück. Bei den Unruhen wird der schwedische UN-Vermittler Graf Bernadotte getötet.

In USA wird Truman (Demokrat) durch Unterstützung der Gewerkschaften Präsident.

Mahatma Gandhi ermordet durch Attentat eines Hindu-Brahmanen. Kämpfer für die indische Unabhängigkeit, führte ein als vorbildlich geltendes Leben für Frieden und Gerechtigkeit.

### **Kunst und Kultur:**

Nach Gandhis Tod erscheint „Die Geschichte meiner Versuche mit der Wahrheit“ (Autobiographie bis 1920).

John W. Tuckey benennt die Informationseinheit „bit“ (binary digit).

USA-Europahilfe durch Marshallplan beginnt: 1. Jahr 4875 Millionen Dollar, 2. Jahr 3880 Millionen Dollar, 3. Jahr 2720 Millionen, größter Teil davon ging an Großbritannien.

In Schweden seit 1945 aus 151 künstlichen Befruchtungen 23 Kinder geboren.

1. Konferenz der UN Weltgesundheitskonferenz.

Olympiade in London (mehr als 5000 Sportler).

### **Oskar Kokoschka:**

OK, der sich darum bemühte, Mahatma Ghandi zu malen, ist erschüttert über dessen Ermordung.

Schreibt im Mai Katalogvorwort für seine Schülerin Ishbel McWirtter. Reist im Sommer mit Olda zur 24. Biennale nach Venedig, wo er in einer Sonderschau mit 16 Bildern vertreten ist. Erste große Resonanz in der italienischen Presse. Das Bild „Venice, Bacino di San Marco“ entsteht. Aufenthalte am Gardasee, in Tirol und Florenz folgen. Malt im Herbst in Florenz sein Selbstporträt, „Florenz, Dom“, „Blick vom Antinori Turm“, zahlreiche Skizzen entstehen.

Herbst: James S. Plaut vom Institute for Contemporary Art in Boston organisiert eine große Ausstellung, die von Boston nach Washington, St. Louis, San Francisco, Wilmington und New York wandert.

Im Dezember malt er das Bildnis des Erzbischofs von Florenz, „Kardinal dalla Costa“. Vor Jahresende über Wien Rückkehr nach London, der Aufsatz „Italienische Nachkriegsreise“ entsteht. Erweiterter Ausstellungskatalog von Plaut in England und Amerika publiziert.

**Politik:**

Britische Demontagen in Deutschland führen zu örtlichen Unruhen.

Im Mai Aufhebung der Blockade gegen West-Berlin. Wirtschaftskrise des von Westdeutschland abhängigen West-Berlin (bis 300.000 Arbeitslose).

Es konstituieren sich BRD und DDR.

BRD mit vorläufiger Verfassung und Hauptstadt Bonn: 1. Bundespräsident Theodor Heuss (FDP), bei Wahl zum westdeutschen Bundestag CDU 139 Sitze, SPD 131.

3. Bundeskanzler Konrad Adenauer (CDU) bildet Regierung aus CDU, FDP, DP. Ostberlin wird Hauptstadt der DDR (Oktober).

Neuwahlen in Österreich: Volkspartei 77 Sitze, Sozialdemokraten 67, Unabhängige 16, Linksblock 5. Figl bildet neue Regierung.

Die Delegierten von Großbritannien, USA, Norwegen, Niederlanden verlassen kommunistisch beeinflussten Weltgewerkschaftsbund (verliert 50 % seiner Mitglieder).

UdSSR: Molotow als sowjetischer Außenminister abgesetzt.

Amtliche Verlautbarung der US-Regierung: Es liegen sichere Anzeichen dafür vor, daß die UdSSR über Atombomben verfügt.

Polen: Gleichschaltung der Armee, der Pole und Sowjet-Marschall Konstantin Rokossowski wird Verteidigungsminister. Volk lehnt die Sowjetisierung ab, das anti-russische Nationalgefühl stärkt die katholische Kirche.

ČSSR: Kirchenkampf – Verhaftung von Geistlichen.

Indien und Pakistan erklären sich zu selbständigen Republiken, bleiben im Commonwealth.

Großoffensive auf Süd-China, Eroberung Nankings durch Kommunistische Volksarmee unter Mao Tse-tung. (China-Hilfe-Gesetz der USA konnte zuvor auch rotchinesisches Vordringen im Norden nicht verhindern.) Im September Proklamation der Chinesischen Volksrepublik: Regierung und Armee der Kuomintang fliehen nach Formosa.

Mao Tse-tung besucht Moskau.

Koreakrieg (1950–53): ausgelöst durch nordkoreanischen Überfall. Südkorea bittet die USA um Hilfe. Präsident Truman gibt Befehl zum Eingreifen amerikanischer Truppen. UN-Mitglieder unterstützen ebenfalls Südkorea, unter US-General Douglas MacArthur im September Vorstoß bis zur chinesischen Grenze. Chinesische „Freiwilligen“-Verbände kämpfen im Stellungskrieg am 38. Breitengrad.

Luftbrücke nach Berlin: in 13 Monaten 274.718 Flüge, 2 Mill. Tonnen Versorgungsgüter.

## Kunst und Kultur:

George Orwell: „1984“, englischer Roman eines totalitären Zukunftsstaates.

Goethe-Jahr: Thomas Mann erhält in Frankfurt a. M. und Weimar Goethepreise.

Wiederaufbau des Frankfurter Goethe-Hauses u. v. m.

Aufhebung der Todesstrafe in der BRD.

Der deutsche Energieverbrauch hat Tendenz, sich in 10 Jahren zu verdoppeln.

„Frankfurter Allgemeine Zeitung“ erscheint und setzt Tradition der „Frankfurter Zeitung“ fort.

H. Gmeiner gründet 1. SOS-Kinderdorf in Imst, Österreich.

„Der dritte Mann“: englisch-österreichischer Film nach Graham Greene, Zitherspiel mit „Harry-Lime-Thema“.

## Oskar Kokoschka:

Hugo Feigl zeigt im Frühling in New York Aquarelle von OK, die Galerie St. Etienne 7 Werke. Das Porträt des Bürgermeisters von Wien, Theodor Körner, entsteht in Wien. (Es wird nicht im Wiener Rathaus aufgehängt, sondern gelangt 1954 in den Besitz der Stadt Linz.) Mit Olda in Rom; malt „Forum Romanum“ und „Colosseum“, zahlreiche Skizzen von Kunstwerken entstehen; lernt den Dirigenten Wilhelm Furtwängler kennen, der ab 1953 in Clarens (Schweiz) sein Nachbar und Freund wird.

Ab 24. 7. leitet er an der Tanglewood Summerschool in Boston einen Sommerkurs. Im Herbst Aufenthalt in Minneapolis, wo er das Ehepaar John und Bettie Cowles malt. In New York besucht er im Museum of Modern Art die Kokoschka-Wanderausstellung. Nach Rückkehr nach London entsteht eine erste Zeichnung für ein Deckengemälde im Londoner Haus von Graf Antoine Seilern. Das ICA in London zeigt „Modern German Prints and Drawings“ mit Werken OKs. In Florenz erscheint Michelangelo Masciottas OK-Monographie.

## 1950

### Politik:

6000 Berliner demonstrieren auf der Maikundgebung in West-Berlin für politische Selbstbestimmung.

Die drei westlichen Besatzungsmächte stellen Revision des Besatzungsstatus in Aussicht und erklären, in Berlin zu bleiben.

Ostdeutsche Regierung lehnt gesamtdeutsche freie Wahlen ab. 1951 macht Grotewohl Vorschlag für gesamtdeutsches Gesetz zum „Schutze des Friedens“ in Ostdeutschland (stellt politisch nicht genehme Meinungen unter Strafen, einschließlich Todesstrafe).

„Wahl zur deutschen Volkskammer“ mit Einheitsliste der „Nationalen Front“ in

Ostdeutschland; wird von Westdeutschland wegen undemokratischer Durchführung nicht anerkannt.

Angesichts der ost-westlichen Spannungen erwägen die Westmächte Remilitarisierung Deutschlands (am stärksten die USA, größte Reserve in Frankreich; SPD fordert „gleiche Rechte, Risiken und Chancen“; 1953 ratifiziert Bundestag EVG-Vertrag, 1954 von frz. Parlament verworfen).

Westberliner Wahlen: SPD 44,7 %, CDU 24,6 %, FDP 23,0 % (1951 gemeinsamer Senat der 3 Parteien mit regierendem Bürgermeister Reuter gebildet.)

Etwa 1,5 Millionen Deutsche werden noch vermißt.

Britische Unterhauswahlen: Labour 315, Konservative 297, Liberale 9, Sonstige 3, Kommunisten 0. Attlee wieder britischer Ministerpräsident. (Neuwahlen 1951: Konservative 321, Labour 295, Liberale 6, Sonstige 4, Kommunisten 0; Churchill bildet konservative Regierung.)

Generalsekretär der UN Trygve Lie versucht in Moskau Ost-West-Spannung zu vermindern. Griechische Regierung tritt wegen alliierter Einmischung in Innenpolitik zurück.

Großbritannien anerkennt „Chinesische Volksrepublik“.

Einmarsch rotchinesischer Truppen in Tibet. Dalai-Lama flieht vorübergehend nach Indien (bleibt trotz Appell an die UN ohne Hilfe).

Truppen des sowjetrussisch beeinflussten Nordkorea überschreiten den 38. Breitengrad nach Südkorea. UN fordert Mitglieder zur Hilfe für Südkorea auf. Schließlich gelingt es UN-Streitkräften unter MacArthur, die Angreifer hinter den 38. Breitengrad zurückzudrängen. (UdSSR schlägt 1951 Waffenstillstandsverhandlungen vor, die 1953 Erfolg haben.)

China: Eroberung Hainans durch Volksrepublik China. Prestigezuwachs durch Eingreifen in Korea und Indochina. USA verhindern Aufnahme der Volksrep. China in die UN, setzen Handelssperre durch und garantieren National-China (Taiwan) und Präsident Tschiang Kai-schek Schutz vor rotchinesischen Angriffen.

Chinesische Volksrepublik schließt Beistandspakt mit UdSSR. Innere Neuordnung – Druck auf private Industrien und ausländische Unternehmen bis zur „freiwilligen“ Verstaatlichung.

Aufhebung der Lebensmittelrationierung in der BRD.

1,5 Millionen Arbeitslose in Westdeutschland (1948: 600.000), in West-Berlin 300 000.

Geschätzter Atombombenbesitz: Sept. 1951: USA ca. 1500; UdSSR ca. 50. Produktion: USA 1 in ca. 2 Tagen; UdSSR 1 in ca. 3 Tagen. USA entwickelt wirkungsvollere Wasserstoffbombe.

Süd- und Südostasien ist mit ca. 2000 Kalorien pro Kopf Notstandsgebiet.

Säuglingssterblichkeit ca. 4mal höher, durchschnittliche Lebenserwartung etwa halb so groß wie in Großbritannien.

## Kunst und Kultur:

Die seit Ende des 18. Jahrhunderts in Gang befindliche „industrielle Revolution“ tritt in eine neue entscheidende Phase, gekennzeichnet durch Elektronik, Kernenergie, vom Staat geförderte technische Großprojekte (Weltraumflug) und Industrialisierung der gesamten Erde.

Traditionelle politische und soziale Formen stehen oft im Spannungsverhältnis zu den rasch wachsenden technischen Möglichkeiten. Die Entwicklung der Wissenschaft profitiert von der Kriegstechnologie (Kernenergie, Raketen, Elektronik u. v. m.)

## Oskar Kokoschka:

Im Frühling Arbeit am dreiteiligen Deckengemälde „Die Prometheus-Saga“ für Seilern. Das Tryptichon wird OKs größtes Bildwerk.

Im Sommer in Dublin, dann reist er mit Olda über Amsterdam und Zürich nach Salzburg. Malt „Salzburg“ – das Bild hängt heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München – und überlegt, sich ständig hier anzusiedeln. Gemeinsame Pläne mit Friedrich Welz für eine Internationale Sommerschule für Kunst. Hält am 8. 8. in Salzburg den Vortrag „Dreizehn Jahre nach der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘“. Besucht in München die Eröffnung seiner Retrospektive im Haus der Kunst, seiner ersten Einzelausstellung in Deutschland nach dem Krieg. Die Ausstellung wandert weiter nach Hamburg, im Katalog erstellt Wilhelm F. Arntz erstmals eine Liste der druckgraphischen Arbeiten.

Im Herbst Reise nach Italien, dabei entsteht der Aufsatz „Das Kreuz in Pompeij“, Überlegungen zur altgriechischen Malerei. In Frankfurt wird am 1. 12. sein Drama „Orpheus und Eurydike“ in seiner Anwesenheit aufgeführt. Anschließend entsteht das Porträt des deutschen Bundespräsidenten Theodor Heuss. Rückkehr nach London.

## Für Chronik verwendete Literatur

- Karoline Gottschalk, Biographische Daten. In: Kokoschka, Emigrantenleben – Prag und London 1934–1935. Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 305–313.
- G. Tobias Natter, Kurze Chronik. Kokoschka und Wien. In: Kokoschka und Wien. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1996, S. 91 ff.
- Jonathan Petropoulos (Mitarbeit: Dagmar Lott-Reschke), Chronologie. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992, S. 396–401.
- Katharina Schulz, Chronologie. In: Oskar Kokoschka 1886–1980. Kat. Kunsthaus Zürich 1986, S. 350–358.
- Werner Stein, Der große Kulturfahrplan. Die wichtigsten Daten der Weltgeschichte in synchroptischer Übersicht, Politik – Kunst – Religion – Wirtschaft. München 1998 (1964).
- Chronik. In: Werner Haftmann, Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus. Köln 1986, S. 375–387.

- Chronologie. In: Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945. Stephanie Barron/Sabine Eckmann (Hg.). Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1997/98, S. 386–401.
- Ein Überblick. In: Manfred Jochum (Hg.), Die vierziger Jahre. Wien 1985, S. 215–237.
- Kulturkalendarium Österreich. In: Kunst und Diktatur; Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956. Hg. Jan Tabor. Kat. Künstlerhaus Wien 1994 (Band 1), S. 99.

## Anhang 2:

### Ausstellungsschronik Oskar Kokoschka, 1937–1950

Nach: Johann Winkler / Katharina Erling, *Oskar Kokoschka. Die Gemälde, 1906–1929*. Verlag Galerie Welz, Salzburg 1995.  
Mit freundlicher Genehmigung der Verfasser und des Verlags. Die Literaturverweise beziehen sich auf die Angaben bei Winkler/Erling.

#### 1937

- BERN, Kunsthalle, 20. Aug.–19. Sept. 1937. *Österreichische Kunst im 20. Jahrhundert*. 10 Gemälde, 3 Zeichnungen (Kokoschka ist mit denselben Bildern wie auf der Pariser Ausstellung im Frühjahr des Jahres vertreten, s. 1937 Paris). Katalog mit Einf. von Ernst H. Buschbeck
- MÜNCHEN, Bibliotheksbau des Deutschen Museums, ab 8. Nov. 1937. *Der ewige Jude*. Große politische Schau. [1 Gemälde.] Quelle: Archiv der Nationalgalerie Berlin; Akten „Entartete Kunst“ (zit. in Schuster 1988, S. 51)
- MÜNCHEN, Hofgarten-Arkaden, Galeriestraße 4 (Räume der Gipssammlung des Antiken-Museums), 19. Juli–30. Nov. 1937. *Entartete Kunst*. Zusammengestellt von der Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Kultur. 9 Gemälde, 1 Aquarell, 6 Bl. Graphik. Ausstellung geht in wechselnder Zusammensetzung u. a. weiter nach Berlin, „Haus der Kunst“ (26. 2.–8. 5. 1938); Leipzig, Grassi-Museum (Mai 1938); Düsseldorf, Ausstellungshalle am Ehrenhof (Juli 1938), Wien, Künstlerhaus (7. 5.–18. 6. 1939). Lit.: Bruno E. Werner: „Gang durch die Ausstellung ‚Entartete Kunst.‘“ In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Ausg. Groß-Berlin, 24. 7. 1937, S. 1–2; Lüttichau 1988
- NEW YORK, Nierendorf Gallery, [13. Feb.–15. März] 1937. *Contemporary art*. Katalog nicht nachgewiesen. Quelle: Hagemann 1985
- PARIS, Musée du Jeu de Paume des Tuileries, 30. April–30. Juni 1937. *Exposition d'art autrichien*. 10 Gemälde, 3 Zeichnungen, Katalog mit Einf. von Alfred Stix. Rez.: „Österreichische Kunst im Musée du Jeu de Paume, Paris.“ In: *Österreichische Kunst*, Wien, Jg. 8 (1937), H. 5, S. 6–12
- PITTSBURGH, PA, Carnegie Institute, 14. Okt.–5. Dez. 1937. *The 1937 international exhibition of paintings*. 2 Gemälde
- PRAG, S. V. U. Mánes, 12. Okt.–28. Nov. 1937. *III. Vystava Dnesni Mánes*. III. Ausstellung Mánes heute. 3 Gemälde. Katalog mit Vorwort von Jaromir Pecirka
- SAN FRANCISCO, Museum of Art, 3. Sept.–13. Okt. 1937. *Modern German paintings*. 1 Gemälde. Kein Katalog
- WIEN, Neue Galerie, 29. Nov.–Dez. 1937. *Bedeutende Gemälde*. 5 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Lithographien (nicht identifiziert)
- WIEN, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Mai–Juni 1937. *Oskar Kokoschka*. 28 Gemälde, 64 Graphiken, Zeichnungen und Aquarelle. Katalog mit Einf. von Carl Moll. Rez.: Benesch 1937

#### 1938

- COLUMBUS, OH, Gallery of Fine Arts, 8. März–4. April 1938. *Modern German painting*. 1 Gemälde. Quelle: Hagemann 1985
- LONDON, New Burlington Galleries, Juli 1938. *Exhibition of 20<sup>th</sup> century German art*. 8 Gemälde, 12 Zeichnungen, 2 Aquarelle. Vorsitzender des Organisationskomitees: Herbert Read. Das Vorwort zum Katalog ist namentlich nicht gezeichnet; Herbert Read und Kenneth Clark haben mit großer Wahrscheinlichkeit maßgeblich daran mitgearbeitet. Lit.: Frowein 1984
- NEW YORK, Buchholz Gallery (Curt Valentin) 22. Sept.–12. Okt. 1938. *Oskar Kokoschka*. 5 Gemälde, 20 Zeichnungen. Rez.: *Art Digest*, New York, Vol. 13 (1938), October 1, S. 14; *Art News*, New York, Vol. 36 (1938), October 1, S. 13
- PARIS, Maison de la Culture, 4.–18. Nov. 1938. *Freie deutsche Kunst*. Veranstat. vom „Freien Künstlerbund“ innerhalb der „Deutschen Kulturwoche“ in Paris. 1 Gemälde. Rez.: Paul Westheim in: *Pariser Tageszeitung*, 6./7. 11. 1938, Nr. 835, S. 2; Paul Westheim in: *Pariser Tageszeitung*, 9. 11. 1938, Nr. 837, S. 2 (wiederveröffentlicht in Westheim 1985)
- PITTSBURGH, PA, Carnegie Institute, 13. Okt.–4. Dez. 1938. *The 1938 international exhibition of paintings*. 1 Gemälde
- TOLEDO, OH, Museum of Art, 6. Nov.–11. Dez. 1938. *Contemporary movements in European painting*. Surrealism, Abstract Art, Futurism, Expressionism, Cubism, Dadaism, Fauves. 2 Gemälde
- WASHINGTON, DC, Phillips Memorial Gallery, [15.] Dez. 1938–15. Jan. 1939. [Works by living artists of twelve nations with some loans from the 1938 Carnegie International Exhibition.] 1 Gemälde

- BOSTON, Institute of Modern Art, 2. Nov.–9. Dez. 1939. *Contemporary German art*.  
2 Gemälde. Quelle: Hagemann 1985
- CINCINNATI, OH, Art Museum, 10. Nov.–10. Dez. 1939. *Exhibition of modern paintings from Cincinnati collections*.  
2 Gemälde. Quelle: Hagemann 1985
- LONDON, The London Gallery, 18. Jan.–11. Feb. 1939. *Living art in England*.  
1 Gemälde. Lit.: *London Bulletin*, Nr. 8/9 (Jan./Feb. 1939), S. 9–44
- LONDON, Wertheim Gallery, 20. Juni–3. Juli 1939. *German, Austrian, Czechoslovakian painters and sculptors*.  
4 Gemälde, 3 Porträtstudien
- LUZERN, Galerie Fischer, 26. Aug. 1939. [2.] Auktion [Kunst und Kunstgewerbe aus Privatbesitz]. Versteigerung der restlichen 36 Bilder der Auktion vom 30. Juni (s. im Literaturverzeichnis unter Luzern 1939). [4 Gemälde.] Katalog nicht nachgewiesen. Quelle: Schmidt D. 1964, S. 251; nach Schmidt blieben wegen des drohenden Kriegsausbruchs die Käufer aus und von den 36 angebotenen Bildern 31 unverkauft; diese wurden am 28. 6. 1941 in einer 3. Auktion der Galerie Fischer, Luzern, noch einmal angeboten und zum Gesamtpreis von 2900,- Schweizer Franken verkauft, darunter neben Werken von Hofer, Feininger und Corinth drei Gemälde Kokoschkas.
- NEW YORK, Buchholz Gallery (Curt Valentin), 9.–27. Mai 1939. *Contemporary European painters & sculptors exhibition*.  
1 Gemälde
- NEW YORK, Museum of Modern Art, 1939. *Art in our time*. 1 Gemälde
- NEW YORK, Nierendorf Gallery, Sommer 1939, *Modern art*. 1 Gemälde
- PARIS, Galerie Saint Etienne, April–[Mai] 1939. *Oskar Kokoschka*. [Bilder und Zeichnungen]. 11 Gemälde, Zeichnungen. Rez.: „Kokoschka-Ausstellung in Paris.“ In: *Die österreichische Post*, Paris, Jg. 1, Nr. 10 (1. 5. 1939), S. 9 (wiederveröffentlicht in: *Österreicher im Exil – Frankreich 1938–1945*. Hrsg.: Dokumentationsarchiv des Österr. Widerstandes. Auswahl u. Bearb.: Ulrich Weinzierl. Wien: Österr. Bundesverlag [usw.] 1984, S. 168–169); Paul Westheim: „Kokoschka-Ausstellung in Paris.“ In: *Pariser Tageszeitung*, Paris, [Anfang Mai 1939]
- PITTSBURGH, PA, Carnegie Institute, 19. Okt.–10. Dez. 1939. *The 1939 international exhibition of paintings*.  
1 Gemälde
- SAN FRANCISCO, 18. Feb.–2. Dez. 1939. *Golden Gate International Exposition*. (The World's Fair.) 2 Gemälde. Quelle: Hagemann 1985
- SPRINGFIELD, MA, Museum of Fine Arts, 10.–30. Jan. 1939. *Modern German art*. 2 Gemälde
- UTRECHT, Genootschap Kunstliefde, 18. Feb.–12. März 1939. *Oskar Kokoschka*. [Verkaufsausstellung.] 10 Gemälde, 5 Aquarelle und Zeichnungen, 11 Lithographien, 1 Mappenwerk
- ZÜRICH, Ausstellung der Galerie Fischer im Zunfthaus zur Meise, 17. Mai–27. Mai 1939. *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen*. [9 Gemälde.] Ausstellung geht weiter nach Luzern, Grand Hotel National (30. Mai–29. Juni mit anschließender Auktion der Gemälde am 30. Juni; Katalog s. im Literaturverzeichnis unter Luzern 1939)

## 1939/40

- SAN FRANCISCO, California Palace of the Legion of Honor and M. H. de Young Memorial Museum, 29. Dez. 1939–28. Jan. 1940. *Seven centuries of painting*. 1 Gemälde

## 1940

- BALTIMORE, Museum of Art, 12. Jan.–11. Feb. 1940. *Modern paintings and how they grew*. 1 Gemälde
- NEW YORK, Buchholz Gallery (Curt Valentin), 2.–27. April [1940]. *Landmarks in modern German art*. 1 Gemälde
- NEW YORK, Galerie St. Etienne; Buchholz Gallery, [9. Jan.–2. Feb. 1940]. *Oskar Kokoschka*. 15 Gemälde, 11 Zeichnungen. Rez.: *Art Digest*, New York, Vol. 14 (1940), February 1, S. 13; *Art News*, New York, Vol. 38 (1940), January 20, S. 11
- SAN FRANCISCO, San Francisco Museum of Art, 1940. *20<sup>th</sup> century German art*. 1 Gemälde
- SAN FRANCISCO, San Francisco Museum of Art, 18. Jan.–5. Feb. 1940. *Contemporary art*. Paintings, watercolors and sculpture owned in the San Francisco Bayregion. 1 Gemälde
- SAN FRANCISCO, [San Francisco Museum of Art], 25. Mai–29. Sept. 1940. *Golden Gate International Exposition*.  
1 Gemälde

## 1940/41

NEW YORK, Museum of Modern Art, 23. Okt. 1940–12. Jan. 1941 *Painting and sculpture from the museum collection*. 1 Gemälde

## 1941

CHICAGO, The Arts Club, 3.–27. Jan. 1941. *Oskar Kokoschka*. 22 Gemälde, 25 Lithographien. Katalog mit Einf. von C. J. Bulliet

DETROIT, MI, Detroit Institute of Arts, Jan. 1941. *Refugee art*. 1 Gemälde

EDINBURGH, National Gallery of Scotland, Mai 1941. *Exhibition of works by artists of our allies Belgium, Czechoslovakia, France, Greece, Jugoslavia, Nederlands, Norway, Poland under the auspices of the British Council*. 1 Gemälde

KALAMAZOO, MI, Institute of Arts, Feb. 1941. *Oskar Kokoschka*. Katalog nicht nachgewiesen; 2 Gemälde identifiziert. Quelle: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC. Ausstellung geht weiter nach Fluit Institute of Arts, Michigan State College, Lansing (März–Mai 1941)

LONDON, J. Leger Gallery, 3. Juli–2. Aug. 1941. *Exhibition of contemporary „Continental art“*. Paintings, watercolours, sculptures, including a monumental work by Henryk Gotlib „Warsaw, Sept. 1939“. 2 Gemälde

NEW YORK, Buchholz Gallery (Curt Valentin), 27. Okt.–15. Nov. 1941. *Kokoschka*. 20 Gemälde, 2 Aquarelle, 1 Zeichnung, 1 Gouache, 1 Plastik. Rez.: *Art Digest*, New York, Vol. 15 (1941), November 1, S. 18; *Art News*, New York, Vol. 40 (1941), November 15, S. 25

WASHINGTON, DC, Phillips Memorial Gallery, 16. Feb.–23. März 1941. *The functions of color in painting*. An educational loan exhibition. 1 Gemälde

WILLIAMSTOWN, MA, Lawrence Art Museum, Williams College, 8.–30. April 1941. *Paintings expelled from German museums*. 1 Gemälde

## 1941/42

LONDON, J. Leger Gallery, [Dez. 1941–Jan. 1942]. *London Group*. 1 Gemälde. Quelle: Jan Gordon: „London commentary.“ In: *The Studio*, London, No. 596 (Jan. 1942), S. 20–21

## 1942

DONCASTER, South Yorkshire, County Borough of Doncaster, Art Gallery and Museum, 11. Juli–9. Aug. 1942. *Exhibition of works by Polish and Czechoslovak artists*. 9 Katalognummern (Werke nicht identifiziert)

LONDON, Berkeley Galleries, 1942. Titel der Ausstellung und nähere Daten derzeit nicht nachweisbar. 1 Gemälde. Quelle: Hoffmann 1947, Nr. 295

LONDON, National Gallery, April–Mai 1942. *The Tate Gallery's wartime acquisitions*. 1 Gemälde

NEW YORK, Demotte Galleries, 25. Feb.–12. März 1942. *Czechoslovak contemporary art*. (For the benefit of Czechoslovak relief.) Selection and arrangement of the exhibit: Hugo Feigl. Katalog mit Einf. von Hendrik Willem van Loon. 3 Gemälde

OXFORD, Ashmolean Museum, März–April 1942. *Exhibition of works of Polish & Czechoslovak artists*. Under the auspices of the Masaryk Society and the Polish Club in Oxford. 6 Katalognummern (fünf Werke nicht identifiziert). Ausstellung geht in etwas anderer Zusammensetzung weiter nach Doncaster (11. Juli–9. Aug.; s. 1942 Doncaster)

SAINT LOUIS, MO, City Art Museum, 1.–31. Okt. 1942. *Paintings, watercolors, drawings and lithographs by Oskar Kokoschka*. 15 Gemälde, 2 Aquarelle, 21 Lithographien

## 1942/43

NEW YORK, Museum of Modern Art, 9. Dez. 1942–24. Jan. 1943. *20<sup>th</sup> century portraits by Monroe Wheeler*. 3 Gemälde

## 1943

- LONDON, National Gallery, [Herbst] 1943. *War artists exhibition*. Organisiert vom War Artists Committee. 1 Gemälde
- LONDON, Galerie Oxford Street (John Lewis), 13. März–11. April 1943. *For liberty*. Organisiert von der Artists' International Association. 1 Gemälde
- LOS ANGELES, County Museum, Mai 1943. *The collection of Josef von Sternberg*. 3 Gemälde, 5 Zeichnungen und Aquarelle
- NEW ORLEANS, Isaac Delgado-Museum, 2.–24. Okt. 1943. *Oskar Kokoschka*. Katalog nicht nachgewiesen; 3 Gemälde identifiziert. Quelle: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC. Ausstellung geht weiter nach Bloomington, IN, Indiana Univ.; Eugene, OR, Univ. of Oregon; San Francisco, San Francisco Museum of Art; Syracuse, NY, Syracuse Univ.; Terre Haute, IN; Iowa City, IA, State Univ. of Iowa; Williamstown, MA; Saint Paul, MN; Northfield, MN; Swarthmore, PA, Swarthmore College; Louisville, KY, Univ. of Louisville; Springfield, MA; Greensboro, NC; Grinnell, IA; Evansville, IN; Pullman, WA; Moscow, ID und Spokane, WA
- NEW YORK, Galerie St. Etienne, 31. März–24. April 1943. *Oskar Kokoschka. Aspects of his art*. 14 Gemälde. Rez.: „Verboten Kokoschka at Galerie St. Etienne.“ In: *Art Digest*, New York, Vol. 17 (1943), April 15, S. 16; „Kokoschka: new view of a visionary.“ In: *Art News*, New York, Vol. 42 (1943), April 15, S. 23
- OTTAWA, National Gallery of Canada, 28. Okt.–28. Nov. 1943. *Czechoslovakian art*. 1 Gemälde
- ZÜRICH, Kunsthaus, 25. Juli–26. Sept. 1943. *Ausländische Kunst in Zürich*. 5 Gemälde. Katalog mit Einf. von W[ilhelm] Wartmann

## 1944

- BELFAST, Municipal Museum and Art Gallery Stranmillis, 1944. *Exhibition of works by allied artists*. Organised by the British Council with the co-operation of C.E.M.A. and the „Art for the People“ Committee of Queen's University. 1 Gemälde, 1 Aquarell
- LONDON, Charlotte Street Centre, 8.–28. Juni 1944. *Exhibition of drawings, paintings and sculptures by free German artists*. Under the patronage of the A.I.A. Arranged by the Free German League of Culture. 1 Gemälde
- NEW YORK, Museum of Modern Art, 1944. *Art in progress*. A survey prepared for the 15<sup>th</sup> anniversary of the Museum of Modern Art. 2 Gemälde

## 1944/45

- BERN, Kunstmuseum, Okt. 1944–März 1945. *Gemälde und Zeichnungen alter Meister. Kunsthandwerk aus Privatbesitz*. „Der Sturm“. Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920. 2 Gemälde, 2 Aquarelle, 14 Tuschfeder- und Kreidezeichnungen, 1 Lithographie, 1 Gipsplastik. Katalog mit Einf. von Max Huggler
- CHICAGO, The Art Institute, 16. Nov. 1944–1. Jan. 1945. *Art of the United Nations*. 1 Gemälde

## 1945

- LONDON, St. George's Galleries, 1945. Titel der Ausstellung und nähere Daten derzeit nicht nachweisbar. 1 Gemälde. Quelle: Hoffmann 1947, Nr. 295
- ZÜRICH, Kunsthaus, 19. Mai–17. Juni 1945. *Expressionisten, Kubisten, Futuristen*. Sammlung Nell Walden und Dr. Othmar Huber. 2 Gemälde, 2 Aquarelle, 27 Zeichnungen, 1 Lithographie, 1 Plastik. Katalog mit Einf. von W[ilhelm] Wartmann

## 1946

- BALTIMORE, Museum of Art, 15. März–15. April 1946. *Paintings from the permanent collection of the Museum of Modern Art*. 1 Gemälde. Katalog mit Einf. von Adelyn D. Breeskin
- BASEL, Kunsthalle, 12. Jan.–3. Feb. 1946. *Francis Picabia. Sammlung Nell Walden*. 1 Gemälde
- BOSTON, Institute of Contemporary Art. 1936–1946. *Tenth anniversary retrospective exhibition*. 1 Gemälde
- DRESDEN, Aug.–Okt. 1946. *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*. Veranstd. von der Landesverwaltung Sachsen, dem Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands und der Stadt Dresden. 1 Gemälde. Rez.: Will Grohmann in: Die neue Zeitung, 13. 9. 1946

- OBERLIN, OH, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, April 1946. *Five Expressionists: Hofer, Munch, Hartley, Kokoschka, Schmidt-Rottluff*. 3 Gemälde, 2 Lithographien
- PARIS, Musée d'Art Moderne, 18. Nov.–28. Dez. 1946. *Exposition internationale d'art moderne*. Peinture, art graphique et décoratif, architecture. 4 Gemälde

#### 1946/47

- KÖLN, Alte Universität, 19. Okt.–15. Dez. 1946. *Sammlung Haubrich. Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts*. 2 Gemälde, 1 Aquarell, 2 Kreidezeichnungen. Katalog mit Einf. von Leopold Reidemeister. Die Ausstellung wurde 1947, zum Teil mit eigenen Katalogen, auch in Stuttgart, Mannheim und Hamburg, 1947/48 in Oldenburg und 1948 in Wiesbaden gezeigt.
- KREFELD, Kaiser-Wilhelm-Museum, 15. Dez. 1946–15. Jan. 1947. *Expressionismus in Malerei und Plastik*. Verant. vom Krefelder Museums-Verein. 1 Gemälde, 2 Aquarelle
- ROTTERDAM, Museum Boymans-van Beuningen, 21. Dez. 1946–26. Jan. 1947. *Moderne buitenlandse kunst uit nederlandsch bezit*. 2 Gemälde
- ZÜRICH, Kunsthaus, Nov. 1946–Feb. 1947. *Meisterwerke aus Oesterreich*. Zeichnungen, Gemälde, Plastik. 4 Gemälde. Katalog mit Einf. von W[ilhelm] Wartmann

#### 1947

- AMSTERDAM, Stedelijk Museum, Nov.–Dez. 1947. *Oskar Kokoschka in het Stedelijk Museum, Amsterdam*. 43 Gemälde, 25 Zeichnungen und Aquarelle, 39 Lithographien
- BASEL, Kunsthalle, 22. März–27. April 1947. *Oskar Kokoschka*. 65 Gemälde, 146 Aquarelle und Zeichnungen und 28 Lithographien. Katalog mit Einf. von Fritz Schmalenbach (s. Schmalenbach F. 1947)
- HAMBURG, Kunstverein, 1947. *Sammlung Haubrich*. 1 Gemälde und graphische Werke. Die Ausstellung wurde, zum Teil mit eigenen Katalogen, 1947 auch in Mannheim und Stuttgart, 1947/48 in Oldenburg und 1948 in Wiesbaden gezeigt.
- MANNHEIM, Städtische Kunsthalle, 1947. *Sammlung Haubrich, Köln*. 2 Gemälde, graphische Werke. Die Ausstellung wurde, zum Teil mit eigenen Katalogen, 1947 auch in Stuttgart und Hamburg, 1947/48 in Oldenburg und 1948 in Wiesbaden gezeigt.
- NEW YORK, Buchholz Gallery (Curt Valentin), 2.–28. Jan. 1947. *Painting and sculpture from Europe*. 1 Gemälde
- RICHMOND, VA, Virginia Museum of Fine Arts, 10. Sept.–12. Okt. 1947. *Portrait Panorama*. An exhibition of portraits by artists of six centuries. 1 Gemälde
- STUTTGART, Württembergischer Kunstverein, Künstlerhaus Sonnenhalde, Juni–Juli 1947. *Sammlung Haubrich*. 2 Gemälde, graphische Werke. Katalog mit Einf. von Leopold Reidemeister. Die Ausstellung wurde, zum Teil mit eigenen Katalogen, 1947 auch in Mannheim und Hamburg, 1947/48 in Oldenburg und 1948 in Wiesbaden gezeigt.
- WUPPERTAL, Städtisches Museum, 1947. *Ausstellung expressionistischer Malerei*.
- ZÜRICH, Kunsthaus, 3. Juli–31. Aug. 1947. *Oskar Kokoschka*. [Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien.] 69 Gemälde, 109 Zeichnungen und Aquarelle, 6 Lithographien. Katalog mit Einf. von W[ilhelm] Wartmann. Verzeichnis der ausgestellten Werke bearb. von René Wehrli. Rez.: Jacques Lassaigue: „Kokoschka au Musée de Zurich.“ In: *Arts*, Paris, 26. 9. 1947, S. 8

#### 1947/48

- EINDHOVEN, Stedelijk van Abbe Museum, 10. Dez. 1947–9. Feb. 1948. *Moderne meesters*. 1 Gemälde
- OLDENBURG, Landesmuseum (Schloß) Oldenburg, 1947/48. *Sammlung Haubrich. Meisterwerke der Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts*. 2 Gemälde, graphische Werke. Die Ausstellung wurde, zum Teil mit eigenen Katalogen, 1947 in Hamburg, Mannheim und Stuttgart und 1948 in Wiesbaden gezeigt.

## 1948

- BEVERLY HILLS, Modern Institute of Art, 22. April–30. Mai 1948. *Schools of twentieth century art*. 1 Gemälde. Quelle: Hagemann 1985
- BOSTON, Institute of Contemporary Art, Okt.–Nov. 1948. *Oskar Kokoschka*. A retrospective exhibition. 62 Gemälde, 54 Bl. Graphik, 8 illustrierte Bücher, 1 Plastik. Katalog mit einem Brief des Künstlers und Einf. von James S. Plaut (s. Plaut 1948). Ausstellung geht weiter nach Washington, Phillips Memorial Gallery (1. Dez. 1948–15. Jan. 1949); St. Louis, City Art Museum (21. Feb.–21. März 1949); San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum (10. April–15. Mai 1949); Wilmington, DE, Delaware Art Center (5. Juni–3. Juli 1949); New York, Museum of Modern Art (19. Juli–4. Okt. 1949)
- CHARLOTTESVILLE, VA, University of Virginia, Museum of Fine Arts, 7. Aug.–4. Okt. 1948. *Modern European masters*. Lent by the Phillips Memorial Gallery, [Washington, DC]. 1 Gemälde
- MINNEAPOLIS, MN, Minneapolis Institute of Arts, 9. April–9. Mai 1948. *Displaced paintings*. Refugees from Nazi Germany. Loan exhibition. 7 Gemälde
- NEW YORK, Buchholz Gallery (Curt Valentin), 6.–31. Jan. 1948. *Paintings and sculpture from Europe*. 1 Gemälde
- NEW YORK, Feigl Gallery, [Juli–August] 1948. *Modern European masters*. Kokoschka, Rouault, Soutine, Utrillo, Vuillard. 2 Gemälde
- SAN FRANCISCO, San Francisco Museum of Art, 1948. *Exhibition Wright Ludington collection*. 1 Gemälde
- VENEDIG, [Juli–Okt.] 1948. XXIV. *Biennale di Venezia*. Oskar Kokoschka: Mostra personale. 29 Gemälde, Katalog mit Einf. von Rodolfo Pallucchini. Rez.: Giacomo Etna: „Gli espressionisti.“ In: *Risorgimento liberale*, Roma, 26. Aug. 1948, S. 3; Italo Faldi: „Le personali straniere.“ In: *Ulisse*, Roma, Jg. 2 (1948), H. 6, S. [750]–753; V. Guzzi in: *Il Tempo*, Roma, 30. Aug. 1948, S. 3; Joseph P. Hodin: „Kokoschka à la Biennale de Venise.“ In: *Les Arts Plastiques, Bruxelles*, 1948, Nr. 5/6, S. 219–224; Silvio Marini: „Braque, Rouault, Kokoschka e Scigliano. Personali straniere a Venezia.“ In: *Il Giornale della sera*, Roma, 6. 8. 1948, S. 3
- WIEN, Akademie der bildenden Künste, März–April 1948. *Entwicklung der österreichischen Kunst von 1897 bis 1938*. Malerei, Plastik, Zeichnungen. 6 Gemälde, 5 Aquarelle und Zeichnungen. Katalog mit Einf. von Alfred Stix
- WIESBADEN, Landesmuseum, Feb. 1948. *Sammlung Haubrich*. 2 Gemälde, 2 Aquarelle, 3 Zeichnungen. Die Ausstellung wurde, zum Teil mit eigenen Katalogen, 1947 in Hamburg, Mannheim und Stuttgart und 1947/48 in Oldenburg gezeigt.

## 1949

- AMSTERDAM, Stedelijk Museum, 15. Juli–15. Sept. 1949. *Expressionisme*. Van Gogh tot Picasso. 7 Gemälde
- DÜSSELDORF, Städtische Kunstsammlungen, 1949. *Wallraf-Richartz-Museum Köln, Moderne Abteilung (Sammlung Haubrich)*. 2 Gemälde, graphische Werke. Katalog mit Text von W. Doede
- GÖTEBORG, Konstmuseet, Juni–Juli 1949. *Hjalmar Gabrielson Samling*. 1 Gemälde
- INNSBRUCK, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, April–Mai 1949. *Österreichische Malerei aus der Zeit zwischen den beiden Kriegen mit Leihgaben der Österreichischen Galerie in Wien*. Ausstellung im Rundsaal. 1 Gemälde
- NEW YORK, Feigl Gallery, 9. Feb.–5. März 1949. *Oskar Kokoschka*. Recent watercolors. 1 Gemälde, 14 Aquarelle. Rez.: „Three at Feigl.“ In: *Art Digest*, New York, Vol. 23 (1949), September 1, S. 23; „Exhibition at Feigl.“ In: *Art News*, New York, Vol. 47 (1949), February, S. 46
- NEW YORK, Galerie St. Etienne, [April] 1949. *Oskar Kokoschka*. 7 Gemälde, Zeichnungen. Rez.: „Early Kokoschka.“ In: *Art Digest*, New York, Vol. 23 (1949), April 15, S. 37; „Oskar Kokoschka's (St. Etienne).“ In: *Art News*, New York, Vol. 48 (1949), May, S. 46
- WINTERTHUR, Kunstmuseum, 28. Aug.–20. Nov. 1949. *Winterthurer Privatbesitz*. Werke des 20. Jahrhunderts. Verant. vom Kunstverein Winterthur. 1 Gemälde

## 1950

- CAMBRIDGE, MA, New Gallery of the Charles Hayden Memorial Library, 8. Mai–15. Juni 1950. *The painter and the city*. Verant. vom Massachusetts Institute of Technology. 1 Gemälde
- EDINBURGH, Royal Scottish Academy Galleries, The Mound, 1950. *56<sup>th</sup> Exhibition*. Verant. von der Society of Scottish Artists. 2 Gemälde
- LONDON, St. George's Gallery, [ab] 16. Feb. 1950. *Expressionist exhibition*. Paintings, watercolours, drawings. 2 Gemälde, 3 Zeichnungen. Faltblatt mit Text von Edith Hoffmann

MINNEAPOLIS, MN, University of Minnesota, University Gallery, 23. Okt.–27. Nov. 1950. *German Expressionism in art*. Painting, sculpture, prints 1905–1935. 2 Gemälde, 1 Aquarell, 1 Zeichnung

MÜNCHEN, Haus der Kunst, Sept.–Okt. 1950. *Oskar Kokoschka*. Aus seinem Schaffen 1907–1950. 85 Gemälde, 92 Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. Der Katalog enthält eine Vorrede von Oskar Kokoschka, das 163 Nummern umfassende und bis 1949 reichende Verzeichnis „Das graphische Werk Kokoschkas“ von Wilhelm F. Arntz und Beitr. von Paul F. Schmidt und Lothar Schreyer. Die Ausstellung geht weiter nach Hamburg, Kunsthalle (Nov.–Dez. 1950), Mannheim, Kunsthalle (Jan. 1951) und mit eigenem Katalog nach Berlin, Schloß Charlottenburg (Feb.–März 1951). Rez.: Werner Haftmann in: *Die Zeit*, Hamburg, 28. 9. 1950, S. 4

PITTSBURGH, PA, Carnegie Institute, 19. Okt.–21. Dez. 1950. *The Pittsburgh international exhibition of paintings*. 1 Gemälde

RECKLINGHAUSEN, Kunsthalle, 21. Juni–30. Juli 1950. *Deutsche und französische Kunst der Gegenwart*. Eine Begegnung. 3 Gemälde. Katalogtext von Fr. Grosse Perdekamp. Erste Ausstellung der Ruhr-Festspiele Recklinghausen

ZÜRICH, Kunsthaus, 6. Juni–3. Sept. 1950. *Europäische Kunst 13.–20. Jahrhundert aus Zürcher Sammlungen*. 3 Gemälde

## Literaturliste, Quellen, Verzeichnis der Abkürzungen

Gliederung:

- a) Abgekürzt zitierte Literatur
- b) Buchpublikationen und Beiträge zu Buchpublikationen
- c) Veröffentlichungen in Periodika
- d) Archivalien
- e) Internetseiten
- f) Verzeichnis der Abkürzungen

### a) Abgekürzt zitierte Literatur

Beddington-Behrens, Look Back:

Edward Beddington-Behrens, Look Back Look Forward. London 1963.

Calvocoressi, Paintings:

Richard Calvocoressi, Kokoschka. Paintings. Barcelona 1992.

Eisler, Von Kokoschka lernen, Kat. Kunsthaus Zürich 1986:

Georg Eisler, Von Kokoschka lernen. In: Oskar Kokoschka 1886–1980, Kat. Kunsthaus Zürich 1986, S. 40–45.

Emigrantenleben, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994:

Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Oskar Kokoschka – Emigrantenleben. Prag und London 1934–1953. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994.

„Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992:

Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992.

Fischer, Kokoschka Alphabet, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994:

Wolfgang Georg Fischer, Das Oskar Kokoschka Alphabet. Von Alma bis Zeitzeuge. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Oskar Kokoschka – Emigrantenleben. Prag und London 1934–1953. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 131–151.

Herr Stadtrat, Exportkatalog Antiquariat Wögenstein 1993:

Sehr geehrter Herr Stadtrat, Liebster, engelsguter Dr. Matejka. Antiquariat Walter Wögenstein, Exportkatalog Nr. 26, Wien, o. J. (1993), o. Pag.

Hilger, Rezeption:

Wolfgang Hilger, Kokoschka und seine Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposion abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. 3. 1986 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Redaktion: Erika Patka, Salzburg/Wien 1986, S. 279–292.

Hoffmann, Life and Work:

Edith Hoffmann, Kokoschka. Life and Work. London 1947.

Holz, Kokoschka in London, Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 97/98:

Keith Holz, Oskar Kokoschka in London 1938–45. In: Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945, Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 86–95.

Kat. Exil, Neue Nationalgalerie 1998/99:

Stephanie Barron/Sabine Eckmann (Hg.); Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945. Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1997/98.

Kerschbaumer/Müller, Begnadet:

Gert Kerschbaumer/Karl Müller, Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne, Wien 1992.

Kokoschka, Briefe III:

Olda Kokoschka/Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Briefe III, 1934–1953. Düsseldorf 1986.

- Kokoschka, Kat. Győr 1999:  
 Oskar Kokoschka, Aus dem grafischen Werk. Eine Wanderausstellung in Ungarn und Österreich. Hg. Universität für angewandte Kunst Wien. Kat. Városi Művészeti Múzeum Győr u. a., Ungarn 1999.
- Kokoschka, Kat. Kunsthaus Zürich 1986:  
 Oskar Kokoschka, 1886–1980. Kat. Kunsthaus Zürich 1986.
- Kokoschka, Kat. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1937:  
 Der neue Werkbund Österreichs (Hg.), Oskar Kokoschka. Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Kat. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1937.
- Kokoschka, Mein Leben:  
 Oskar Kokoschka, Mein Leben. München 1971.
- Kokoschka, Vorträge, Bd. III:  
 Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Vorträge – Aufsätze – Essays zu Kunst. (Das schriftliche Werk, Bd. III.) Hamburg 1975.
- Kunst: Anspruch und Gegenstand:  
 Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991. Salzburg/Wien 1991.
- Lachnit, Macht der Bilder, Kat. Kunstforum Länderbank 1991:  
 Edwin Lachnit, Die Macht der Bilder. Politisches Engagement. In: Oskar Kokoschka, Kat. Kunstforum Länderbank, Wien 1991, S. 37–44.
- Matejka, Buch Nr. 2:  
 Viktor Matejka, Das Buch Nr. 2. Anregung ist alles. Wien 1991.
- Matejka, Notizen:  
 Viktor Matejka, Notizen zu einer außergewöhnlichen Situation. In: Die Wiener Secession, Die Vereinigung Bildender Künstler 1897–1985. Bd. 2, Wien/Köln/Graz 1986, S. 133–137.
- Mittelmann, Ehrenstein – Werke, Bd. 1:  
 Hanni Mittelmann (Hg.), Albert Ehrenstein. Werke Bd. 1: Briefe. München 1989.
- Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Österreichische Galerie 1996:  
 G. Tobias Natter, Oskar Kokoschka und das Belvedere oder Wie sammelt man ein „Genie“? In: Kokoschka und Wien. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1996, S. 9–33.
- Nierhaus, Zwiegesicht:  
 Irene Nierhaus, Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914–1945. In: Vereinigung bildender Künstler, Wiener Secession (Hg.), Die Wiener Secession. Die Vereinigung Bildender Künstler 1897–1985. Bd. 2, Wien/Köln/Graz 1986, S. 67–109.
- Radford, Art:  
 Robert Radford, Art for a purpose. The Artists' International Association 1933–1953. Winchester/Hampshire 1987.
- Radford, political allegories, Art Monthly:  
 Robert Radford, Kokoschka's political allegories. In: Art Monthly, London, Juni 1986, S. 3–6.
- Shedel, Art and Identity:  
 James Shedel, Art and Identity. The Wiener Secession, 1887–1938. In: Wiener Secession (Hg.), Secession. The Vienna Secession from Temple of Art to Exhibition Hall. Vereinigung Bildender Künstler. Ostfildern-Ruit 1997.
- Werner, Odyssee eines Kokoschka-Plakats:  
 Arthur Werner, Odyssee eines Kokoschka-Plakats. Graphik zugunsten der Kinderhilfe. Sonderheft der Zeitschrift „Presse und Vertrieb in Österreich“, Wien, o. J. (1971).
- Wingler, Werk des Malers:  
 Hans Maria Wingler, Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers, Œuvreverzeichnis, 1956 Salzburg.
- Winkler/Erling, Gemälde:  
 Johann Winkler/Katharina Erling, Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929. Salzburg 1995.

## b) Buchpublikationen und Beiträge zu Buchpublikationen

- Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1994.
- Klaus BACKES, Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich. Köln 1988.
- Stephanie BARRON (Hg.), „Degenerate Art“. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Kat. Los Angeles County Museum of Art 1991.
- Stephanie BARRON, Die Auktion in der Galerie Fischer. In: Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 135–169.
- Stephanie BARRON (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992.  
(„Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992)
- Stephanie BARRON, 1937: Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland. In: Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 9–23.
- Stephanie BARRON/Sabine ECKMANN (Hg.), Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945. Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1997/98.  
(Kat. Exil, Neue Nationalgalerie 1998/99)
- Chronologie. In: Stephanie BARRON/Sabine ECKMANN (Hg.), Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945. Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1997/98, S. 386–401.
- Edward BEDDINGTON-BEHRENS, Look Back Look Forward. London 1963.  
(Beddington-Behrens, Look Back)
- Adolf BEHNE, Entartete Kunst. Berlin 1947
- Eugen BLUME/Dieter Scholz (Hg.), Überbrückt, Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937. Köln 1999.
- Theodor BRÜCKLER (Hg.), Kunstbergung und Restitution in Österreich. 1938 bis heute. Wien/Köln/Weimar 1999.
- Günther BUSCH, Vorwort zur Reproduktion des Kataloges der Ausstellung 20<sup>th</sup> Century German Art London 1938. In: 20<sup>th</sup> Century German Art, London 1938. Kat. New Burlington Galleries, London 1938. Faksimiledruck des Originalkatalogs, München 1968.
- Richard CALVOCORESSI, Kokoschka. Paintings. Barcelona 1992.  
(Calvocoressi, Paintings)
- Richard CALVOCORESSI u. a. (Hg.), Oskar Kokoschka 1886–1980. Kat. Kunsthaus Zürich 1986.
- Bernard CEYSSON, Gedanken zur Untersuchung über die Rezeption der österreichischen Kunst in Frankreich. In: Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1994/95, S. 38–43.
- Sheldon Warren CHENEY, A World History of Art. New York 1937.
- Jean CLAIR, Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft. Köln 1998.
- Hubertus CZERNIN, Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustav Klimts. Wien 1999.
- Günther DANKL, „... über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße ...“ (Maurice Besset). Zur Rezeption der französischen Kunst in Österreich von 1945 bis 1960. In: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945–1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien 1996, S. 64–83.
- Georg EISLER, Lokalaugenschein. Sightseeing im Wiener Kunstbetrieb der Nachkriegszeit. In: Liesbeth Waechter-Böhm (Hg.), Wien 1945 – davor/danach. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1985, S. 137–140.
- Georg EISLER, Von Kokoschka lernen. In: Oskar Kokoschka 1886–1980, Kat. Kunsthaus Zürich 1986, S. 40–45.  
(EISLER, Von Kokoschka lernen, Kat. Kunsthaus Zürich 1986)

- Erinnerungen von Georg EISLER an dessen Kontakte zu Oskar Kokoschka in London 1944–1946, o. J. (1972). In: Österreicher im Exil. Großbritannien 1938–1945, Eine Dokumentation. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands (Hg.). Wien 1992, S. 474 f.
- Entartete Kunst, Bildersturm vor 25 Jahren. Kat. Haus der Kunst München 1962.
- Exil in der Tschechoslowakei, in Großbritannien, Skandinavien und in Palästina (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945 in sieben Bänden, Bd. 5), Leipzig 1980.
- Hector FELICIANO, Das verlorene Museum. Vom Kunstraub der Nazis. Berlin 1998.
- Wolfgang Georg FISCHER, Das Oskar Kokoschka Alphabet. Von Alma bis Zeitzeuge. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Oskar Kokoschka – Emigrantenleben. Prag und London 1934–1953. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 131–151. (Fischer, Kokoschka Alphabet, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994)
- Wolfgang Georg FISCHER, Oskar Kokoschka und Adolf Hitler. In: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956. Baden bei Wien 1994, Bd. 1, S. 404–411.
- Sabine FORSTHUBER, Oskar Kokoschka und die Wiener Ausstellungspolitik vor dem Anschluß. In: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Wien, Jg. V, 1988, Nr. 3/4, S. 33–41.
- From the Collection of Josef von Sternberg. Kat. The Los Angeles Museum, Los Angeles 1935.
- Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, Berlin o. J. (1937). Reprint, München 1969.
- Astrid GMEINER/Gottfried PIRHOFER, Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung. Salzburg/Wien 1985.
- Karoline GOTTSCHALK, Biographische Daten. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Oskar Kokoschka – Emigrantenleben. Prag und London 1934–1953. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 315–313.
- Dagmar GRIMM/Peter GUENTHER/Pamela KORT, Die Kunstwerke in der Ausstellung „Entartete Kunst“, München 1937. Künstlerbiographien. In: Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 193–355.
- Peter GUENTHER, Drei Tage in München: 1937. In: Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 33–43.
- Werner HAFTMANN, Oskar Kokoschka – Exil in der Tschechoslowakei und in Großbritannien. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Oskar Kokoschka – Emigrantenleben. Prag und London 1934–1953. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 27–45.
- Chronik. In: Werner HAFTMANN, Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus. Köln 1986, S. 375–387.
- Hans Heinz HAHNL, Revolution und/oder Restauration? Kulturpolitik im Österreich der sogenannten ‚Stunde Null‘. In: Wien 1945 – davor/danach. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1985, S. 91–100.
- Ernst HANISCH, Österreichische Geschichte 1890–1990. Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. Wien 1994.
- Charles HARRISSON/Paul WOOD (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Ostfildern 1998.
- Wolfgang HILGER, Kokoschka und seine Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposium abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. 3. 1986 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Redaktion: Erika Patka, Salzburg/Wien 1986, S. 279–292. (Hilger, Rezeption)
- HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE KUNST IN WIEN (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991. Salzburg/Wien 1991. (Kunst: Anspruch und Gegenstand)
- HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE KUNST IN WIEN, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Redaktion: Patrick Werkner, Wien 1998.
- HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE KUNST IN WIEN (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposium abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. 3. 1986 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Redaktion: Erika Patka, Salzburg/Wien 1986.

- Joseph P. HODIN, Oskar Kokoschka. Sein Leben – seine Zeit. Mainz/Berlin 1968.
- Edith HOFFMANN, Kokoschka. Life and Work. London 1947.  
(Hoffmann, Life and Work)
- Keith HOLZ, Die politische Haltung deutscher Künstler im westeuropäischen Exil: zwischen Individualismus und Kollektivismus. In: Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945, Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 43–56.
- Keith HOLZ, Oskar Kokoschka in London 1938–45. In: Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945, Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1997/98, S. 86–95.  
(Holz, Kokoschka in London, Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 97/98)
- Jutta HÜLSEWIG-JOHNEN (Hg.), Oskar Kokoschka – Emigrantenleben. Prag und London 1934–1953. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994.  
(Emigrantenleben, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994)
- Jutta HÜLSEWIG-JOHNEN, Vorwort. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Oskar Kokoschka – Emigrantenleben. Prag und London 1934–1953. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1994, S. 9 ff.
- Andreas HÜNEKE, Spurensuche – Moderne Kunst aus deutschem Museumsbesitz. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 121–133.
- Ein Überblick. In: Manfred JOCHUM (Hg.), Die vierziger Jahre. Wien 1985, S. 215–237.
- Wolfgang KEMP (Hg.), Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin 1992, S. 7–28.
- Gert KERSCHBAUMER/Karl MÜLLER, Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne, Wien 1992. (Kerschbaumer/Müller, Begnadet)
- Gert KERSCHBAUMER, Meister des Verwirrens. Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Welz. Wien 2000.
- Olda KOKOSCHKA/Alfred MARNAU (Hg.), Oskar Kokoschka. Letters 1905–1976. London 1992.
- Olda KOKOSCHKA/Heinz SPIELMANN (Hg.), Oskar Kokoschka. Briefe I, 1905–1919. Düsseldorf 1984.
- Olda KOKOSCHKA/Heinz SPIELMANN (Hg.), Oskar Kokoschka. Briefe II, 1919–1934. Düsseldorf 1985.
- Olda KOKOSCHKA/Heinz SPIELMANN (Hg.), Oskar Kokoschka. Briefe III, 1934–1953. Düsseldorf 1986.  
(Kokoschka, Briefe III)
- Olda KOKOSCHKA/Heinz SPIELMANN (Hg.), Oskar Kokoschka. Briefe IV, 1953–1976. Düsseldorf 1988.
- Oskar KOKOSCHKA, „Aus meinem dreißigjährigen Emigrantenleben als deutscher Maler“. In: Otto Breicha (Hg.), Oskar Kokoschka. Vom Erlebnis im Leben („Schriften und Bilder“). Kat. Salzburger Landessammlungen (Moderne Galerie, Graphische Sammlung Rupertinum), Salzburg 1976, S. 150–154.
- Oskar KOKOSCHKA, Mein Leben. München 1971.  
(Kokoschka, Mein Leben)
- Oskar KOKOSCHKA, Der moderne Staat – ein Absurdum, 1937. In: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Politische Äußerungen (Das schriftliche Werk, Bd. IV), Hamburg 1976, S. 190–200.
- Oskar KOKOSCHKA, „Domine, quo vadis?“, 1936. In: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Politische Äußerungen (Das schriftliche Werk, Bd. IV), Hamburg 1976, S. 166–170.
- Oskar Kokoschka, Entartete Kunst, 1937. In: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Aufsätze – Vorträge – Essays zur Kunst (Das schriftliche Werk, Band III), Hamburg 1975, S. 263–272.
- Oskar KOKOSCHKA, Jeremy Bentham contra souveräner Staat, um 1935. In: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Politische Äußerungen. (Das schriftliche Werk, Bd. IV), Hamburg 1976, S. 137–151.
- Oskar KOKOSCHKA, Thomas Paine oder der soziale Staat. In: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Politische Äußerungen (Das schriftliche Werk, Bd. IV), Hamburg 1976, S. 67–73.
- Oskar KOKOSCHKA, Totem und Tabu. Denkübnungen eines Zynikers. In: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Politische Äußerungen (Das schriftliche Werk, Bd. IV), Hamburg 1976, S. 43–66.

- Oskar KOKOSCHKA, Vorrede. In: Oskar Kokoschka. Aus seinem Schaffen 1907–1950. Kat. Haus der Kunst, München 1950, S. 6.
- Oskar KOKOSCHKA, Was wird der Völkerbund vom Abessinien-Abenteuer lernen?, 1935. In: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Politische Äußerungen (Das schriftliche Werk, Bd. IV), Hamburg 1976, S. 152–160.
- Oskar KOKOSCHKA, Zweierlei Recht, 1935. In: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Politische Äußerungen. (Das schriftliche Werk, Bd. IV), Hamburg 1976, S. 113–135.
- Oskar Kokoschka, Aus dem grafischen Werk. Eine Wanderausstellung in Ungarn und Österreich. Kat. Városi Művészeti Múzeum Győr u. a., Ungarn 1999.  
(Kokoschka, Kat. Győr 1999)
- Oskar Kokoschka. Kat. Buchholz Gallery/Curt Valentin, New York 1938.
- Oskar Kokoschka, In memoriam Lilly Christiansen-Agoston. Der getreuen Helferin am Werk für Oskar Kokoschka. Kat. Neue Galerie der Stadt Linz 1951.
- Oskar Kokoschka und Linz. Eine Dokumentation. Kat. Stadtmuseum Linz–Nordico 1986.
- Oskar Kokoschka, Von Pöchlarn in die Welt. Kat. Oskar Kokoschka-Dokumentation, Pöchlarn 2000.
- Oskar Kokoschka, 1886–1980. Kat. Kunsthaus Zürich 1986.  
(Kokoschka, Kat. Kunsthaus Zürich 1986)
- Kokoschka. Kat. Wiener Secession, Wien 1955.
- Gabriele KOLLER, Die bildenden Künste: Über die Lehrbarkeit des Nichterlernbaren. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991. Salzburg/Wien 1991, S. 180–257.
- Pamela KORT, Die Mythen des Expressionismus in Amerika. In: Kat. Neue Welten. Deutsche und österreichische Kunst 1890–1940. Neue Galerie New York 2001/02, S. 260–293.
- KUNST und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945 (23. Kunstausstellung des Europarates). Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1996.
- Edwin LACHNIT, Die Macht der Bilder. Politisches Engagement. In: Oskar Kokoschka, Kat. Kunstforum Länderbank, Wien 1991, S. 37–44.  
(Lachnit, Macht der Bilder, Kat. Kunstforum Länderbank 1991)
- Edwin LACHNIT, Kunstgeschichte zwischen Methodologie und Ideologie. In: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995. Wien 1996, S. 155–164.
- Leo A. LENSING, Kokoschka lesen! Nörgelnde Anmerkungen eines Literaturhistorikers. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Redaktion: Patrick Werkner, Wien 1998.
- Mario-Andreas VON LÜTTICHAU, Die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘, München 1937. Eine Rekonstruktion. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992, S. 45–81.
- Viktor MATEJKA, Das Buch Nr. 2. Anregung ist alles. Wien 1991.  
(Matejka, Buch Nr. 2)
- Viktor MATEJKA, Notizen zu einer außergewöhnlichen Situation. In: Die Wiener Secession. Die Vereinigung Bildender Künstler 1897–1985. Bd. 2, Wien/Köln/Graz 1986, S. 133–137.  
(Matejka, Notizen)
- Viktor MATEJKA, Widerstand ist alles. Notizen eines Unorthodoxen. Wien 1983.
- Monika MAYER, Gesunde Gefühlsregungen. Das Wiener Ausstellungswesen 1933–1945. In: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956. Bd. 1, Baden bei Wien 1994, S. 294–301.
- Karen MICHELS, Transfer und Transformation: Die deutsche Periode der amerikanischen Kunstgeschichte. In: Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 97/98, S. 86–95.

- Hanni MITTELMANN (Hg.), Albert Ehrenstein. Werke Bd. 1: Briefe. München 1989.  
(Mittelmann, Ehrenstein – Werke, Bd. 1)
- Horst MÖLLER, Exodus der Kultur. Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler in der Emigration nach 1933.  
München 1984.
- Lynda MORRIS/Robert RADFORD, The Story of the AIA: Artists International Association. 1933–1953. Kat. Museum of Modern Art, Oxford 1983.
- G. Tobias NATTER, Carl Moll – Stationen eines bewegten Lebens. In: G. Tobias Natter/Gerbert Frodl, Carl Moll (1861–1945). Salzburg 1998.
- G. Tobias NATTER, Carl Moll und die Galerie Miethke. In: Carl Moll (1861–1945). Maler und Organisator. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1998, S. 129–149.
- G. Tobias NATTER, Die alten Meister. In: Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1994/95, S. 53–55.
- Tobias NATTER, Oskar Kokoschka schreibt an die Österreichische Galerie. Eine kommentierte Edition seiner Briefe. In: Kokoschka und Wien. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1996, S. 78–89.
- G. Tobias NATTER, Kurze Chronik. Kokoschka und Wien. In: Kokoschka und Wien. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1996, S. 91 ff.
- G. Tobias NATTER, Oskar Kokoschka und das Belvedere oder Wie sammelt man ein „Genie“? In: Kokoschka und Wien. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1996, S. 9–33.  
(Natter, Kokoschka und Belvedere, Kat. Österreichische Galerie 1996)
- Tobias G. NATTER, Wenn Ordnungssysteme kollidieren. Chaim Soutine, Oskar Kokoschka und die Ecole de Paris. In: Chaim Soutine. Ein französischer Expressionist. Kat. Jüdisches Museum Wien 2000, S. 65–81.
- Der NEUE WERKBUND ÖSTERREICHS (Hg.), Oskar Kokoschka. Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Kat. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1937.  
(Kokoschka, Kat. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1937)
- Alfred NEUMEYER, Die Kunst in unserer Zeit. Versuch einer Deutung. Stuttgart 1961.
- Irene NIERHAUS, Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914–1945. In: Vereinigung bildender Künstler, Wiener Secession (Hg.), Die Wiener Secession. Die Vereinigung Bildender Künstler 1897–1985. Bd. 2, Wien/Köln/Graz 1986, S. 67–109.  
(Nierhaus, Zwiegesicht)
- The 1937 International Exhibition of Paintings. Kat. Carnegie Institute, Pittsburgh 1937.
- The 1938 International Exhibition of Paintings. Kat. Carnegie Institute, Pittsburgh 1938.
- The 1939 International Exhibition of Paintings. Kat. Carnegie Institute, Pittsburgh 1939.
- Jonathan PETROPOULOS, Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich, Berlin 1999.
- Jonathan PETROPOULOS (Mitarbeit: Dagmar Lott-Reschke), Chronologie. In: Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 396–401.
- Robert RADFORD, Art for a purpose. The Artists' international Association 1933–1953. Winchester/Hampshire 1987  
(Radford, Art)
- Ernest RATHENAU (Hg.), Oskar Kokoschka. Handzeichnungen 1906–1969, (Kokoschka-Handzeichnungen Bd. 4)  
New York 1971.
- Paul Ortwin RAVE, Kunstdiktatur im Dritten Reich. O. O., 1949 (Reprint, Berlin o. J.).
- Willibald SAUERLÄNDER, Zersplitterte Erinnerung. In: Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen. Martina Sitt (Hg.). Berlin 1990, S. 301–323.
- Norbert SCHAUSBERGER, Ökonomisch-politische Interdependenzen im Sommer 1936. In: Das Juliabkommen von 1936. Vorgeschichte, Hintergründe und Folgen. Protokoll des Symposiums in Wien am 10. und 11. Juni 1976  
(Wissenschaftliche Kommission, Veröffentlichungen, Bd. 4), Wien 1977.

- Diether SCHMIDT, Partisan Oskar Kokoschka. In: Kunst im Exil in Großbritannien 1933–1945. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Schloß Charlottenburg, Berlin 1986, S. 189–194.
- Katharina SCHULZ, Chronologie. In: Oskar Kokoschka 1886–1980. Kat. Kunsthaus Zürich 1986, S. 336–364.
- Katharina SCHULZ, Chronology. In: Oskar Kokoschka 1886–1980. Kat. Tate Gallery, London, 1986, S. 336–364.
- Paul SCHULTZE-NAUMBURG, Kampf um die Kunst. Gottfried Feder (Hg.), (Nationalsozialistische Bibliothek, Heft 36) München 1932.
- Peter-Klaus SCHUSTER (Hg.), Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München. München 1987.
- Peter-Klaus SCHUSTER (Hg.), Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937. München 1987.
- Sehr geehrter Herr Stadtrat, Liebster, engelsguter Dr. Matejka. Antiquariat Walter Wögenstein, Exportkatalog Nr. 26, Wien, o. J. (1993), o. Pag.  
(Herr Stadtrat, Exportkatalog Antiquariat Wögenstein 1993)
- James SHEDEL, Kokoschka, A Question of Identity: Kokoschka, Austria and the Meaning of the Anschluss. In: Donald G. Daviau (Hg.), Austrian Writers and the Anschluss: Understanding the Past – Overcoming the Past. Riverside, California, 1991, S. 38–55.
- James SHEDEL, Art and Identity. The Wiener Secession, 1887–1938. In: Wiener Secession (Hg.), Secession. The Vienna Secession from Temple of Art to Exhibition Hall. Vereinigung Bildender Künstler. Ostfildern-Ruit 1997.  
(Shedel, Art and Identity)
- Kristian SOTRIFFER, Vierzig Jahre früher. In: Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre. Kat. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1994, S. 11–22.
- Heinz SPIELMANN (Hg.), Oskar Kokoschka. Dichtungen und Dramen (Das schriftliche Werk, Bd. I), Hamburg 1973.
- Heinz SPIELMANN (Hg.), Oskar Kokoschka. Erzählungen (Das schriftliche Werk, Bd. II), Hamburg 1974.
- Heinz SPIELMANN (Hg.), Oskar Kokoschka. Vorträge – Aufsätze – Essays zu Kunst (Das schriftliche Werk, Bd. III.), Hamburg 1975.  
(Kokoschka, Vorträge, Bd. III)
- Heinz SPIELMANN (Hg.), Oskar Kokoschka. Politische Äußerungen (Das schriftliche Werk, Bd. IV), Hamburg 1976.
- Stationen der Moderne, Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Kat. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988.
- Ina STEGEN, Das schönste Atelier der Welt. 25 Jahre internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg 1953–1963. Salzburg 1978.
- Werner STEIN, Der große Kulturfahrplan. Die wichtigsten Daten der Weltgeschichte in synchronoptischer Übersicht, Politik – Kunst – Religion – Wirtschaft. München 1998 (1964).
- Gloria SULTANO, „Mein ear was attuned to the language!“ – Interview mit Günther Schifter. In: Gloria Sultano, „Wie geistiges Kokain ...“. Mode unterm Hakenkreuz. Wien 1995.
- Jan TABOR (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956. Kat. Künstlerhaus, Wien 1994 (Bd. 1 und 2).
- Kulturkalendarium Österreich. In: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956. Kat. Künstlerhaus, Wien 1994 (Band 1), S. 99.
- Peter THOENE, Modern German Art. London/Aylesbury 1938.
- Twentieth Century German Art, London 1938. Kat. New Burlington Galleries, London 1938. Reprint, München 1968.
- Verfolgt und verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933–1945. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1983.
- Liesbeth WAECHTER-Böhm, Die Kunst der einwärts gewendeten Optik. Nach der Gattungsmalerei die retrospektive

- Entdeckung der Moderne. In: Wien 1945 – davor/danach. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1985, S. 127–136.
- Manfred WAGNER, Aktuelle Fragen zur Kokoschka-Rezeption in Österreich. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Redaktion: Patrick Werkner, Wien 1998, S. 59 ff.
- Manfred WAGNER, Kunstgewerbe und Design – oder die Flucht vor der Definition. In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991. Salzburg/Wien 1991, S. 26–96.
- Friedrich WELZ, Kokoschka und Salzburg. In: Oskar Kokoschka. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Kat. Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz 1976, S. 168–171.
- Friedrich WELZ, Mein erster Besuch bei Oskar Kokoschka. In: Ausblick – Rückblick II. Österreichische klassische Moderne und Kunst nach 1945. Kat. Galerie Welz, Salzburg, 2000.
- Patrick WERKNER (Hg.), Kunst in Österreich. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995. Wien 1996.
- Patrick WERKNER, OK – aktuelle Perspektiven? In: Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven. Redaktion: Patrick Werkner, Wien 1998, S. 9–16.
- Arthur WERNER, Odyssee eines Kokoschka-Plakats. Graphik zugunsten der Kinderhilfe. Sonderheft der Zeitschrift „Presse und Vertrieb in Österreich“, Wien, o. J. (1971).  
(Werner, Odyssee eines Kokoschka-Plakats)
- Paul WESTHEIM, Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka. Wird er in London ausgestellt? In: Paul Westheim, Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik. Leipzig/Weimar 1985, S. 231–233.
- Paul WESTHEIM, Vorwort. In: Ernest Rathenau (Hg.), Der Zeichner Kokoschka. (Kokoschka-Handzeichnungen Bd. 2) New York 1961, S. 5–9.
- WESTKUNST, Zeitgenössische Kunst seit 1939. Kat. Museen der Stadt Köln 1981.
- Hans M. WINGLER/Friedrich WELZ, Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk, Salzburg 1975.
- Hans Maria WINGLER, Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers, Œuvreverzeichnis, 1956 Salzburg.  
(Wingler, Werk des Malers)
- Johann WINKLER, „... ranking in importance with Picasso and Matisse ...“ – The reception of the Art of Oscar [!] Kokoschka in the United States. In: Kat. Oskar Kokoschka. Memorial Exhibition. Marlborough Gallery, New York 2001. S. 5–7.
- Johann WINKLER/Katharina ERLING, Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929. Salzburg 1995.  
(Winkler/Erling, Gemälde)
- Christoph ZUSCHLAG, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Bd. 21), Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg (Hg.), Worms/Rhein 1995.
- Christoph ZUSCHLAG, „Es handelt sich um eine Schulungsausstellung“. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung „Entartete Kunst“. Tabelle 1, Vorläufer der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München. In: „Entartete Kunst“, Kat. Deutsches Historisches Museum 1992, S. 83–105.
- Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland 1933–1945. Kat. Akademie der Künste, Berlin 1978.

### c) Veröffentlichungen in Periodika

- Anonym, Anschluss an Free Austrian Movement. In: Zeitspiegel, Anti-Nazi Weekly. Nr. 51–52, 22. 12. 1941, S. 3 (OKZ, Clippings).
- Anonym, Ausstellung Kokoschka im Österreichischen Museum. In: Neue Freie Presse, 20. 6. 1937, S. 26.140 (Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar [bis 1945]“).
- Anonym, Bürgermeister Körner an Oskar Kokoschka. In: Weltpresse, 1. 3. 1946 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [Diverses]“).
- Anonym, Der Bürgermeister ladet Kokoschka ein, zurückzukommen. In: Arbeiter-Zeitung, 1. 3. 1946 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [Diverses]“).
- Anonym, Der Maler Oskar Kokoschka 60 Jahre alt. Der Bürgermeister bittet den Künstler heimzukehren. In: Österreichische Volksstimme, 1. 3. 1946 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [Diverses]“).
- Anonym, Deutschland verkauft Ausstellung „Entartete Kunst“. Übersiedlung auf die Pariser Weltausstellung. In: Der Prager illustrierte Montag (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Anonym, Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in Wien. In: Illustrierte Kronen-Zeitung, 6. 5. 1939, Nr. 14.115, S. 6.
- Anonym, Die Fratze des Niederganges. Wie Wien durch Schiebertum und Zuwanderung volksfremder Elemente zur entarteten Kunst kam. In: Völkischer Beobachter, Wiener Ausgabe, 3. 4. 1938.
- Anonym, Die letzten Tage der „Entarteten Kunst“. In: Völkischer Beobachter, Wiener Ausgabe, 12. 6. 1939, Nr. 163, o. S.
- Anonym, Diktierte Kunst des Optimismus. Im „Haus der Deutschen Kunst“ (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Anonym, Ein Maler kämpft gegen Faschismus. Oskar-Kokoschka-Ausstellungen in den Vereinigten Staaten. In: Wiener Kurier, 3. 5. 1946 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [Diverses]“).
- Anonym, Englisches Interesse für „entartete“ Kunst (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Anonym, „Entartete Kunst“. Feierliche Eröffnung der Ausstellung. In: Salzburger Volksblatt, 5. 9. 1938, Titelblatt.
- Anonym, „Entartete Kunst“. Professor Ziegler eröffnet die Ausstellung (21. 7. 1937, Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Anonym, „Entartete Kunst“ zieht mehr (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Anonym, Eröffnung der Kokoschka-Ausstellung. In: Wiener Zeitung, 15. 5. 1937, Nr. 133, S. 9.
- Anonym, Geschenk an Stalingrad (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Anonym, Kurzberichte. In: Büchergilde, Zeitschrift der Büchergilde Gutenberg, Berlin/Wien, Heft 6, Juni 1937, S. 95.
- Anonym, Oskar Kokoschka zu seinem 50. Geburtstag. Österreichisches Museum – Neuer Werkbund. In: Österreichische Kunst, Monatshefte für bildenden Kunst. Wien 15. 6. 1937, Heft 6, S. 7, und: Österreichische Kunst, 15. 6. 1937, Jg. VIII, 1937 Wien, S. 7.
- Anonym, Österreichische Kultur. Klimt, Schiele, Kokoschka. In: Wiener Kurier, 15. 9. 1945 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [1946–1980]“).
- Anonym, Österreichische Kunst im Musée du Jeu de Paume – Paris. In: Österreichische Kunst, Monatshefte für bildende Kunst. Heft 5, Wien 15. 5. 1937, S. 12.
- Anonym, Österreichisches Urteil über „Entartete Kunst“ (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Anonym, „Tag der Deutschen Kunst“ (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Hans ANKWICZ-KLEEHOVEN, Die Oskar Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum. In: Wiener Zeitung, 2. 6. 1937, Nr. 150 (Tagblattarchiv Mappe „Kokoschka, Oskar [bis 1945]“).
- Hans ANKWICZ-KLEEHOVEN, Kokoschka – 50 Jahre. In: Wiener Zeitung, 1. 3. 1936, Nr. 60 (Tagblattarchiv Mappe „Kokoschka, Oskar [bis 1945]“).

- Hans ANKWICZ-KLEEHOVEN, Oskar Kokoschka und die Wiener. Zum 60. Geburtstag des Künstlers. In: Wiener Zeitung, 2. 3. 1946 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka, Oskar [Diverses]“).
- Hans ANKWICZ-KLEEHOVEN, Österreich und die großdeutsche Kunst. In: Wiener Zeitung, 9. 4. 1938, Nr. 98, Beilage (Tagblattarchiv Mappe „700 Kunst, Malerei [1935–1938]“).
- Hans ANKWICZ-KLEEHOVEN, Österreichs Kunsthandwerk im Dritten Reich. In: Wiener Zeitung, 22. 5. 1938, Nr. 140, Sonntagsbeilage (Tagblattarchiv Mappe „700 Kunst, Malerei [1935–1938]“).
- F. B., Oskar Kokoschka. Zu einer Ausstellung seiner Bilder. In: Nouvelles d'Autriche, Paris, Juni 1939, Nr. 5 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [1946–1980]“).
- Otto BENESCH, Kubin – Kokoschka – Dobrowsky. Rückblick auf drei Ausstellungen. In: Österreichische Rundschau. Land – Volk – Kultur. 3. Jg. 1937, H. 10, S. 490.
- Hubertus CZERNIN, Der Salzburger Kunstskandal. In: Der Standard, Wien 21. 9. 1999, S. 9.
- Hubertus CZERNIN, Die bemerkenswerte Unbekannte. Adele Bloch-Bauer, die Frau zwischen Kunst und Großbürgertum. In: Der Standard, Wien, 8. 3. 1999, S. 10.
- Hubertus CZERNIN, Palais, Porzellan und anderer Luxus. In: Der Standard, 9. 3. 1999.
- Hubertus CZERNIN, Verrückt nach Bloch-Bauer. In: Der Standard, 26. 1. 1999, S. 2.
- Hubertus CZERNIN, Verwirrende Kriminalgeschichte. In: Der Standard, 12. 3. 1999, S. 18.
- Hubertus CZERNIN, „Zur Gänze liquidiert“. In: Der Standard, 15. 3. 1999, S. 12.
- D., Betrachtungen in der Kokoschka-Ausstellung. In: Neue Freie Presse, 1. 7. 1937, Nr. 26.151 (Tagblattarchiv „Oskar Kokoschka [bis 1945]“).
- W. D. (Initialen von Wilhelm Dessauer, Kunstreferent der Neuen Freien Presse), Die Kokoschka-Ausstellung. In: Neue Freie Presse, 21. 5. 1937, Nr. 26.110 (Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar [bis 1945]“).
- Otto DEMUS, Kokoschka Ausstellung im Österreichischen Museum. In: Die Pause, Wien 1937, Jg. 2, Heft 8, S. 47.
- Du. Schweizerische Monatsschrift, Nr. 11, Zürich, November 1948, S. 36.
- E., Kunde von Kokoschka. Londoner Ausstellung für Österreich. In: Wiener Kurier, 27. 8. 1945 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [Diverses]“).
- g., „Nur ausgereifte Kunst sagt uns etwas“. In: Völkischer Beobachter, Wiener Ausgabe, 7. 5. 1939, S. 16.
- E. G., Zürcher Kunsthaus. In: Zürcher Post, Nr. 109, 10. 5. 1935 (OKZ, Clippings).
- Ernst GOMBRICH/Ernst KRIS, The Principles of Caricature. In: The British Journal of Medical Psychology. Bd. 17, Cambridge 1938, S. 319–342.
- Armin FRIEDMANN, Kokoschka. In: Neues Wiener Tagblatt, 14. 5. 1937 (Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar [Diverses]“).
- Walter HABIGER, „Entartete Kunst“ im Wiener Künstlerhaus. In: Neues Wiener Tagblatt, 7. 5. 1939, 73. Jg., Nr. 124, S. 13 f.
- John HEARTFILED, Entfesselter Kitsch, gefesselte Kunst (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings).
- Adolf HITLERS Rede zur Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“ (gekürzte Wiedergabe). In: Frankfurter Zeitung, 19. 7. 1937, Nr. 362 (OKZ, Clippings).
- Elsa HOFMANN, Österreich als stiller Teilhaber. Zur fünfzehnten Anniversary Ausstellung „Art in Progress“ des Museum of Modern Art. In: Austro-American Tribune (New York), Anti-Nazi Monthly, Nr. 1, August 1944 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [1946–1980]“).
- Kurt JOHN, Kokoschka über das Bild. In: Prager Tagblatt, 8. 9. 1935, Nr. 210 (OKZ, Clippings).
- Karl KASCHAK, Entartete Kunst? In: Prager Tagblatt, Nr. 197, Sonntag, 22. 8. 1937, S. 8 (OKZ, Clippings).
- Oskar KOKOSCHKA, Aus meinem dreißigjährigen Emigrantenleben als deutscher Maler. In: Freie Kunst und Literatur, Nr. 9, Paris 1939.

- Oskar KOKOSCHKA, Brief an Alfred Neumeyer, 1. 3. 1946. In: Das Kunstwerk. Baden-Baden, Jg. 1948, Heft 1–2, S. 36.
- Oskar KOKOSCHKA, Die Wahrheit ist unteilbar. In: Zeitspiegel, Anti-Nazi Weekly, Nr. 28, 11. 7. 1942, S. 2 (OKZ, Clippings).
- Oskar KOKOSCHKA, Einleitung. In: „Und sie bewegt sich doch!“ Freie Deutsche Dichtung. Umschlag: John Heartfield, 1. und 2. Heft, London 1943, S. 2 ff.
- Oskar KOKOSCHKA, Erziehung zum Krieg oder Frieden. In: Neue Zeit, Zeitschrift für nationale Verständigung, 22. Jg., Nr. 9/10, 1937 (OKZ, Clippings).
- Oskar KOKOSCHKA, Friedenserziehung von der Schule her. Aus einer Brüsseler Rede. In: Prager Tagblatt, 26. 9. 1936 (OKZ, Clippings).
- Oskar KOKOSCHKA, Genie. In: Die Fledermaus. Wochenblatt für Theater, Musik, Radio, Sport, Mode und Gesellschaft, Wien 8. 6. 1935 (OKZ, Clippings).
- Oskar KOKOSCHKA, Humanität durch Volksschule. In: Prager Tagblatt, 10. 7. 1935, Titelblatt (OKZ, Clippings).
- Oskar KOKOSCHKA, Lebendige und tote Kunst. Ein Gespräch über Max Liebermann. In: die wahrheit, 20. 2. 1935, S. 4 (OKZ, Clippings).
- Oskar KOKOSCHKA, What About Austria? In: Forward, 19. 2. 1944 (OKZ, Clippings).
- Oskar KOKOSCHKA, Wie sie sich selbst sehen. In: Der Sonntag, Beilage des Wiener Tag, Nr. 132, 1936 (OKZ, Clippings).
- Anonym (Hans Felix KRAUS), Kokoschka-Ausstellung. In: Die Bühne, Nr. 448, Wien, zweites Maiheft 1937, S. 44–47.
- Ernst KRIS, The Psychology of Caricature. In: International Journal of Psychoanalysis, Bd. 17, London 1936, S. 285–303.
- Otto KUNZ, Ausstellung „Entartete Kunst“. In: Salzburger Volksblatt, 6. 9. 1938, S. 5.
- Hanns C. LÖHR, Das Tagebuch des Dr. Posse. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. 9. 2000, S. 51.
- Viktor MATEJKA, O. K. gegen den Faschismus. In: AZ Journal, Arbeiter-Zeitung, Wien, 9. 2. 1974.
- Viktor MATEJKA, Unser Oskar Kokoschka. In: Österreichische Volksstimme, 1. 3. 1946 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka Oskar [Diverses]“).
- Peter MERIN, Oskar Kokoschka, der Fünfzigjährige. In: Der Gegen-Angriff, Antifaschistische Zeitschrift. Willi Münzenberg (Hg.), Redakteur Bruno Frei, Prag/Zürich/Paris, 7. 3. 1936. Und in: Basler Nationalzeitung, 7. 3. 1936 (Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka, Oskar [bis 1945]“ und OKZ, Clippings).
- Carl MOLL, Der Fall Kokoschka. In: Neue Freie Presse, 12. 6. 1937, Nr. 26.132, S. 11.
- OLIVA, Entartete Kunst? (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, OKZ, Clippings zu „Entartete Kunst“).
- Österreichische Kunst, 8. Jg. 1937, Heft 6, S. 7 (Hinweis auf die Kokoschka-Ausstellung 1937 in Wien).
- Hans PERNTER, Die österreichische Kunstaussstellung in Paris im Musée du Jeu de Paume 1937. In: Österreichische Kunst, 8. Jg. 1937, Heft 5, S. 4.
- R-i., „Entartete Kunst“. In: Das Echo, Wien, 21. 7. 1937 (OKZ, Clippings zu „Entartete Kunst“).
- H. R., Kunstnachrichten, Wiener Ausstellungen. In: Prof. Heinrich Hoffmann (Hg.), Kunst dem Volk. Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, Folge 5, Mai 1939, Wien, S. 36.
- Robert RADFORD, Kokoschka's political allegories. In: Art Monthly, London, Juni 1986, S. 3–6. (Radford, political allegories, Art Monthly)
- Chetin Pascal SARACHI, Artist in Exile. In: Forward, 13. 11. 1943 (OKZ, Clippings).
- Birgit SCHWARZ, Hans Posse. Hitlers Sonderbeauftragter für Linz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. 5. 2000, Nr. 116, S. 43.
- Albin STÜBS, Triumph der Postkarte. Ohne weitere Angaben, S. 1052–1056 (OKZ, Clippings zu „Entartete Kunst“).
- URBANUS, Väter berühmter Söhne. In: Neues Wiener Journal, 3. 10. 1937, S. 16.

- Patrick WERKNER, Was bleibt vom Kokoschka-Jubiläumsjahr? In: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. IV, Nr. 12, 1987, S. 34 f.
- Arthur WERNER, Oskar Kokoschka – Künstlerischer Appell für Frieden und Hilfsbereitschaft. In: Wissenschaft und Weltbild, Zeitschrift für Grundfragen der Forschung und Weltanschauung, Wien 1979, 31. Jg., Nr. 3, S. 169 f.
- Hans WIECZOREK, „Entartete Kunst“. Zur Ausstellung in Wien. In: Die Pause, Heft 6, Wien 1939, S. 66 f.
- L. Z., Oskar Kokoschka. Zu seiner Ausstellung im Oesterreichischen Museum. In: Reichspost, 27. 5. 1937, Nr. 144, S. 11, (Tagblattarchiv „Kokoschka, Oskar [bis 1945]“).
- Die ZEIT, Wien, H. 6, 15. 7. 1948, S. 16 f.

#### d) Archivalien

ARCHIV DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR ANGEWANDTE KUNST, WIEN (MAK):

Z. 253, 240/1937; Z. 270, 240/1937; Z. 273, 240/1937; Z. 276, 240/1937; Z. 292, 240/1937; Z. 320, 240/1937; Z. 459, 240/1937; Z. 461, 240/1937; Z. 462, 240/1937; Z. 469, 240/1937; Z. 479, 240/1937; Z. 502, 240/1937; Z. 508, 240/1937; Z. 510, 240/1937; Z. 518, 240/1937; Z. 523, 240/1937; Z. 537, 240/1937; Z. 540/1949; Z. 542, 240/1937; Z. 557, 240/1937; Z. 560, 240/1937; Z. 576, 240/1937; Z. 581, 240/1937; Z. 597, 240/1937; Z. 640, 240/1937; Z. 714, 240/1937; Z. 732, 240/1937; Z. 743, 240/1937; Z. 777, 240/1937; Z. 785, 240/1937; Z. 805, 240/1937; Z. 847, 240/1937; Z. 1059, 240/1937; Z. 1062, 240/1937; Z. 1068, 240/1937; Z. 189/1947.

OSKAR-KOKOSCHKA-ZENTRUM/SAMMLUNG, UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN:

Sammlung Bethusy  
Leihgaben der Oskar-Kokoschka-Dokumentation Pöchlarn  
Clippings, Schenkung Olda Kokoschka

ÖSTERREICHISCHES STAATSARCHIV, WIEN:

- 02 Bundesministerium für Unterricht, 2942/33909, 138.002-14A/1937, Archiv der Republik (AdR).
- Stiko-Akt „Wiener Secession“, 37-A3 (16), AdR.
- Bundesministerium für Inneres, AdR:
  - Gauakt 935, Ludwig Augustin
  - Gauakt 935, Dr. Richard Ernst
  - Gauakt 179.107, Bruno Grimschitz
  - Gauakt 152.236, Richard Heydrich
  - Gauakt 108.964, Josef Mühlmann
  - Gauakt 15.550, Kajetan Mühlmann
  - Gauakt 48.466, Fritz Novotny
  - Gauakt 65.977, Friedrich Welz
- Reichstatthalterei (Rsth) III, 200.756/38

TAGBLATTARCHIV, WIEN:

Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka, Oskar (Diverses)“.  
Tagblattarchiv, Mappe „700 Kunst, Malerei (1935–1938)“.  
Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka, Oskar (bis 1945)“.  
Tagblattarchiv, Mappe „Kokoschka, Oskar (1946–1980)“.

#### ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH:

- Nachlaß Oskar Kokoschka 43 (Materialien: Vorarbeiten zur Briefausgabe)
- Nachlaß Oskar Kokoschka 25.10
- Nachlaß Oskar Kokoschka 26.1
- Nachlaß Oskar Kokoschka 26.9
- Nachlaß Oskar Kokoschka 26.12, 26.19.
- Nachlaß Oskar Kokoschka 31.7
- Nachlaß Oskar Kokoschka 33.3
- Nachlaß Oskar Kokoschka 34.11, 34.15, 34.24, 34.31
- Nachlaß Oskar Kokoschka 36.16
- Nachlaß Oskar Kokoschka 52.8
- Nachlaß Oskar Kokoschka 56.5
- Nachlaß Oskar Kokoschka 70 ff.
- Nachlaß Oskar Kokoschka 70 ff. + Zuwendung 96
  
- Ms. Briefe: Kokoschka, Oskar: 0344, 0345, 0347, 0349.

#### e) Internetseiten

Bericht des Archivs der Stadt Linz über Wolfgang Gurlitt: <http://www.linz.at/archiv/gurlitt/inhalt.htm>.

Link zum Land Salzburg, Landesgalerie-Bestände: <http://www.land-sbg.gv.at/inventarbuch>

Österreichische Historikerkommission: <http://www.historikerkommission.gv.at>

#### f) Verzeichnis der Abkürzungen

AdR	Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik
AIA	Artists' International Association
ČSR	Tschechoslowakische Republik
F. D. K. B.	Freier Deutscher Kulturbund
MAK	Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Archiv
OKZ	Oskar-Kokoschka-Zentrum an der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien
o. J.	ohne Jahresangabe
UaK	Universität für angewandte Kunst Wien
W/E	Winkler/Erling, Gemälde (siehe Literaturverzeichnis, abgekürzt zitierte Literatur)
ZBZ	Zentralbibliothek Zürich

## Abbildungsverzeichnis

Verlag und Autoren haben sich bemüht, sämtliche Urheberrechte-Inhaber ausfindig zu machen.

Für die Abdruckgenehmigung der Werke Oskar Kokoschkas danken Verlag, Herausgeber und Autoren der Verwertungsgesellschaft bildner Künstler VBK Wien sowie der Fondation à la mémoire de Oskar Kokoschka, vertreten durch das Musée Jenisch, Vevey.

Verlag und Autoren danken der Fondation à la mémoire de Oskar Kokoschka, vertreten durch die Zentralbibliothek Zürich, für die Genehmigung zum Abdruck von Passagen aus dem literarischen Werk Oskar Kokoschkas.

In den Zitaten aus Kokoschkas Briefen wurden Rechtschreibung und Interpunktion in den meisten Fällen zwecks leichter Lesbarkeit dem heutigen Usus angepaßt.

Abkürzungen:

GWS	Galerie Welz, Salzburg
OKZ	Oskar-Kokoschka-Zentrum an der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien
OKZ/OKD	Leihgabe der Oskar-Kokoschka-Dokumentation Pöchlarn an das OKZ
ÖNB/Bildarchiv	Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien

### Textabbildungen

- 1: Das von der Gestapo in Wien 1938 aufgeschlitzte Bildnis „Robert Freund (I)“, das Kokoschka 1909 gemalt hatte, Öl/Lw., 58 x 48 cm (verschollen):  
GWS
- 2: OK im Garten des Familienhauses Kokoschka, Liebhartstal, Wien 1934:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 3: Wiener Secession mit Hakenkreuzfahne (Beflaggung wichtiger Gebäude anlässlich der Volksabstimmungspropaganda für den 10. 4. 1938):  
aus: Die Wiener Secession: vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus, Hg. Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Ostfildern-Ruit: Hatje 1997 (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)
- 4: OK zu Gast bei Ferdinand Bloch-Bauer auf Schloß Brezan, Sommer 1936 (Foto: Robert B. Bentley):  
OKZ/OKD
- 5: OK als „Oberwildling“, Wien 1909:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 6: Alexander Popp:  
aus: Die Wiener Secession: vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus, Hg. Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Ostfildern-Ruit: Hatje 1997 (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)
- 7: Oskar Kokoschka, Die Macht der Musik, 1920, Öl/Lw., 102 x 150 cm, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven:  
GWS. © VBK, Wien, 2002
- 8: Umschlag des Katalogs von Kokoschkas Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie:  
OKZ
- 9: Oskar Kokoschka, Die Windsbraut, 1914, Öl/Lw., 181 x 220 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Foto Martin Bühler):  
GWS. © VBK, Wien, 2002
- 10: Hans Posse:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 11: Alma Mahler in Venedig, 1929:

aus: Berndt W. Wessling, Alma. Gefährtin von Gustav Mahler, Oskar Kokoschka, Walter Gropius, Franz Werfel. Claassen Verlag, Düsseldorf 1983 (Bildarchiv Österreichische Nationalbibliothek)

- 12: Oskar Kokoschka, Carl Moll, 1913, Öl/Lw., 128 x 94 cm, Österreichische Galerie, Wien:  
GWS. © VBK, Wien, 2002
- 13: Carl Moll, ca. 1914:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 14: Ferdinand Bloch-Bauer:  
aus: Hubertus Czernin, Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer. Czernin Verlag, Wien 1999 (Privatarchiv Altmann)
- 15: Adele Bloch-Bauer:  
aus: Tobias G. Natter /Gerbert Frodl (Hg.), Klimt und die Frauen, Kat. Österr. Galerie Belvedere, Wien 2001 (Archiv der Österreichische Galerie)
- 16: Richard Ernst:  
MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien
- 17: OK mit Renata Korner in Mährisch-Ostrau/Ostrava, 1937:  
OKZ/OKD
- 18: Oskar Kokoschka, Jakob, Rachel und Lea, 1922/23, Öl/Lw., 149 x 165 cm (früher Zustand seines Gemäldes „Die Quelle“, 1938):  
GWS. © VBK, Wien, 2002
- 19: OK vor seinem Gemälde „Die Quelle“, 1938:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 20: Anna Kallin:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 21: OK bei einem Radiointerview in Berlin, Anfang der 30er Jahre:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 22: Karikatur, „Clipping“ aus der Sammlung von Olda und Oskar Kokoschka:  
OKZ
- 23: Tag der Deutschen Kunst, München 1937, Kartenverkauf zur Ausstellung „Entartete Kunst“:  
aus: Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg (Hg.), Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms/Rhein 1995 (Heidelberg, Kunsthistorisches Institut der Ruprecht-Karls-Universität)
- 24: Adolf Ziegler eröffnet die Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Arkadenbauten des Münchner Hofgartens, 19. 7. 1937:  
aus: Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992 (Ullstein Bilderdienst)
- 25: „Clippings“ aus der Sammlung von Olda und Oskar Kokoschka:  
OKZ
- 26: Artikel zur Ausstellung „Entartete Kunst“ mit „Kostprobe“ Kokoschka-Büste, Stettin 1938/39 (Stettiner General-Anzeiger, 24. 1. 1939):  
aus: Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg (Hg.), Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms/Rhein 1995 (Staatsarchiv Warschau)
- 27: Kuvert „Entartete Kunst“ (mit dem Schriftzug OKs), in dem er Zeitungsausschnitte zu diesem Thema sammelte:  
OKZ
- 28: OK in Prag, 1936/37:  
OKZ/OKD
- 29: Ausstellung „Entartete Kunst“, München 1937, Raum 4 im Obergeschoß mit Werken von Beckmann, Hofer, Kokoschka, Rohlf, Schmidt-Rottluff, Lange, Kirchner:  
aus: Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Kunsthistorisches Institut

der Universität Heidelberg (Hg.), Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms/Rhein 1995 (Archiv der Alten Nationalgalerie Berlin)

- 30: John Heartfield, Umschlag der Publikation „Und sie bewegt sich doch!“, Freie deutsche Dichtung (mit Vorwort von Oskar Kokoschka):  
OKZ
- 31: OK und Olda in Mährisch-Ostrau/Ostrava, 1937:  
OKZ/OKD
- 32: Oskar Kokoschka, Die Freunde, 1917/18, Öl/Lw., 102 x 151 cm, Neue Galerie der Stadt Linz/Lentos Kunstmuseum Linz:  
GWS. © VBK, Wien, 2002
- 33: Führer durch die Ausstellung „Entartete Kunst“, Berlin (1937), Titelblatt:  
OKZ
- 34: Eröffnungsrundgang von NS-Parteiprominenz in der Ausstellung „Entartete Kunst“, Salzburg, 4. 9. 1938:  
aus: Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg (Hg.), Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms/Rhein 1995 (Heidelberg, Kunsthistorisches Institut der Ruprechts-Karls-Universität)
- 35: Artikel zur Wiener Station der Ausstellung „Entartete Kunst“ in: „Die Pause“, mit Abbildungen von Kokoschkas Männerkopf-Tonbüste (unten). Wien 1939:  
OKZ
- 36: Auktionator Theodor Fischer (ganz re.), beim Versteigern von Lehmbrechts Skulptur „Torso“, Luzern, 30. 6. 1939:  
aus: Stephanie Barron (Hg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992 (Galerie Fischer; Photo Schut)
- 37: Eines der in Luzern 1939 zur Auktion angebotenen Gemälde Kokoschkas: Der Trancespieler, 1909, Öl/Lw., 81 x 65 cm, heute Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique:  
GWS
- 38: Ein weiteres der in Luzern 1939 zur Auktion angebotenen Gemälde Kokoschkas: Frau in Blau, 1919, Öl/Lw., 78 x 103 cm, heute Staatsgalerie Stuttgart:  
GWS. © VBK, Wien, 2002
- 39: In Luzern 1939 zur Auktion angeboten: Oskar Kokoschkas London, Tower Bridge I, 1925, Öl/Lw., 76,2 x 132,3 cm, heute The Minneapolis Institute of Arts:  
GWS. © VBK, Wien, 2002
- 40: Hugo Feigl und OK in Prag, ca. 1935:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 41: Ferdinand Bloch-Bauer (ganz li.), OK und eine unbekannte Person, Schloß Brezani, Sommer 1936:  
OKZ/OKD
- 42: OK, Prag 1935:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 43: Olda Palkovská, Prag 1935:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 44: OK vor einer Porträtzeichnung Thomas G. Masaryks, Prag 1946:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 45: Paul Westheim in seiner Berliner Wohnung, ca. 1925:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 46: OK mit Zdenka Podhajsky in Prag, ca. 1936:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 47: Oskar Kokoschka, Porträt Michael Croft, 1938/39, Öl/Lw., 76,2 x 63,7 cm, Privatbesitz, Leihgabe an die Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh:  
GWS. © VBK, Wien, 2002

- 48: OK in London, 1939, Foto: Trude Fleischmann (zugeschrieben):  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 49: OK in Polperro, Schottland, 1939:  
OKZ/OKD
- 50: OK und Olda in Elrig, Schottland, 1942:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 51: OK malt an „Evelyn“ („Threnody“), London 1945:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 52: OK vor dem Gemälde „Loreley“, London 1941:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 53: Queen Victoria:  
ÖNB, Bildarchiv
- 54: Arthur Neville Chamberlain, britischer Premierminister:  
ÖNB, Bildarchiv
- 55: Benito Mussolini:  
ÖNB, Bildarchiv
- 56: Der britische General Bernard Law Montgomery:  
ÖNB, Bildarchiv
- 57: Winston Churchill:  
ÖNB, Bildarchiv
- 58: Eine frühe Fassung des Gemäldes „Marianne – Maquis“ mit dem noch nicht übermalten Schriftzug „SECOND FRONT!“, reproduziert in der Zeitschrift „Il Mondo Europeo“ vom 1. 7. 1947:  
OKZ. © VBK, Wien, 2002
- 59: OK vor seinem Gemälde „Anschluß – Alice in Wonderland“, London 1943 (Foto: Erich Auerbach):  
OKZ/OKD
- 60: OK vor seinem Gemälde „What we are fighting for“, London 1943:  
OKZ/OKD
- 61: Montague Norman, Gouverneur der Bank von England:  
ÖNB, Bildarchiv
- 62: Reichsbankpräsident Hjalmar Schacht:  
ÖNB, Bildarchiv
- 63: Der französische Marschall Pétain:  
ÖNB, Bildarchiv
- 64: James Gillray, The Plumb-pudding in danger, or State Epicures taking un Petit Souper. William Pitt d. J. und Napoleon beim Tranchieren der Weltkugel, Karikatur von 1805:  
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster
- 65: Der sowjetische Botschafter in London, Ivan Maisky, Zeitungsausschnitt aus „News Chronicle“, London, 29. 4. 1939 (aus der „Clippings“-Sammlung von Oskar und Olda Kokoschka):  
OKZ
- 66: OK mit Albert Ehrenstein (ganz li.) und Freunden in Palästina, 1929:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 67: OK vor seinem Plakat INRI / EN MEMORIA de los NIÑOS de VIENA que MORIRAN de HAMBRE este AÑO 1946, London 1946:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 68: Oskar Kokoschka, In memory of the children of Europe who have to die of cold and hunger this Xmas, 1945, Motiv auf einer Weihnachtskarte mit Widmung an Viktor Matejka:  
Salzburg, Privatbesitz. © VBK, Wien, 2002

- 69: Eine Seite aus dem Buch von Robert Dell, "The Geneva Racket 1920-1939", 1940 in London erschienen, mit handschriftlichen Anmerkungen Kokoschkas:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 70: Olda und OK, Schottland 1943:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 71: Viktor Matejka und OK, Wien 1949:  
OKZ/OKD
- 72: Kóra, Viktor Matejka und OK, Karikatur von 1949:  
Salzburg, Privatbesitz
- 73: Oskar mit seinem Bruder Bohuslav Kokoschka, um 1930:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 74: Berta Patocka, Kokoschkas Schwester, um 1930:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 75: Fritz Wotruba in seinem Wiener Atelier, 1947/48:  
aus: Kat. The Human Form. Fritz Wotruba. Smithsonian Institution, Washington City 1977.  
© Verein der Freunde zur Erhaltung und Betreuung des künstlerischen Nachlasses von Fritz Wotruba
- 76: Herbert Boeckl, 1945/46:  
aus: Gerbert Frodl, Herbert Boeckl. Residenz Verlag, Salzburg 1976. © Herbert Boeckl Nachlaß, Wien
- 77: Herbert Boeckl, Dominikaner (IV), 1948, Öl/Lw., 132 x 98 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien:  
aus: Gerbert Frodl, Herbert Boeckl. Residenz Verlag, Salzburg 1976
- 78: Victor Theodor Slama, Schautafel für die Ausstellung „Niemals vergessen!“, Abb. aus dem Katalog von 1946, Wiener Stadt- und Landesbibliothek:  
OKZ
- 79: OK bei der Arbeit am Bildnis Theodor Körner (links Viktor Matejka), 1949:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 80: OK, Theodor Körner, Viktor Matejka auf dem Balkon des Wiener Rathauses, 1949:  
OKZ/OKD
- 81: Die Wiener Staatsoper mit dem eisernen Vorhang von Rudolf Eisenmenger, 1955:  
ÖNB, Bildarchiv; © VBK, Wien, 2002
- 82: Oskar Kokoschka, Die Wiener Staatsoper, 1956, Öl/Lw., 82 x 115 cm, Österreichische Galerie Belvedere Wien:  
GWS. © VBK, Wien, 2002
- 83: OK mit Fritz Novotny, dem vormaligen Direktor der Österreichischen Galerie, im Garten des Schlosses Belvedere, Wien 1971:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 84: OK mit Marino Marini und Friedrich Welz (ganz re.), Salzburg 1953:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 85: Wolfgang Gurlitt, München 1957:  
ÖNB, Bildarchiv
- 86: OK und Olda am Flughafen Salzburg:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 87: OK mit Teilnehmern der Schule des Sehens auf der Festung Hohensalzburg, 50er Jahre:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 88: OK vor seinem Haus in Villeneuve, 1954:  
OKZ/Sammlung Bethusy

- 89: Alfred Neumeier, 1936 (Foto: Ronald Partridge):  
aus: Kat. Exil, Flucht und Emigration europäischer Künstler, 1933–1945, Berlin, Neue Nationalgalerie 1997,  
Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
- 90: Hans Sedlmayr, 1968 (Foto: Wolfgang von Steinitz):  
Salzburg, Institut für Kunstgeschichte der Universität
- 91: Pablo Picasso, Guernica, 1937, Öl/Lw., 349,3 x 776,6 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia:  
© VBK, Wien, 2002
- 92: OK auf dem Titelbild von „Der Spiegel“, 1. 8. 1951:  
Spiegel Verlag, Hamburg
- 93: OK mit Principessa Gabriella di Savoia, Salzburger Festspiele, ca. 1960:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 94: OK mit Konrad Adenauer vor dessen Bildnis, 1966:  
OKZ/Sammlung Bethusy
- 95: Olda Palkovská, Prag, 30er Jahre:  
OKZ/OKD
- 96: Mahatma Gandhi:  
ÖNB/Bildarchiv
- 97: Oskar Kokoschka, Hans und Erika Tietze, 1909, Öl/Lw., 76,5 x 136,2 cm, The Museum of Modern Art, New York:  
GWS. © VBK, Wien, 2002

#### Farbtafeln:

alle Farbtafeln: GWS

- Tf. I: Selbstbildnis als „entarteter“ Künstler, 1937, Öl/Lw., 110 x 85 cm, Privatbesitz, Leihgabe an die Scottish  
National Gallery of Modern Art, Edinburgh.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. II: Wien, vom Wilhelminenberg gesehen, 1931, Öl/Lw., 92 x 136 cm, Historisches Museum der Stadt Wien.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. III: Porträt Ferdinand Bloch-Bauer, 1935/36, Öl/Lw., 137 x 108 cm, Kunsthaus Zürich.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. IV: Prager Hafen, 1936, Öl/Lw., 89 x 116 cm, Österreichische Galerie, Wien.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. V: Die Quelle, 1938, Öl/Lw., 150 x 165 cm, Kunsthaus Zürich.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. VI: Thomas G. Masaryk, 1935/36, Öl/Lw., 94 x 128 cm, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. VII: Loreley, 1941, Öl/Lw., 63,5 x 76,4 cm, Tate Gallery, London, 2002.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. VIII: Die Krabbe, 1939/40, Öl/Lw., 63,4 x 76,2 cm, Tate Gallery, London, 2002.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. IX: Das rote Ei, 1940/41, Öl/Lw., 61 x 76 cm, Nationalgalerie Prag.  
© VBK, Wien, 2002

- Tf. X: Marianne – Maquis, 1942, Öl/Lw., 63,5 x 76 cm, Tate Gallery, London, 2002.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. XI: Anschluß – Alice in Wonderland, 1942, Öl/Lw., 63,5 x 76, 3 cm, im Eigentum der Wiener Städtischen Versicherung.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. XII: What we are fighting for, 1943, Öl/Lw., 116,5 x 152 cm, Kunsthaus Zürich.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. XIII: Botschafter Ivan Maisky, 1942/43, Öl/Lw., 102 x 77 cm, Tate Gallery, London, 2002.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. XIV: Pomozte Baskickym Detem! (Helft den baskischen Kindern!), 1937, Farblithographie, 103 x 74 cm, Musée Jenisch, Vevey.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. XV: Bundespräsident Theodor Körner, 1949, Öl/Lw., 100 x 80 cm, Neue Galerie der Stadt Linz/Lentos Kunstmuseum Linz.  
© VBK, Wien, 2002
- Tf. XVI: Tourbillon de Sion, 1947, Öl/Lw., 75 x 105 cm, Privatbesitz.  
© VBK, Wien, 2002

## Personenregister

- Adenauer, Konrad 258, 259, 322  
Adler, Alfred 257, 285  
Adler, Ludwig 41  
Afro (alias Basadella, Afro) 254  
Altenberg, Peter 42, 45, 85, 257, 283, 285, 286  
Andersen, Robin Christian 25  
Andri, Ferdinand 299  
Ankwicz-Kleehoven, Hans 26, 282, 283  
Arntz, Wilhelm A. 325  
Arp, Hans 313  
Artlee, Clement R. 315, 324  
Auerbach, Erich 188  
Augustin, Ludwig 23, 32, 58, 59, 60, 67, 68, 71
- Bach, Johann Sebastian 99  
Badoglio, Pietro 311  
Balden, Theo 137, 138  
Baldwin, Stanley 141  
Barlach, Ernst 73, 92, 96, 98, 112, 116, 146, 300, 301  
Barr, Alfred H. 111, 130, 251  
Barth 60  
Baudissin, Klaus Graf von 110  
Bauknecht, Philipp 104  
Baumeister, Wilhelm 102, 105, 293, 313  
Bäumer, Eduard 224  
Bayer, Herbert 104  
Becker-Modersohn, Paula 84, 91, 92, 110, 111, 114  
Beckmann, Max 84, 88, 91, 95, 96, 97, 99, 102, 104, 111, 116, 146, 199, 249, 293, 295, 297, 299  
Beddington-Behrens, Edward 181, 202, 203, 318  
Behrens, Peter 20  
Belling, Rudolf 89  
Bellmer, Hans 304  
Benes, Edvard 124, 141, 152, 183, 268, 295, 300, 303, 315, 320  
Benjamin, Walter 304  
Bentham, Jeremy 295  
Bergen-Moll, Anna 53  
Berger 286  
Bernadotte, Folke Graf von Wisborg 314, 320  
Bert 294
- Beset, Maurice 223  
Bethusy-Huc, Reinhold 187  
Bidlo, Mike 294  
Biermann, Georg 98, 282  
Bierut, Boleslaw 318  
Bihalji-Merin, Otto alias Thoene, Peter 300  
Bill, Max 313  
Birnbacher, Georg 102  
Bismarck, Otto von 155  
Blaschke, Hanns 31, 32  
Blauensteiner, Leopold 30, 31, 105, 108  
Bloch-Bauer, Adele 11, 53, 55, 57, 163  
Bloch-Bauer, Ferdinand 11, 20, 33, 36, 39, 45, 47, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 123, 124, 221, 283, 285  
Blochbauer, Karl 60  
Boccioni, Umberto 257  
Boeckl, Herbert 10, 25, 158, 216, 222, 223, 225, 226  
Boehmer, Bernhard A. 100, 111, 118  
Bondi, Lea 36  
Borchert, Wolfgang 319  
Bormann, Martin 317  
Bradley, Harry Lynde 131  
Brauer, Max 258  
Braun, Matthias 206  
Brauner, Victor 304  
Brecht, Bert 223  
Breton, Andre 304  
Breughel, Pieter 34, 35  
Broch, Hermann 223  
Bruce, Bessie 36  
Brückel, Josef 108  
Buchholz, Karl 110, 111, 112  
Burchard, Irmgard 144, 145  
Burger-Mühlfeld, Fritz 98  
Busch, Harald 29
- Cagli 254  
Calder, Alexander 313  
Calvocoressi, Richard 202  
Campendonk, Heinrich 98  
Canetti, Elias 21, 223, 261  
Carney, Jack 266, 268  
Carney, Mina 266, 268  
Carroll, Lewis 189, 200  
Carus, Carl Gustav 118
- Casals, Pablo 138  
Cassirer, Paul 38, 39, 45, 52, 71, 72, 94, 112, 141, 143, 221, 272  
Cézanne, Paul 52, 112, 119, 285  
Chagall, Marc 84, 91, 92, 102, 104, 111, 113, 199, 304  
Chamberlain, Arthur Neville 141, 150, 180, 181, 183, 189, 267  
Chaplin, Charlie 304  
Charoux, Siegfried 286  
Cheney, Sheldon Warren 28, 139, 274  
Churchill, Winston 185, 187, 196, 266, 303, 306, 307, 311, 313, 320, 324  
Clair, Jean 14  
Clark, Sir Kenneth 145, 204, 267  
Clay, Lucius D. 320  
Comenius, Jan Amos 120, 124, 125, 126, 127, 134, 135, 153, 201, 215, 288, 295, 296, 302, 310  
Conti, Primo 311  
Corinth, Lovis 73, 84, 86, 89, 97, 98, 101, 111, 112, 113, 116, 117, 286, 301  
Cowles, Bettie 323  
Cowles, John 275, 323  
Croft, Michael 147, 148, 152, 201, 202, 300, 302  
Croft, Posy 147, 302  
Cromwell, Oliver 266  
Cruikshank, George 184, 200  
Czermak, Emmerich 214  
Czernin, Hubertus 56
- Dachauer, Wilhelm 299  
Dachinger 286  
Daladier, Edouard 183  
Dalla Costa, Elia Kardinal 321  
Dante Alighieri 95  
Darlan, Jean-François 306, 308  
Davringhausen, Heinrich Maria 91  
De Chirico, Giorgio 133  
De Fiori, Ernesto 111  
Delacroix, Eugène 285

- Dell, Robert 211, 212  
Demus, Otto 285  
Derain, André 114, 133  
Deutsch 286  
Dietrich, Marlene 116  
Dirszty, Viktor von 41  
Dix, Otto 44, 73, 84, 85, 91,  
92, 95, 96, 98, 99, 102, 103,  
104, 108, 114, 131, 293  
Dobrowsky, Josef 228  
Dodd, William E. jr. 211, 212  
Doderer, Heimito von 228  
Dollfuß, Engelbert 121, 190,  
198, 216, 288, 294  
Domela, Ferdinand 313  
Dönitz, Karl 315  
Dorner 59  
Draxler 36  
Drexel, Hans Christoph 99  
Dreyfuß, Richard 154, 202,  
204, 312  
Drimmel, Heinrich 235  
Drogheda, Kathleen Countess  
of 151, 293, 305, 314  
Duchamp, Marcel 304  
Dungyversky, Sonia 131  
Dürer, Albrecht 38  
Durieux, Tilla 75, 257
- Eberstaller, Richard 53  
Ebert, Friedrich 320  
Eden, Anthony 313  
Egger-Lienz, Albin 10, 57, 277  
Ehrenstein, Albert 121, 124,  
204, 205, 253, 257, 265  
Einstein, Carl 282  
Eisenhower, Dwight D. 308,  
312  
Eisenmayer 286  
Eisenmenger, Rudolf  
Hermann v. 25, 237, 238  
Eisler, Georg 191, 216, 217,  
221, 222, 225, 239  
Elkan, Benno 143  
Ensor, James 113, 114  
Ernst, Max 296, 304  
Ernst, Richard 11, 22, 23, 24,  
28, 32, 33, 42, 43, 45, 47,  
53, 57, 58, 59, 60, 61, 62,  
63, 66, 67, 68, 69, 70, 71,  
72, 85, 231, 232, 236,  
262, 281, 282, 284  
Etlinger, Karl 97, 99
- Faistauer, Anton 25, 57, 104,  
277, 282, 302
- Farkas, Karl 228  
Feigl, Hugo 121, 122, 130,  
247, 323  
Feilchenfeldt, Marianne 247,  
276  
Feilchenfeldt, Walter 35, 45,  
55, 219, 220, 247, 276  
Feininger, Lyonel 73, 91, 92,  
96, 98, 249  
Felixmüller, Conrad 10  
Fellerer, Max 215  
Feuchtwanger, Lion 304  
Ficker, Ludwig von 257  
Figl, Leopold 315, 322  
Fischer, Theodor 111, 112,  
113, 117, 118, 254, 264,  
272  
Fischer, Wolfgang Georg 244,  
258  
Fohn, Emanuel 118  
Fohn, Sofie 118  
Forel, Auguste 116, 272  
Forsthuber, Sabine 18, 30, 44,  
281  
Franco, Francisco 139  
Frank, Anne 309  
Frank, Hans 317  
Frank, Josef 20, 120, 215  
Frankfurter, Alfred 113, 117  
Franzos, Lotte 36  
Freud, Sigmund 141, 147,  
200  
Freund, Robert 12, 13, 52,  
144  
Freundlich, Otto 101, 296,  
311  
Frick, Wilhelm 73, 294, 317  
Friedmann, Armin 281  
Friedrich, Caspar David 14,  
98  
Führer, Erich 56  
Furtwängler, Wilhelm 239,  
323
- Gabo, Naum 313  
Gandhi, Mahatma 192, 195,  
201, 205, 275, 276, 309,  
319, 321  
Garzarolli-Thurnlackh, Karl  
236, 237  
Gauguin, Paul 111, 113, 133  
Gaulle, Charles de 303, 312  
Geier, Paul E. 99, 113, 115  
Georg II, König von  
Griechenland 317  
Germain, André 252  
Giap, Vo Nguyen 317
- Gide, André 319  
Gies, Ludwig 105  
Gillray, James 183, 184, 200  
Glaser, Curt 282  
Glatz, 108  
Gleichmann, Otto 105  
Globocnik, Odilo 32  
Glozer, Laszlo 260  
Gmeiner, Hermann 323  
Goebbels, Joseph 77, 80, 101,  
110, 111, 116, 293, 300,  
310, 313, 314, 315, 317  
Goethe, Johann Wolfgang von  
155, 320  
Gogh, Vincent van 38, 41,  
48, 52, 111, 113, 119,  
270  
Goldschmidt, Hilde 26, 120,  
121, 150  
Goldschmidt, Adolf 248  
Gombrich, Ernst 200  
Göring, Hermann 11, 110,  
291, 299, 302, 303, 312,  
313  
Gorky, Arshile 252  
Gosebruch, Ernst 293  
Gotsch, Friedrich Karl 213  
Gottwald, Klement 320  
Greco, El 282, 285  
Greene, Graham 323  
Grieff 86  
Grimschitz, Bruno 26, 242,  
243, 244  
Gris, Juan 133  
Grönvold, Bernt 117  
Gropius, Walter 74, 249, 293  
Grosz, George 84, 86, 90, 91,  
92, 96, 98, 99, 102, 108,  
117, 120, 205  
Grotewohl, Otto 323  
Grundig, Hans 108, 302  
Grünewald, Matthias 38, 286  
Gubler, Friedrich T. 12, 205,  
263, 265, 272, 275  
Guenther, Peter 95  
Guestrow, 116  
Günther, Hans F.K. 73  
Gurlitt, Hildebrand 111, 112  
Gurlitt, Wolfgang 232, 235,  
242, 243  
Gutbier, Ludwig 69, 281  
Gütersloh, Albert Paris 215,  
222, 223, 225, 228  
Guttuso, Renato 254
- Haberditzl, Franz Martin 25,  
63

- Haberstock, Karl 44, 111, 117, 118
- Haerdtl, Oswald 18, 20, 297
- Hahnl, Hans Heinz 227
- Haizmann, Richard 102
- Hajek 185
- Hammerstein-Equord, Hans 23, 24, 28, 69, 262, 283, 284, 285
- Hanak, Anton 10, 215
- Hanfständl, Eberhard 33, 42
- Hanisch, Ernst 14
- Hansen, Walter 78
- Harlan, Veit 304
- Hartlaub, Gustav Friedrich 293
- Hasenclever, Walter 102
- Häuser, W. 98
- Heartfield, John 90, 91, 120, 137, 138, 140, 147, 293, 294, 300
- Heckel, Erich 73, 91, 95, 96
- Heinrich VIII, König von England 266
- Heise, Karl Georg 236, 252, 293
- Henlein, Konrad 295
- Herder, Johann Gottfried von 134
- Herzfelde, Wieland 98, 120, 137, 293
- Heß, Rudolf 306
- Hetsch, Rolf 111
- Heuss, Theodor 258, 276, 322, 325
- Hevesi, Ludwig 24, 282
- Heydrich, Reinhard 308
- Hilger, Wolfgang 222, 231
- Himmeler, Heinrich 314, 315
- Hindenburg, Paul von 293, 294
- Hirsch („Vater Hirsch“) 96, 99
- Hirsch, Martha 41
- Hitler, Adolf 12, 13, 14, 18, 22, 44, 67, 74, 78, 80, 85, 90, 91, 92, 101, 102, 106, 112, 116, 121, 136, 139, 141, 146, 151, 158, 182, 183, 185, 186, 187, 198, 201, 202, 242, 244, 250, 251, 256, 263, 267, 268, 274, 288, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 310, 311, 312, 313, 314, 315
- Ho Chi Minh 316, 317
- Hodin, Joseph P. 38, 264, 267
- Hodza, Milan 295
- Hofer, Karl 84, 85, 86, 88, 91, 92, 95, 96, 111, 113, 293, 316
- Hoffmann, Edith 11, 39, 127, 132, 142, 143, 157, 178, 180, 181, 196, 198, 201, 206, 210, 249, 316, 319
- Hoffmann, Heinrich 109
- Hoffmann, Josef 20, 24, 93, 102, 223, 284
- Hofmann, Franz 111, 112
- Hofmann, Werner 235
- Hogarth, William 184, 199, 202
- Hohenauer 25
- Holey, Karl 298
- Holtz, Otto von 132
- Holz, Keith 190, 194
- Holzmeister, Clemens 20, 23, 25, 26, 58, 213, 234, 282, 299
- Hönig, 294
- Hrdlicka, Alfred 95
- Huber, Ernst 304
- Hülsewig-Johnen, Jutta 183
- Hulton, 268
- Ibárruri Gómez, Dolores 139, 206
- Irgal 271
- Janikowski, Ludwig Ritter von 41, 45, 69, 283
- Jerie, Ladislav 39, 123
- Jodel, Alfred 317
- John, Augustus 145, 267
- Johnson, Philip 239
- Jokl, Anna Maria 153
- Josephson, Ernst 254
- Justi, Ludwig 293, 317
- Kahnweiler, Henry 256
- Kahr, Gustav Ritter von 88
- Kalinin, Michail Iwanowitsch 317
- Kallin, Anna (Niuta) 12, 38, 54, 55, 66, 67, 141, 145, 263, 264, 265
- Kallir-Nierenstein, Otto 24, 25, 148, 151, 228, 270, 272
- Kaltenbrunner, Ernst 317
- Kamba, F. 60
- Kandinsky, Wassily 73, 84, 86, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 105, 110, 293, 313
- Kann, Helene 41, 271
- Kaschak, Karl 83
- Kasper 61
- Kaufmann, 287
- Keitel, Wilhelm 317
- Kerschbaumer, Gert 239, 241, 256
- Kestenberg, Leo 39, 71, 144, 283, 285
- Kirchner, Ernst Ludwig 86, 88, 95, 96, 97, 99, 102, 108, 111, 117, 300
- Kitt, Ferdinand 26, 213
- Klaus, Josef 240
- Klee, Paul 73, 84, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 108, 114, 293, 313
- Kleinschmidt, Paul 102
- Kleinwächter, 271
- Klemperer, Viktor von 35, 40, 41, 69
- Klimt, Gustav 10, 14, 24, 53, 57, 93, 124, 158, 221, 223, 277, 287, 316
- Klingender, Francis Donald 202
- Knize, Friedrich siehe Wolff-Knize, Frédéric
- Kochmann, Franz 39
- Kokoschka, Berta siehe Patocka-Kokoschka, Berta
- Kokoschka Bohuslav 220, 236, 239, 246, 264, 319
- Kokoschka, Minna 220
- Kokoschka, Olda 34, 47, 75, 81, 83, 93, 112, 112, 122, 127, 140, 143, 144, 147, 150, 151, 152, 178, 185, 203, 211, 212, 244, 245, 246, 248, 261, 272, 273, 274, 275, 286, 295, 298, 300, 302, 305, 307, 321, 323, 325
- Kolig, Anton 31
- Kollwitz, Käthe 73, 91, 101, 316
- Komensky, Amos siehe Comenius
- Korner, Emil 11, 142, 143, 178, 209, 307
- Korner, Renata 62, 307
- Körner, Theodor 63, 175, 216, 222, 226, 229, 230, 232, 233, 234, 269, 270, 289, 290, 319, 323
- Kraus, Hans Felix 281, 282

- Kraus, Karl 41, 42, 130, 200, 223, 257  
 Kreisky, Bruno 238  
 Kris, Ernst 200, 201  
 Krofta, Kamil 288  
 Kühlmann, von 33, 38  
 Künstler, Vita 223  
 Kunz, Otto 104  
 Kupfer, Else 257
- Lachnit, Edwin 189, 206, 255  
 Lade, Kurt 138  
 Lang, Lilith 257  
 Lange, Otto 88  
 Lányi, Richard 46  
 Lanzinger, Hubert 91  
 Laske, Oskar 228  
 Léger, Fernand 304  
 Lehbruck, Anita 97  
 Lehbruck, Wilhelm 73, 84, 85, 97, 101, 111, 113  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 196  
 Lenbach, Franz von 148  
 Lenin (alias Uljánow, Wladimir Iljitsch) 201  
 Lensing, Leo A. 29, 120  
 Lerolle, 116, 149  
 Lichnowsky, Mechthilde 257  
 Lie, Trygve 324  
 Liebermann, Max 12, 119, 132, 133, 135, 142, 294, 295  
 Linfert, Carl 94  
 Lipchitz, Jacques 304  
 Lissitzky, El 96  
 Loos, Adolf 36, 41, 42, 103, 214, 257, 284, 294  
 Loos, Bessie 36  
 Lorca, Federico Gracia 138, 206  
 Lossow 88  
 Löwenstamm, E. 41, 283  
 Lüttichau, Mario-Andreas 79, 99
- MacArthur, Douglas 308, 315, 322, 324  
 Macke, August 97, 101  
 Mahler, Anna 53, 95  
 Mahler, Gustav 41, 227  
 Mahler-Werfel, Alma 9, 12, 41, 45, 47, 53, 127, 283, 285, 304  
 Mahrhofer, P. Petrus 87  
 Maillol, Aristide 145
- Maisky, Ivan 154, 173, 201, 202, 203, 204, 256, 288, 309, 312  
 Mandl, Lorenz 232, 234  
 Mandl, Lotte 234  
 Manet, Édouard 52, 119, 142  
 Mann, Heinrich 293, 304  
 Mann, Klaus 304  
 Mann, Thomas 126, 293, 323  
 Mao Tse-tung 322  
 Marc, Franz 73, 84, 97, 98, 101, 110, 112, 113, 116, 146  
 Marcks, Gerhard 73, 86, 97  
 Marini, Marino 240, 254  
 Marshall, George C. 319, 321  
 Masaryk, Jan 315, 317, 320  
 Masaryk, Tomás Garrigue 50, 55, 72, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 134, 136, 151, 154, 156, 166, 201, 210, 257, 265, 288, 295, 296, 314  
 Masciotta, Michelangelo 187, 323  
 Masson, Andre 304  
 Matejka, Viktor 34, 154, 157, 158, 208, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 253, 256, 257, 269, 270, 271, 276, 289, 317  
 Matisse, Pierre 113, 249  
 Maulbertsch, Franz Anton 259  
 Mayer, Monika 17  
 Mayer-Marton, Georg 286  
 McWitter, Ishbel 321  
 Meder, Carl 111  
 Meissner, Paul 235  
 Menasce, de Jacques 41  
 Menghin, Oswald 31  
 Meyrink, Gustav 257  
 Miró, Joan 304  
 Mitschke-Collande, Constantin von 99  
 Modigliani, Amadeo 133  
 Moholy-Nagy, László 298, 313  
 Moll, Carl 9, 11, 17, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 123, 124, 137, 144, 213, 214, 226, 229, 254, 264, 281, 282, 283, 284  
 Moll, Oskar 91, 96
- Möller, Ferdinand 110, 111  
 Molotow, Wjatscheslaw Michailowitsch 317, 322  
 Molzahn, Johannes 96, 99, 102, 105  
 Mondrian, Piet 96, 101, 313  
 Monet, Claude 119  
 Montesquieu, Victorie von, auch Montesquiou-Fezensac, Victorie de 96, 99, 113, 114, 116  
 Montgomery, Bernard Law 185  
 Moore, Henry 260, 313  
 Morandi, Giorgio 254  
 Morgner, Wilhelm 102  
 Mortimer, Raymond 146  
 Moser, Koloman 93  
 Mowrer 270  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 227  
 Mueller, Otto 95, 96, 99, 110, 111, 117  
 Mühlmann, Kajetan 31, 32  
 Müller, Franz 39, 144  
 Müller, Fritz 108  
 Müller, Karl 239, 256  
 Munch, Eduard 73, 101, 111, 112, 272  
 Münzenberg, Wilhelm 134  
 Musil, Robert 223  
 Mussolini, Benito 152, 182, 183, 201, 305, 311, 314
- Napoleon Bonaparte 155, 183, 200, 202  
 Natter, Tobias 14, 235, 243  
 Nauen, Heinrich 98  
 Neagle 271  
 Neumann, Israel Ben 111  
 Neumeyer, Alfred 22, 36, 47, 48, 49, 50, 85, 119, 130, 136, 137, 156, 213, 248, 249, 250, 251, 252, 261, 264, 265, 316  
 Neurath, Walter 219  
 Newton, Eric 146  
 Nierendorf, Karl 111, 113  
 Nierhaus, Irene 31  
 Nierenstein, Otto siehe Kallir  
 Nietzsche, Friedrich 126  
 Nimptsch, Uli 150, 151, 180, 239, 302, 305, 307  
 Nolde, Emil 73, 84, 86, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 110, 111, 113, 117, 249, 283, 286, 307

- Norman, Montague 192, 195, 196
- Novotny, Fritz 197, 217, 223, 225, 236, 237, 238, 269
- Nußbaum, Felix 304, 313
- Nußbaum, Felka 313
- Oppenheimer, Max 10
- Orwell, George 323
- Ossietzky, Carl von 126, 296, 299
- Paine, Thomas 120
- Palkovská, Lida 38, 39
- Palkovská, Olda siehe Kokoschka, Olda
- Palkovsky, Karel B. 34, 36, 122, 142, 144, 211, 295
- Papen, Franz von 22, 297
- Pascin, Jules 133
- Patocká, Emil 318
- Patocka-Kokoschka, Berta 220, 221, 266, 267, 271
- Pauli, Gustav 293
- Paulus, Friedrich 308, 310
- Pavelitsch, Ante 305
- Pechstein, Max 84, 86, 91, 92, 95, 96, 99, 256, 293
- Peiffer-Watenphul, Max 98
- Penrose, Roland 51, 142, 299
- Perikles, 234
- Pernter, Hans 10, 28, 57, 63
- Perón, Juan 317
- Pétain, Philippe 194, 303
- Petrin, Leodegar 63
- Petropoulos, Jonathan 11
- Picasso, Pablo 18, 111, 113, 114, 118, 133, 145, 205, 241, 249, 252, 253, 255, 256, 269, 272, 297
- Pisk, Ernst 276
- Pistauer, Hartmut 101, 104
- Pitt, William d. J. 183, 200
- Pius XII, Papst (Eugenio Pacelli) 229
- Platschek, Hans 318
- Plaut, S. James 274, 321
- Podhajsky, Zdenka 137
- Pollock, Jackson 15, 252
- Popp, Alexander 30, 31, 32, 297, 299
- Posse, Hans 13, 44, 45, 47, 72, 242, 302
- Prutscher, Otto 215, 286
- Purrmann, Hans 98
- Radford, Robert 178, 183
- Radziwill, Franz 103
- Ranzoni 25
- Rathenau, Ernest 131, 132
- Rathsprecher, Martin 252
- Ray, Man 105
- Ray, Marcel 274
- Read, Herbert 51, 142, 143, 144, 299
- Rebay, Hilla von 111
- Redslob, Erwin 99
- Reichel, Hans 41, 149
- Reichel, Oskar 41, 42
- Reidemeister, 276
- Reinhardt, G. Frederick 271
- Reinhardt, Max (alias Goldmann) 75, 246
- Reinhart, Oskar 39
- Reinhart, Werner 272, 319
- Reinhold 253
- Remitz 244
- Renner, Karl 95, 209, 269, 315
- Renoir, Pierre Auguste 52
- Reuter, Ernst 320, 324
- Ribbentrop, Joachim von 245, 317
- Riefenstahl, Leni 294
- Rembrandt Harmensz van Rijn, 52, 55
- Ring, Grete 268
- Rohlf's, Christian 84, 88, 89, 92, 95, 96, 97, 98, 111, 123
- Röhm, Ernst 88
- Rökk, Marika 307
- Rokossowski, Konstantin 322
- Rommel, Erwin 305
- Roosevelt, Franklin D. 196, 304, 306, 307, 310, 311
- Rosenberg, Alfred 80, 117, 264, 306, 317
- Rosenheim, Edith 38, 66
- Ross, Marvin C. 251
- Rothschild, Alphons 305
- Rouault, Georges 38
- Rowlandson, Thomas 184
- Ruprecht, Leopold 57
- Rust, Bernhard 86, 97, 110, 118
- Sachsl, Edith 130
- Saint-Exupéry, Antoine de 317
- Saint Gaudens, Homer 116, 117, 130, 139, 149, 265
- Sauckel, Fritz 308, 317
- Sauerländer, Willibald 255
- Sauerlandt, Max 293
- Savoia, Gabriella Principessa di 258
- Schacht, Hjalmar 192, 194, 195, 196
- Scharff, Edwin 98, 307
- Scheerbart, Paul 41, 45, 257, 285
- Scheyer, Emmy 111
- Schiele, Egon 10, 57, 158, 223, 228, 229, 244, 270, 277, 287, 316
- Schifter, Günther 109
- Schirach, Baldur von 14, 241, 302, 307, 311
- Schlemmer, Oskar 73, 96, 98, 99, 104, 108, 116, 293
- Schlosser, Ignatz 60, 61
- Schmalenbach, Fritz 235, 254, 274
- Schmidt, Carl Leo 37
- Schmidt, Diether 260
- Schmidt, Friedrich Otto 37
- Schmidt, Georg 44, 112, 115
- Schmidt, Hugo 37
- Schmidt, Max 37
- Schmidt-Rottluff, Karl 73, 84, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 99, 307
- Scholz, Robert 111
- Scholz, Werner 91, 98, 105
- Schönberg, Arnold 104, 144, 222, 227, 257
- Schrimpf, Georg 116
- Schultze-Naumburg, Paul 73, 74, 96, 294, 300
- Schuschnigg, Kurt 22, 34, 92, 139, 263, 294, 298, 299, 300
- Schuster, Walter 242
- Schwarzwald, Eugenie 113, 116, 124
- Schwarzwald, Hermann 257
- Schweizer, Hans 111
- Schwitters, Kurt 102, 105, 304
- Sedlmayr, Hans 244, 255
- Seefehlner, Egon 216, 217
- Segall, Lasar 99, 105
- Seilern, Antonie 323, 325
- Seligman, Moritz 52, 213, 264, 305
- Seyß-Inquart, Arthur 241, 298, 299, 317
- Shedel, James 30
- Shirer, William 11
- Simon, Hugo 143

- Skade, Friedrich 102, 105  
 Slama, Victor Theodor 227, 228, 317  
 Slevogt, Max 111  
 Smith, Edwin 312  
 Smolka, Paul 39  
 Sottriffer, Kristian 239  
 Soussloff, Catherine 200  
 Soutine, Chaïm 14, 15  
 Speer, Albert 18, 297, 310  
 Spencer, Herbert 135  
 Spielmann, Heinz 261  
 Springenschmied, Karl 299  
 Springer, Axel 258  
 Stalin, Josef W. 130, 204, 205, 256, 267, 268, 303, 306, 311, 313, 315, 317, 318  
 Starhemberg, Ernst Rüdiger 216  
 Stauffenberg, Claus Schenk Graf von 312  
 Stein, Richard 131  
 Sternberg, Joseph von 113, 116, 133  
 Stix, Alfred 23, 57, 94, 158, 216  
 Strauß, Johann 227, 228  
 Strauss, Richard 215  
 Streicher, Julius 317  
 Strnad, Oskar 215  
 Stübs, Albin 87  
 Stuppäck, Hermann 240, 241
- Theiss, Siegfried 105  
 Thimig-Reinhardt, Helene 246  
 Thoene, Peter 139, 300  
 Thorak, Josef 239, 240  
 Threnody, Evelyn 312  
 Tidjani, Sidi Ahmet Ben 35  
 Tietze, Hans 21, 142, 156, 257, 271, 277, 278, 279, 316  
 Tietze-Conrat, Erika 277, 278, 279  
 Tintoretto (alias Robusti, Jacopo) 229  
 Tito, Josip Broz 313, 320  
 Tizian, (Tiziano Vecellio) 38  
 Tobey, Mark 252
- Toller, Ernst 293  
 Troll, Siegfried 24, 43, 44, 45, 69, 71, 281, 282  
 Trotzki, Leo 303  
 Truman, Harry S. 315, 320, 322  
 Tschiang Kai-schek 315, 324  
 Tuckey, John W. 321
- Uhlmann, Fred 147, 300  
 Utrillo, Maurice 133
- Valentin, Curt 111, 112, 113, 117, 131, 132, 147, 253  
 Valentiner, William Reinhold 111  
 Vantongerloo, Georges 315  
 Vedova, Emilio 254  
 Victoria, Königin von England 178, 179  
 Viktor Emanuel III, König von Italien 317  
 Visser, Elizabeth Gesinus 35  
 Vlaminck, Maurice de 133  
 Völkers, Karl 98  
 Volkmer 61  
 Voll, Christoph 102, 108  
 Voltaire (alias Arouet, François Marie) 192, 196  
 Voß, Hermann 311  
 Vyshinsky, Andrej 267, 268
- Wacker, Rudolf 32  
 Waehner, Trude 228  
 Wagner, Manfred 214  
 Wagner, Richard 313  
 Walden, Herwarth 145, 256, 257  
 Walden, Nell 257  
 Waldmüller, Ferdinand Georg 104  
 Waldstein, Otto Gebele von 73  
 Wang, Ludwig 101, 104  
 Warburg, Max „Aby“ 33  
 Wartmann, Wilhelm 34, 116, 149
- Webern, Anton von 257  
 Weill, Kurt 293  
 Weissenhofer 25  
 Wellesz, Egon 257  
 Welz, Friedrich 10, 11, 96, 232, 235, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 255, 256, 325  
 Werfel, Franz 53, 124, 304  
 Werner, Arthur 138, 206  
 Wertheim, Maurice 113  
 Westheim, Paul 12, 101, 112, 115, 116, 131, 132, 133, 143, 144, 145, 147, 254, 266, 282, 296  
 Wiczorek, Hans 105  
 Wiegele, Franz 25  
 Wildenstein 305  
 Wildgans, Anton 285  
 Willrich, Wolfgang 78  
 Wingler, Hans Maria 39, 66, 96  
 Winkler, Johann 39, 64, 66, 103, 252, 296  
 Wölfer, Theodor 114  
 Wolff-Knize, Fritz (Friedrich, Frédéric) 36, 40, 41, 42, 45, 60, 71, 142, 144, 218, 220  
 Wölflin, Heinrich 248  
 Wollheim, Gert 296, 304  
 Wols (alias Schulze-Battmann, Wolfgang Otto Alfred) 304  
 Wotruba, Fritz 158, 216, 222, 223, 225, 239, 240  
 Würthle 40  
 Wyss, Gertrud von 270  
 Wyss, Walter von 270
- Zadra 36, 144  
 Ziegler, Adolf 18, 22, 77, 78, 79, 82, 85, 90, 97, 108, 111, 262, 296, 297  
 Ziegler, Hans Severus 73  
 Zimmering, Siegfried 204, 266  
 Zuckerkandl, Amalie 57  
 Zuschlag, Christoph 96  
 Zweig, Stefan 147





Gloria Sultano,  
geboren 1963 in Wien, Kulturhistorikerin, Publizistin,  
Dokumentarin. Studium der Geschichte und Publizistik  
an der Universität Wien, Sponion 1991, Promotion  
1994. Forschungsschwerpunkte: Zeitgeschichte, Oral  
History, Alltagsgeschichte, Kulturgeschichte. Autorin  
von: *Wie geistiges Kokain ...*, *Mode unterm Hakenkreuz*,  
Wien 1995.

Patrick Werkner,  
geboren 1953 in Innsbruck, Kunsthistoriker, ao. Univ.-Prof. an der  
Universität für angewandte Kunst Wien und wissenschaftlicher  
Leiter des dortigen O. Kokoschka-Zentrums, Gastprofessuren in  
den USA, Deutschland, Holland. Buchpublikationen u. a. über  
den österreichischen Frühexpressionismus und die amerikanische  
Land Art.

... meine armen Bilder prangern auf  
Ausstellungen herum und sollen ganz  
dreckig sein von dem Herumschleifen,  
obwohl ich überzeugt bin, daß sie die  
Nazis überleben werden ...

Oskar Kokoschka, Prag, 23. 12. 1937



9 783205 770305

ISBN 3-205-77030-7  
<http://www.boehlau.at>