

Kokoschka
Museum
Pöchlarn

Kokoschka Schiele Netzwerke

Kokoschka im Fokus

ISBN: 978-3-903525-20-7



Kokoschka
im Fokus

Kokoschka Schiele
Netzwerke

OK

Herausgegeben von
Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn,
Anna Stuhlpfarrer, Bernadette Reinhold

Mit Beiträgen von Bernadette Reinhold
und Anna Stuhlpfarrer

**Kokoschka
im Fokus**

**Kokoschka Schiele
Netzwerke**



Ich habe bis jetzt nur
Mißerfolge, mit Wedekind
einen Krach gehabt, er
war Größenwahnsinnig
und ich grob.

Ausstellungsorte sind
alle besetzt, so daß mein
Freund Oppenheimer die
Münchener früher über
meine Kunst unterrichtet,
wie ich selbst, wenn Loos
nicht kommt und die
Sache in die Hand nimmt.

Oskar Kokoschka

Kollegen – Rivalen – Netzwerker

Schlaglichter zur Beziehung von Oskar Kokoschka, Egon Schiele und Max Oppenheimer

Oskar Kokoschka und Egon Schiele – die Gegenüberstellung ihrer Werke bereichert, überrascht, fasziniert und schärft den Blick auf die Entwicklung des Expressionismus in Österreich. Zwei Künstlerkollegen und – selbstverständlich – auch Konkurrenten, und das in einem engen, überschaubaren Umfeld. Worum es sich jedoch nicht handelte, ist eine offene, direkte Rivalität zu gemeinsamen Lebzeiten der Künstler (also bis zum frühen Tod Schieles 1918). Vielmehr sehen wir in der Gegenüberstellung des künstlerischen Werks und der Biografien einen Wettlauf auf Distanz. Die frühen Ausstellungserfahrungen, die Suche nach Anerkennung und Erfolg, die ersten Kritiken, das Unverständnis gegenüber ihrer radikalen Kunstsprache, die Unterstützung durch Mentoren, aber auch die finanziellen Engpässe – all dies erscheint wie eine Art Paarlauf der zwei international wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten der Moderne (Abb. 1 und 2). Über das Verhältnis der beiden im engeren Sinne wurde bislang erstaunlich wenig geschrieben;¹ in besonders schlüssiger und treffender Weise ist dies Régine Bonnefoit in ihrem grundlegenden Beitrag „Künstlerfreundschaft – Künstlerfeindschaft. Das Verhältnis zwischen Egon Schiele und Oskar Kokoschka“ gelungen.² Schiele schätzte Kokoschka, besaß Werke von ihm (unter anderem sein Märchenbuch für Erwachsene, „Die träumenden Knaben“, siehe Abb. S. 53) und sah in dem um vier Jahre Älteren – neben seinem wichtigsten Impulsgeber Gustav Klimt – anfangs ein bedeutendes Vorbild. „Man sieht diesen – zweifellos begabten – Künstler stets in erborgter Maske; nachdem zuerst Klimt; – man erinnert sich (ungern) der Anfänge Schieles von der Kunstschau her –, dann Kokoschka zumal in ihren Äußerlichkeiten sklavisch nachgeahmt wurden, haben jetzt von beiden entlehnte Stilelemente eine im ganzen höchst unerfreuliche Mischung eingegangen. Man wird niemals den Eindruck innerlicher Unwahrheiten los; ob Schieles (trotz aller aufgeklebter Mätzchen) starkes zeichnerisches Können eine Verheißung für die Zukunft bedeutet, bleibt dahingestellt.“³ Der Vorwurf jeglichen Epigontums verhallte jedoch – zurecht – schon bald. Was blieb, waren Kopfschütteln und Verständnislosigkeit seitens des Publikums sowie die Kritik an den Arbeiten beider Künstler, die ihre Ausstellungen aufgrund der radikal neuen, expressionistischen Formensprache im Kontrast zum eben erst verblässenden Jugendstil lange Zeit begleiten sollten.⁴ Von Schiele weiß man, dass er den Lebensweg des anderen aufmerksam und mit großem Interesse verfolgte, wie etwa Briefe an seinen Schwager Anton Peschka über Kokoschkas Verwundung an der Front im Ersten Weltkrieg belegen.⁵ Auch



06

Abb. 1: Egon Schiele, 1914,
Foto: Anton Josef Trčka,
Metropolitan Museum, CCO



07

Abb. 2: Oskar Kokoschka kahl
rasiert, 1909, Foto: Wenzel Weis,
KUA/UAK

berichtete er seiner Mutter 1914 per Post⁶ von einer Zeichnung Kokoschkas, die er geschenkt bekommen habe, oder hielt in seinem Kriegstagebuch am 9. Juli 1916 fest: „Wir waren vormittags bei Dr. Reichel – sahen zwei neue Kokoschka.“⁷ Serena Lederer, neben Oskar Reichel eine weitere wichtige Sammlerin Schieles, sandte er 1915 seine Weihnachts- und Neujahrswünsche auf der von Kokoschka 1907 für die Wiener Werkstätte entworfenen Postkarte „Flötenspieler und Fledermäuse“.⁸ Schieles Einladung an seinen Kollegen zur Teilnahme an der 49. Ausstellung der Secession (siehe Abb. S. 85), die er 1918 kuratierte, lehnte der seit längerer Zeit in Dresden weilende, bereits internationale Erfolge feiernde Kokoschka entschieden und „in kühler Höflichkeit“ ab.⁹ Von der bürgerlichen Gesellschaft und der Kritik missverstanden gefühlt, hatte sich der „Oberwildling“ längst von Wien abgewandt. Der Brief mit der Absage ist das bislang einzig bekannte Schreiben Kokoschkas an seinen jüngeren Kollegen. Auch in seinen zahlreichen anderen Briefen – etwa an die Familie, an Freund:innen, Galeristen oder Sammler:innen – findet Schiele über Jahrzehnte hinweg keine Erwähnung. Das ändert sich erst in den 1940er-Jahren: Kokoschka lebte inzwischen im englischen Exil, die Zeiten hatten sich radikal geändert und der Künstler war bereits knapp 60 Jahre alt. Erst zu diesem Zeitpunkt begann mit der Wiederentdeckung von Schieles Werk das von Tobias G. Natter so treffend bezeichnete „Schattenboxen“.¹⁰

Wie Kokoschka jedoch auf Künstler reagierte, die ihm in direkter Auseinandersetzung als ernst zu nehmende Konkurrenz erschienen – und nicht nur als Schatten eines Toten –, zeigt das Beispiel Max Oppenheimers. Von dessen Ausstellungsdebüt in Deutschland im Jahr 1911 in der Münchner Moderne Galerie sichtlich ernsthaft bedroht gefühlt, startete Kokoschka mithilfe seines breiten Netzwerks einen gezielten Verleumdungsfeldzug.¹¹ Noch kurz zuvor waren die beiden, die sich schon seit der „Kunstschau“ kannten, freundschaftlich miteinander verbunden, wie ein Brief an Oppenheimer aus dem August 1910 belegt (Abb. 3). Kokoschka war seit dem Frühjahr bereits in Berlin, er arbeitete bei Herwarth Waldens expressionistischer Avantgardezeitschrift *Der Sturm* und zeigte sich mit Blick auf die Zukunft äußerst optimistisch (Abb. 4).¹² „Es wird mich außerordentlich freuen, Dich hier zu sehen, wenn nur einmal alle meine Burschen hier sind, kann man in Berlin wirklich viel machen.“¹³ Ein halbes Jahr später hatte sich die Stimmung bereits merklich gedreht, wie abermals aus einem Brief Kokoschkas – diesmal

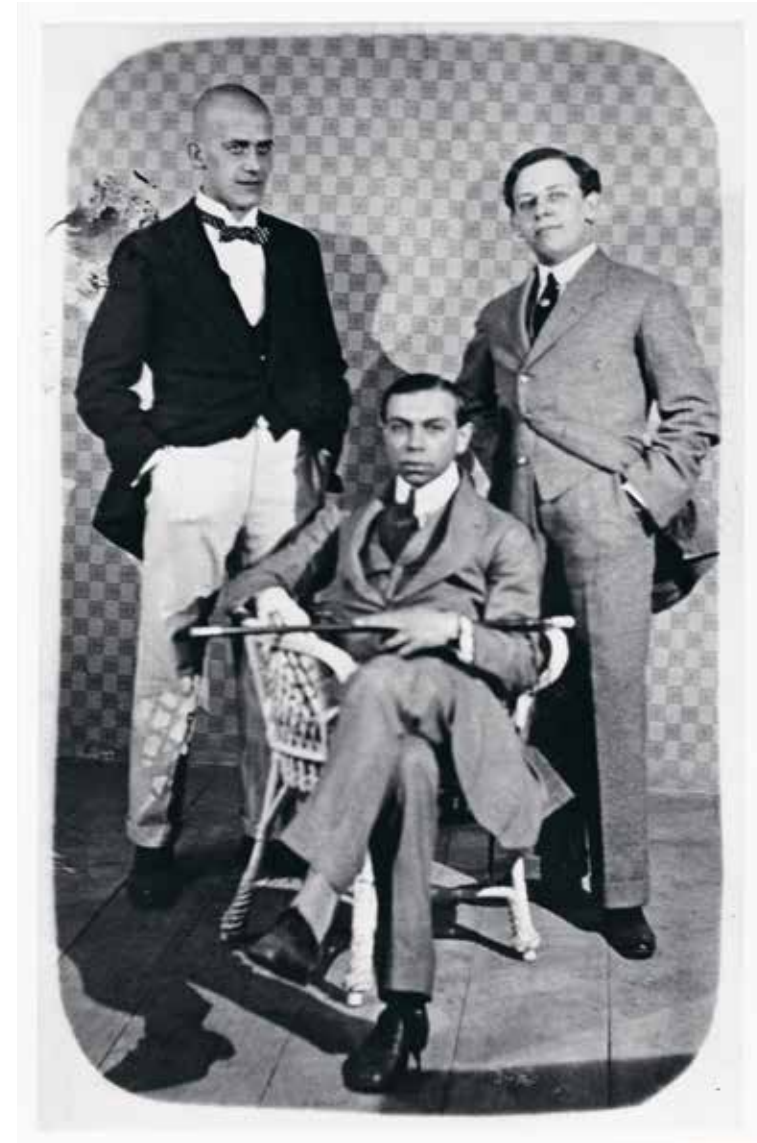


Abb. 3: Oskar Kokoschka mit dem Maler Max Oppenheimer und dem Regisseur und Schauspieler Ernst Reinhold, 1909, Fotograf:in unbekannt, OKZ/UAK

an seine Förderin Lotte Franzos, die er auch mehrfach porträtierte (siehe Abb. S. 69) – hervorgeht. „Ich habe bis jetzt nur Mißerfolge, mit Wedekind einen Krach gehabt, er war größenwahnsinnig und ich grob. Ausstellungslokale alle besetzt, so daß mein Freund Oppenheimer die Münchner früher über meine Kunst unterrichtet, wie ich selbst, wenn Loos nicht kommt und die Sache in die Hand nimmt.“¹⁴ In einem einzigen Satz wird klar, wo das Problem lag – und wer, wie so oft, für Kokoschka in die Bresche springen sollte: sein väterlicher Freund und Förderer, der Architekt Adolf Loos (Abb. 5). Kokoschka beschuldigte Oppenheimer lautstark des Plagiats, wie er in einem Brief an Herwarth Walden schrieb: „Sie wissen vielleicht, daß ich in Wien hier einen Schatten habe, der Stück für Stück meine Bilder kopiert – Oppenheimer. Der hat eine große Ausstellung in München bei Thannhauser und hat jetzt noch dazu das ‚Sturm‘-Plakat kopiert (Nackter, verzerrte Brustwunde aufreißend).“¹⁵ (Siehe Abb. S. 2 und 71) Kokoschka hatte nach seinem Weggang aus Wien in Deutschland auf Erfolge gehofft und suchte neben der Berliner Schau im Kunstsalon von Paul Cassirer auch in München eine Ausstellungsmöglichkeit. Dass ihm Oppenheimer hier zuvorgekommen war, erregte seinen Unwillen ebenso wie das Ausstellungsplakat, in dem er eine Kopie seines eigenen Plakats von 1910 sah. Dass der Kunstkritiker Arthur Roessler, der wichtigste Förderer und Mäzen Egon Schieles, zudem noch eine Oppenheimer-Monografie plante, veranlasste Kokoschka schließlich, „eine publizistische Phalanx“ gegen den Konkurrenten in Bewegung zu setzen.¹⁶ Neben Adolf Loos, Karl Kraus und Herwarth Walden setzte sich auch dessen damalige Ehefrau, die Künstlerin Else Lasker-Schüler, vehement publizistisch für Kokoschka und gegen Oppenheimer ein (siehe Abb. S. 95). Régine Bonnefoit spricht – auch in Bezug auf Schiele und seine Unterstützer:innen – von künstlerischen Netzwerken der damaligen Zeit, die sich „zu Kampfgenossenschaften“ verbündeten.¹⁷ In einem weiteren Schreiben Kokoschkas an Walden, dessen Verlag und Zeitschrift *Der Sturm* ihm in diesen Jahren als publizistisches Sprachrohr und die angegliederte Galerie später auch als Ausstellungsort dienten, konkretisiert er seine Vorwürfe betreffend die Oppenheimer-Publikation: „In dieser Monographie ist mein ganzer Entwicklungsgang: er wurde in der Kunstschau entdeckt, er ist seit dem der Outsider [der] von der Kritik beschmutzt wird, [...] er ist der einzige Moderne in Wien, er sieht Gespenster, geheimste Seelenleiden, er wühlt mit Vorliebe in Wunden, er wird im Irrsinn enden. Das ist alles zusammengetragen aus meinen Kritiken, so wie die Bilder aus den letzten

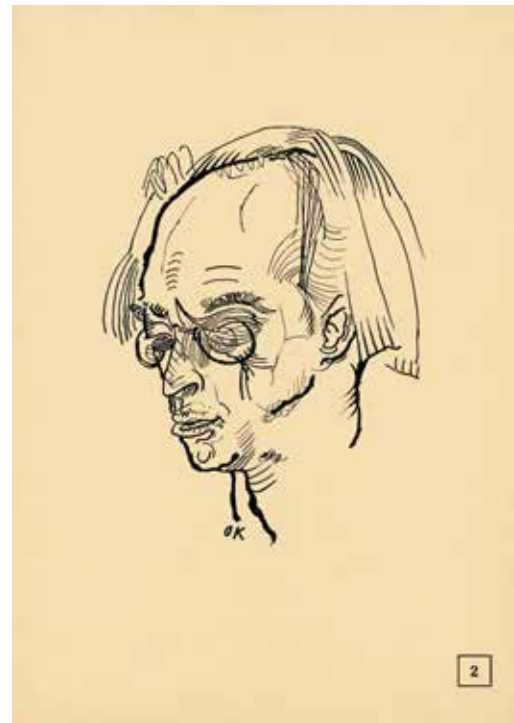


Abb. 4: Oskar Kokoschka, Herwarth Walden, aus: „Menschenköpfe“, 1916, Klischeedruck, OKD



Abb. 5: Oskar Kokoschka, Adolf Loos, aus: „Menschenköpfe“, 1916, Klischeedruck, OKD

2 Jahren zusammengestellt sind aus meinen“.¹⁸ Anstelle von Roesslers Buch, das aufgrund von Verwerfungen mit Oppenheimer schließlich nicht veröffentlicht wurde,¹⁹ kam 1911 eine MOPP-Publikation von Wilhelm Michel auf den Markt.²⁰ Immerhin erschien erst sieben Jahre später die erste Kokoschka-Monografie von Paul Westheim.²¹

Zu den wichtigen künstlerischen Netzwerken der damaligen Zeit, bestehend aus Kunstsalons und Galerien, dem Kunstfeuilleton und privaten Sammler:innen, gehörten auch Verlage wie jener Richard Lányis sowie Vereinigungen und Verbände. Eine maßgebliche Rolle bei der Förderung der Moderne spielte der 1908 gegründete Akademische Verband für Literatur und Musik in Wien.²² Die Veranstaltungen des von engagierten Studierenden gegründeten Vereins fanden sowohl an der Universität als auch in angemieteten Sälen statt. Das enorm progressive künstlerische Programm umfasste Vorträge, Lesungen, Konzerte und später auch Ausstellungen, wobei die musikalische und künstlerische Avantgarde der Zeit sowohl auf der Bühne als auch im Publikum versammelt war. Karl Kraus hielt hier ab 1910 seine berühmt gewordenen Wiener Vorlesungen, und Stefan Zweig referierte anlässlich des 50. Geburtstags von Hermann Bahr über dessen Bedeutung für die Gegenwart. Zudem zählten Hans Tietze, Egon Friedell, Hugo Hofmannsthal und Felix Salten zu den Vortragenden. Zu den heute bekanntesten, in die Geschichte eingegangenen Veranstaltungen gehörten der Vortrag „Ornament und Verbrechen“ von Adolf Loos sowie das berühmte Skandalkonzert von 1913 mit Kompositionen von Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern und Alexander Zemlinsky. Die neuartige Musik hatte Beschimpfungen und Tumulte ausgelöst. Gustav Mahlers angekündigte „Kindertotenlieder“ kamen nicht mehr zur Aufführung, da eine Ohrfeige zum Abbruch der Veranstaltung führte, die schließlich unter dem Begriff „Watschenkonzert“ in die Geschichte einging. In den Medien tauchten Karikaturen auf, auch internationale Presseberichte folgten.²³ Ab 1913 erweiterte der Verband seine Aktivitäten um Ausstellungen. Nach der Übernahme einer von Herwarth Waldens Sturm-Galerie organisierten Futurismus-Schau initiierten Erwin Lang und Felix Albrecht Harta die große internationale „Schwarz-Weiss-Ausstellung“ (siehe Abb. S. 77).

Die Beziehungen Oskar Kokoschkas zum Akademischen Verband für Literatur und Musik lief mit Sicherheit über Adolf Loos und Karl Kraus. Zu

Verbandsmitgliedern zählten zudem Peter Altenberg und Egon Friedell, mit denen der junge, gut vernetzte Künstler in direkter Verbindung stand (siehe Abb. S. 41). Die Vereinigung bot gerade jungen, unangepassten Künstler:innen ein Forum – so auch Schiele und Kokoschka, wenn auch in unterschiedlicher Form. Kokoschkas Selbststigmatisierung als Opfer der Wiener Gesellschaft und sein getrübtetes Verhältnis zu Wien standen dabei auch in Zusammenhang mit seinem Vortrag „Das Bewußtsein der Gesichte“, den er am 26. Jänner 1912 im Akademischen Verband hielt. Das bekannte Plakat mit Selbstporträt und Brustwunde (siehe Abb. S. 72), in dem er das Sujet vom Sturm-Plakat noch einmal aufnahm, provozierte bereits im Vorfeld der Veranstaltung. Kurz darauf entstand ein zweites Plakat des Künstlers für den Verband, diesmal ohne „ikonographische Provokation“²⁴: Es warb für die Wedekind-Woche (siehe Abb. S. 75), die nur einen Monat nach seinem Skandalauftritt im Verband stattfand, der schlussendlich auch zu seiner Entlassung als Zeichenlehrer in der privaten Mädchenschule von Eugenie Schwarzwald geführt hatte.²⁵ Bereits im April 1912 gestaltete auch Egon Schiele ein Plakat für den eng mit der Avantgarde verbundenen Verband: In direkter Reaktion auf Kokoschkas Selbstporträt entschied sich der um vier Jahre jüngere Künstler ebenfalls für eine expressionistische Selbstdarstellung (siehe Abb. S. 61).²⁶ Das bekannte Motiv des orangeroten, verzerrten Gesichts wurde nur kurz darauf nochmals für die Bewerbung der Wiener Musikfestwoche – da sogar gedoppelt – verwendet. Zusätzlich zierte der markante Kopf den Umschlag der November-Ausgabe der vom Akademischen Verband für Literatur und Musik herausgegebenen Zeitschrift *Der Ruf*, die als Österreichs erste literarische Zeitschrift des Frühexpressionismus gilt.²⁷

Abkürzungen

KUA – Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien
OKD – Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn
OKZ – Oskar Kokoschka Zentrum, Universität für angewandte Kunst Wien
UAK – Universität für angewandte Kunst Wien

Anmerkungen

- 1 Im April 2026 erscheint die erste umfassende Publikation zu diesem Thema: Christian Bauer / Bernadette Reinhold (Hg./eds.), Egon Schiele und/and Oskar Kokoschka. Netzwerker und Rivalen / Networkers and Rivals, München 2026.
- 2 Régine Bonnefoit, „Künstlerfreundschaft – Künstlerfeindschaft. Das Verhältnis zwischen Egon Schiele und Oskar Kokoschka“, in: Kerstin Jesse / Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Egon Schiele – Netzwerke und Freundschaften. 5. Egon Schiele-Symposium im Leopold Museum / Egon Schiele – Networking and Friendships, 5th Egon Schiele Symposium at the Leopold Museum, Wien/Vienna 2024, 69–89.
- 3 Cicerone, 3. Jg., 1911, 390.
- 4 Zum Thema der Kunstkritik bei Kokoschka und Schiele vgl. Anna Stuhlpfarrer, „'Abstrusitäten' und ‚gewagte Bizzarerien‘. Kokoschkas und Schieles Aufstieg im Spiegel der zeitgenössischen Kunstkritik“, in: Bauer/Reinhold 2026, 247–261.
- 5 Vgl. Anna Stuhlpfarrer, „Konträre Wege. Kokoschka und Schiele im Ersten Weltkrieg“, in: Bauer/Reinhold 2026, 151–177.
- 6 Brief von Schiele an seine Mutter, 2.10.1914, Egon Schiele Datenbank (ESDA) ID 807.
- 7 Eintrag Schieles in das Kriegstagebuch vom 9.7.1916, ESDA ID 1129.
- 8 Postkarte von Schiele an Serena Lederer, 23.12.1915, ESDA ID 2677.
- 9 Bonnefoit 2024, 75.
- 10 Zu diesem von Natter so treffend bezeichneten „Schattenboxen“ siehe Tobias G. Natter, „Schnittlauch auf der mageren Suppe“. Anmerkungen zum Verhältnis Kokoschka-Schiele“, in: Patrick Werkner (Hg.), Oskar

Kokoschka – aktuelle Perspektiven, Wien 1998, 22–26, und Bonnefoit 2024.

- 11 Zu der Auseinandersetzung und dem Plagiatsvorwurf siehe u. a. Werner J. Schweiger, Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914, 1983, 202–209, und Aline Marion Steinwender, „Wiener Expressionisten. Kokoschka gegen Oppenheimer“, in: Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Max Oppenheimer. Expressionist der ersten Stunde, Köln 2023, 46–57.
- 12 Anna Stuhlpfarrer, „Oskar Kokoschka. Stürmische Jahre in Berlin“, in: dies. / Bernadette Reinhold (Hg.), Stürmische Jahre in Berlin / Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn. Ein halbes Jahrhundert 1973–2023, Kokoschka im Fokus, Bd. 1, OKD, Pöchlarn 2023, 4–27.
- 13 Brief von Kokoschka an Oppenheimer, 17.8.1910, in: Olda Kokoschka/Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka, Briefe I, 1905–1919, Düsseldorf 1984, 14.
- 14 Brief von Kokoschka an Franzos, März 1911, in: ebd., 16.
- 15 Brief von Kokoschka an Walden, April/Mai 1911, in: ebd., 19.
- 16 Bernadette Reinhold, Oskar Kokoschka und Österreich. Facetten einer politischen Biografie, Wien 2023, 35.
- 17 Bonnefoit 2024, 81.
- 18 Brief von Kokoschka an Walden, April/Mai 1911, in: OK Briefe I, 20.
- 19 Die einzige gedruckte Fassung ist im Nachlass Roesslers erhalten. Vgl. Steinwender 2023, 52, Anm. 18.
- 20 Wilhelm Michel, Max Oppenheimer, München 1911.
- 21 Paul Westheim, Oskar Kokoschka, Berlin 1918.
- 22 Zum Akademischen Verband vgl. Schweiger 1983, 209–234; Marianne Jobst-Rieder, „'Radikale Richtung!' Erhard Buschbeck als Plakatsammler“, in: Hans Marte / Helmut W. Lang (Hg.), Mirabilia Artium librorum Recreant Te tuosque Ebriant, Bd. 77, Wien 2001, 111–134.

23 Karikatur von F. Redl, in: Die Sonntags-Zeit, Beilage zur Zeitschrift Die Zeit, 6.4.1913, 8.

24 Jobst-Rieder 2001, 119.

25 Schweiger 1983, 243–247.

26 Rainer Metzger, „Schieles Physiognomische Fragmente: Eine Bilderrevue“, in: Verena Gamper / Hans Peter Wipplinger (Hg.), Egon Schiele. Expression und Lyrik / Egon Schiele. Expression and Lyric, 2. Egon Schiele Symposium im Leopold Museum / 2nd Egon Schiele Symposium at the Leopold Museum, Wien 2018, 130–150.

27 Schweiger 1983, 221.

Blickwechsel und Grenzüberschreitungen

Überlegungen zu den Körperbildern bei Oskar Kokoschka und Egon Schiele

Oskar Kokoschka wurde 1886 in der alten, an der Donau liegenden Nibelungenstadt Pöchlarn geboren. Knapp 80 Kilometer flussabwärts kam vier Jahre später Egon Schiele in Tulln zur Welt, das ebenfalls in das hochmittelalterliche Epos Eingang gefunden hatte. Beide studierten in Wien und bauten hier bereits als Studenten höchst erfolgreich ihre – bald auch internationalen – Netzwerke auf. Ihre künstlerische Entwicklung führte zu Arbeiten, die bis heute faszinieren, bisweilen jedoch noch immer irritieren. In vielerlei Hinsicht provozierten sie einen Bruch mit dem bislang in der Kunst Gültigen und wurden zu herausragenden Vertretern des österreichischen Expressionismus sowie der Moderne insgesamt. Diese Entwicklung vollzog sich innerhalb nur eines Jahrzehnts: von 1908, als beide ihre Ausstellungsdebüts hatten, über ihr erstes gemeinsames Auftreten 1909 bei der „Internationalen Kunstschau“ in Wien bis ins Jahr 1918 – nahezu zeitgleich mit dem Zerfall der Donaumonarchie –, als Schiele im Oktober mit nur 28 Jahren an der sogenannten Spanischen Grippe starb. In diesen wenigen Jahren waren ihre Arbeiten vielfach in denselben Ausstellungen zu sehen und wurden von denselben Kunstkritiker:innen besprochen. Neben wenigen Galerist:innen, die sich für junge Kunst in Wien, München, Berlin und darüber hinaus interessierten, waren auch – wenig überraschend – die entsprechenden Sammler:innenkreise überschaubar, sodass die Werke Kokoschkas und Schieles auch oft durch dieselben Hände gingen (siehe Abb. S. 81). Häufig zur selben Zeit, am selben Ort oder im selben Feuilleton präsent, fehlen die beiden auch heute in keiner Ausstellung, in keiner Publikation oder keiner touristisch-kommerziellen Werbestrategie, die das Wiener Fin de Siècle im Titel führt. Doch bei näherer Betrachtung stellt man fest, dass sich Kokoschka und Schiele sowie ihre engeren Netzwerke eigentümlicherweise auf Distanz zueinander hielten. Zwar hatte sich Schiele in seiner Verehrung für die radikale Kunst des Älteren mehrfach um Kontakt bemüht, ihn zu Ausstellungen eingeladen und sogar eines seiner Gemälde besessen,¹ doch kam es aus vielen Gründen zu keiner intensiveren Beziehung.²

Bei einer eng geführten Zusammenschau des künstlerischen Schaffens von Kokoschka und Schiele eröffnen sich mehrere Themenfelder, die für beide von großer Relevanz waren. Neben den künstlerisch radikalen, oft schockierenden Porträts und Selbstbildnissen sind es vor allem die figurativen Darstellungen – die Aktbilder und generell die Körperbilder –, die in ihrem Œuvre einen zentralen Stellenwert einnehmen. Im Folgenden wird dieser



Abb. 1: Egon Schiele, Hockende
(auch: Kauernde), 1914,
Kaltnadelradierung, Courtesy
W&K – Wienerroither &
Kohlbacher



Abb. 2: Egon Schiele,
Liegendes Mädchen, 1918/19,
Kreidelithografie nach einer
Kreidezeichnung mit Aquarell
und Gouache von 1914, Courtesy
W&K – Wienerroither &
Kohlbacher

Themenbereich im größeren Kontext sowie exemplarisch anhand einzelner Arbeiten Kokoschkas und Schieles näher behandelt.

Bei aller Gleichzeitigkeit und ähnlichen Voraussetzungen gingen die zwei Künstler in mehrfacher Weise – so auch bei ihren Körperbildern – sehr unterschiedliche Wege.³ Schiele widmete sich vorwiegend dem weiblichen und – mit einem nicht zu unterschätzenden Anteil – auch dem männlichen Akt, zumeist in Arbeiten auf Papier. Die meisten dieser Arbeiten sind von einer Expressivität geprägt, die durch exaltierte Körperhaltungen, eine bis ins Extreme getriebene formale Reduktion und die Verspannung im Bildraum beeindruckt. Das zeigt sich auch in dem von Schiele selten genutzten Medium der Kaltnadelradierung, etwa in der Figur der „Hockenden“ von 1914 (Abb. 1). Schiele ist auch für seine expliziten Darstellungen des Genitalen bekannt. Dabei muss jedoch bedacht werden, dass viele dieser Papierarbeiten erst in den letzten drei Jahrzehnten veröffentlicht und ausgestellt wurden. Von besonderer Brisanz sind die Aktdarstellungen von Kindern, zumeist Mädchen und Pubertierenden. Im Jahr 1912 wurde ihm deshalb der Prozess gemacht, und er wurde infolgedessen mehrere Wochen in Neulengbach inhaftiert. Danach finden sich nur noch äußerst selten einschlägige Bilder (Abb. 2). In den Kanon der Kunst- und Kulturgeschichte eingegangen ist Schiele aber vor allem durch seine Selbstporträts, die wie eine obsessiv anmutende Selbstbefragung in seinen Aktdarstellungen erscheinen (Abb. 3). In diesem Zusammenhang wird häufig Hermann Bahrs Artikel „Das unrettbare Ich“ zitiert, der wiederum auf die Erkenntnisse des Physikers und Philosophen Ernst Mach zurückgeht.⁴ Der Subjektbegriff, die Vorstellung des *Ichs*, war nicht allein durch psychologische und sinnesphysiologische Forschungen in Auflösung geraten.

Aktdarstellungen spielen auch im Frühwerk von Kokoschka – und später, nach 1918 in Dresden – eine große Rolle. Selbstporträts als Akt sind bei ihm jedoch de facto nicht zu finden, sieht man von eindeutig autobiografisch geprägten Serien aus der Zeit seiner spannungsreichen Beziehung mit Alma Mahler (1912–1914/15) ab (siehe Abb. S. 66). Diese sind allerdings in eine eigens entwickelte, subjektive Ikonografie eingebettet. Das bei Schiele so markante Spiel mit verzerrten Grimassen und Körperfragmentierungen sowie die offensive Schaustellung des Genitalen findet man bei Kokoschka nicht. Noch während der Studienzeit schuf Kokoschka radikale Aktstudien und thematisierte in seinem Buch „Die träumenden Knaben“ (1908) unverhohlen das Aufkeimen

Abb. 3: Egon Schiele, Sitzender Männerakt (Selbstdarstellung), 1910, Öl und Gouache auf Leinwand, Leopold Museum, Wien



sexuellen Verlangens (siehe Abb. S. 51 und 53). Doch wenig später begann sich bei ihm der Schauplatz vom unmittelbaren Körper auf eine performative Ebene zu verlagern. Die durch überkommene Geschlechterbilder erzeugte Spannung fand ein Ventil in Kokoschkas expressionistischem Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen“, das 1909 im Rahmen der schon erwähnten „Internationalen Kunstschau“ in Wien uraufgeführt wurde (Abb. 4).⁵ Der Geschlechterkampf blieb für ihn bis kurz nach dem Ersten Weltkrieg ein zentrales Thema. Es kulminierte in der Werkgruppe rund um die lebensgroße Puppe, die 1918/19 entstand und ihre Wurzeln in der gescheiterten Beziehung mit Alma Mahler hatte.⁶

Der Körper – eine Tabuzone. Geschlechterbilder – eine Kampfzone

Schieles und Kokoschkas figurative Darstellungen sind bis heute von großer Wirkkraft – nicht nur aufgrund ihrer Expressivität und weit über kunsthistorisch-stilistische Kategorien hinaus. Die massive Ablehnung, die Kokoschka in seinen ersten Jahren durch das generell überaus konservative Wiener Kunstpublikum sowie durch die Kunstkritik erfahren hatte, empfand er lebenslang als Kränkung. Vielfach stilisierte er sich zum Opfer des unverständigen Kunstpublikums und der Gesellschaft generell: sensibel, verletzlich, eine moderne Version des christlichen Leidensmanns: Ecce Homo – Ecce Artifex (siehe Abb. S. 72). Wie schon erwähnt, musste Schiele 1912 wegen Aktdarstellungen von Kindern und Jugendlichen im niederösterreichischen Neulengbach eine längere Haftstrafe verbüßen.

So erscheint es naheliegend, zunächst den gesellschaftlich-kulturellen und auch politischen Hintergrund in den Blick zu nehmen. Den größeren – bildlich gesprochen: eng geschnürten – Rahmen für Kokoschkas und Schieles Körperbilder bildete ein rigides sittlich-moralisches Korsett. Die bürgerlichen Ideale und Werte hatten Frauen- und Männerbilder geschaffen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend reaktionärer wurden, da die Industrialisierung massive soziopolitische Auswirkungen nach sich zog und traditionelle patriarchale Strukturen unter Druck setzte. Der Realität von Frauenerwerbsarbeit – von Arbeiterinnen bis tief in die bürgerlichen Kreise hinein – wurde ein (buchstäblich) reaktionäres Gegenbild

entgegengesetzt, das den Wirkungsbereich von Frauen einzig auf Heim und Familie, auf Reproduktionsarbeit, reduziert sehen wollte.

Der Körper wurde idealerweise als Abstraktum thematisiert: als positivistisches Forschungsfeld der Medizin, als funktionstüchtiges Element der Gesellschaftsordnung – etwa in der Armee als kleinste Einheit von Truppenformationen, in der fortschreitend industriellen Produktion als (national-)ökonomischer Faktor oder als demografische Größe in Form von Geburten- und Sterberaten. Der Umgang mit Nacktheit und dem Geschlechtlichen war in der Frühzeit von Schiele und Kokoschka – und weit darüber hinaus – extrem negativ geprägt. Dies ging so weit, dass bis ins fortgeschrittene 20. Jahrhundert hinein sogar die Intimhygiene von Kindern als gefährlich erachtet wurde.⁷ Entgegen der Realität galt es, jedwede sexuelle Regung auszublenden oder zu unterdrücken.

Sigmund Freuds Erkenntnisse zur sexuellen Entwicklung von Kindern bis zur Pubertät wurden vehement abgelehnt und als wissenschaftliche Verirrung abgetan. Natürliche Sexualtriebe und Lustempfinden – insbesondere Masturbation – wurden als mental und körperlich schädlich bekämpft. Sexualität war gemäß der vorherrschenden katholischen Moralvorstellung einzig im Rahmen der Ehe geduldet und sollte vorrangig der Reproduktion dienen. Gleichgeschlechtliche Liebe oder das Ausleben non-binärer Geschlechtsidentitäten galten als pathologisch und wurden mit schweren Haftstrafen und oft auch mit einer Einweisung in eine Irrenanstalt geahndet.

Doch auch die „heile“ bürgerliche, heteronormative Welt war von erdrückenden Tabus geprägt. Arthur Schnitzlers bekanntes, skandalumwittertes Stück „Reigen“ (1896/97) veranschaulicht deutlich die herrschende Doppelmoral. Stefan Zweig beschreibt in seinen späten Erinnerungen *Die Welt von Gestern* (1942) im Kapitel „Eros matutinus“, dass junge bürgerliche Männer ihre ersten sexuellen Erfahrungen im Regelfall im Bordell oder mit Dienstmädchen machten. Gutbürgerliche Mädchen und junge Frauen hingegen sollten bis zu ihrer Heirat „unschuldig“ und in sexueller Hinsicht völlig in Unkenntnis belassen werden. Prostitution war ein geduldetes, an der Grenze zum Kriminal angesiedeltes Faktum, wobei um und nach 1900 mindestens die Hälfte der Wiener Sexarbeiterinnen unter 15 Jahre alt war.⁸ Abtreibungen waren (bis in die 1970er-Jahre) verboten; bei Damen der oberen

Gesellschaftskreise wurden diese diskret in Privatkliniken vorgenommen, darunter auch Alma Mahler, die während ihrer Beziehung mit Kokoschka Schwangerschaften abbrechen ließ. Für den Großteil der Frauen aber war es ein riskantes, mitunter tödliches Unterfangen. Geschlechtskrankheiten waren quer durch alle sozialen Schichten anzutreffen und ihre Behandlung – soweit man sie sich leisten konnte – war von zweifelhaftem Erfolg. In einer patriarchalen, misogynen Gesellschaft war die umfassende, auch sexuelle Verfügungsgewalt über Frauen und Mädchen die Norm, wobei Vergewaltigung (solange sie – zynisch formuliert – nicht die Eigentumsrechte eines Ehemanns betraf), Missbrauch und Pädophilie oft geduldet, verschwiegen oder als „Kavaliersdelikte“ verharmlost wurden.

Auf unterschiedliche Weise ist dieses hier skizzierte Pandämonium in vielen frühen Arbeiten von Kokoschka und Schiele mehr oder weniger direkt präsent – und erschreckend aktuell. Mehr als ein Jahrhundert später irritieren, ja schockieren viele Arbeiten Schieles – trotz der heutigen einschlägigen digitalen Bilderflut und nicht allein aus Prüderie – noch immer durch ihre unverhohlenen Darstellungen von Nacktheit, Geschlecht und Sexualität. Auch sexuelle Gewalt, Gewaltfantasien sowie Femizid – Themen, die heute häufig unter dem Schlagwort „toxische Männlichkeit“ subsumiert werden – fanden Eingang in Kokoschkas Frühwerk (Abb. 4).

Frühe Aktstudien

Im Oktober 1904 begann Kokoschka sein Studium als Lehramtskandidat an der k. k. Kunstgewerbeschule, die um 1900 von einem umfassenden Reformgeist erfasst wurde.⁹ Junge Künstler der Secession wurden als Professoren berufen, darunter Josef Hoffmann, Koloman Moser und Alfred Roller, später auch Carl Otto Czeschka und Bertold Löffler. Das Kopieren nach Gipsabgüssen antiker Figuren wurde weitgehend abgeschafft. Stattdessen ließ Anton von Kenner die Lehramtskandidaten lebensgroße Aktstudien nach dem Modell zeichnen (Abb. 5, 6). Nach dem zweiten Studienjahr (1906/07) verwarf Kokoschka unter massivem Protest des Vaters den Plan, Zeichenlehrer zu werden, und wechselte in Czeschkas Malereiklasse.¹⁰ Die neuen Professoren holten über Ausstellungen und ihre Verbindungen zum Kunsthandel internationale Kunst nach Wien. Einen wesentlichen



Abb. 4: Oskar Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen III, 1910, Klischeedruck nach einer Tuschefederzeichnung von 1909, erstmals publiziert als Titelblatt der Zeitschrift *Der Sturm*, Nr. 20, 14.7.1910, KUA/UAK

Impuls für Kokoschka bot die revolutionierende Zeichenkunst Auguste Rodins, der als europaweit gefeierter Künstler schon 1901 in der Secession ausgestellt hatte. Besonders wichtig wurde 1908 eine Ausstellung im Kunstsalon Heller,¹¹ die Kokoschka und wahrscheinlich auch Schiele gesehen hatten. Gezeigt wurden Studien nach kambodschanischen Tänzerinnen sowie Aktzeichnungen, die im Prozess des *continuous drawing*¹² entstanden waren: Rodin arbeitete dabei nicht nach statischen Modellen, wie im akademisch-klassischen Aktstudium, sondern mit permanent in Bewegung befindlichen Modellen. Er zeichnete, ohne auf das Blatt zu sehen, wodurch Unschärfen, Verzerrungen oder Disproportionen sowie oft schwer „lesbare“ Formen entstanden. Nicht Posen, sondern Momentaufnahmen mit oft extremen Körper(de)formationen wurden wiedergegeben. Einige von Kokoschkas Blättern zeigen eine erstaunliche Nähe zu Rodin. Doch nicht allein der prominente Franzose, sondern auch Kokoschkas junge progressive Professoren der Kunstgewerbeschule gaben Anregungen, sich vom überkommenen Aktstudium zu befreien.

Wiederholt haben Porträtierte berichtet, dass sie sich während der Sitzungen frei bewegen konnten und Kokoschka ihnen in alle möglichen Positionen folgte. Das Aktstudium nach bewegten Modellen spielte sehr viel später in seiner internationalen Schule des Sehens eine große Rolle.¹³ Schon Erich Mallina, Professor an der Kunstgewerbeschule, animierte seine Studierenden, darunter auch Kokoschka, Studien nach dem ruhenden sowie dem bewegten Modell zu betreiben. In seiner Autobiografie von 1971 erzählt Kokoschka, er habe von Czeszka einen „winzigen Atelierraum“ erhalten und dort „Kinder einer Zirkusfamilie, die im Winter beschäftigungslos vom Modellstehen lebten, spielen und herumspringen [lassen], soweit der Raum es erlaubte“. „Stöße von blitzschnell entstandenen Bewegungsstudien“¹⁴ lassen sich in zahlreichen Arbeiten von 1907/08 nachweisen.

Der andere Blick

Die Studie „Tanzender Mädchenakt“, auch bezeichnet als „Tochter des Gauklers“, gehört zu dieser Werkgruppe und zeigt ein etwa zwölfjähriges Mädchen, das seinen knapp unter die Brust geschobenen blauen Rock um den sonst nackten Körper schwingt (siehe Abb. S. 54). Die Pose entspricht



Abb. 5: Oskar Kokoschka (2. v. re.) und Anton Kolig (sitzend 3. v. re.) im Aktzeichensaal der Wiener Kunstgewerbeschule, 1905, Fotograf:in unbekannt, OKZ/UAK (Dauerleihgabe der OKD)

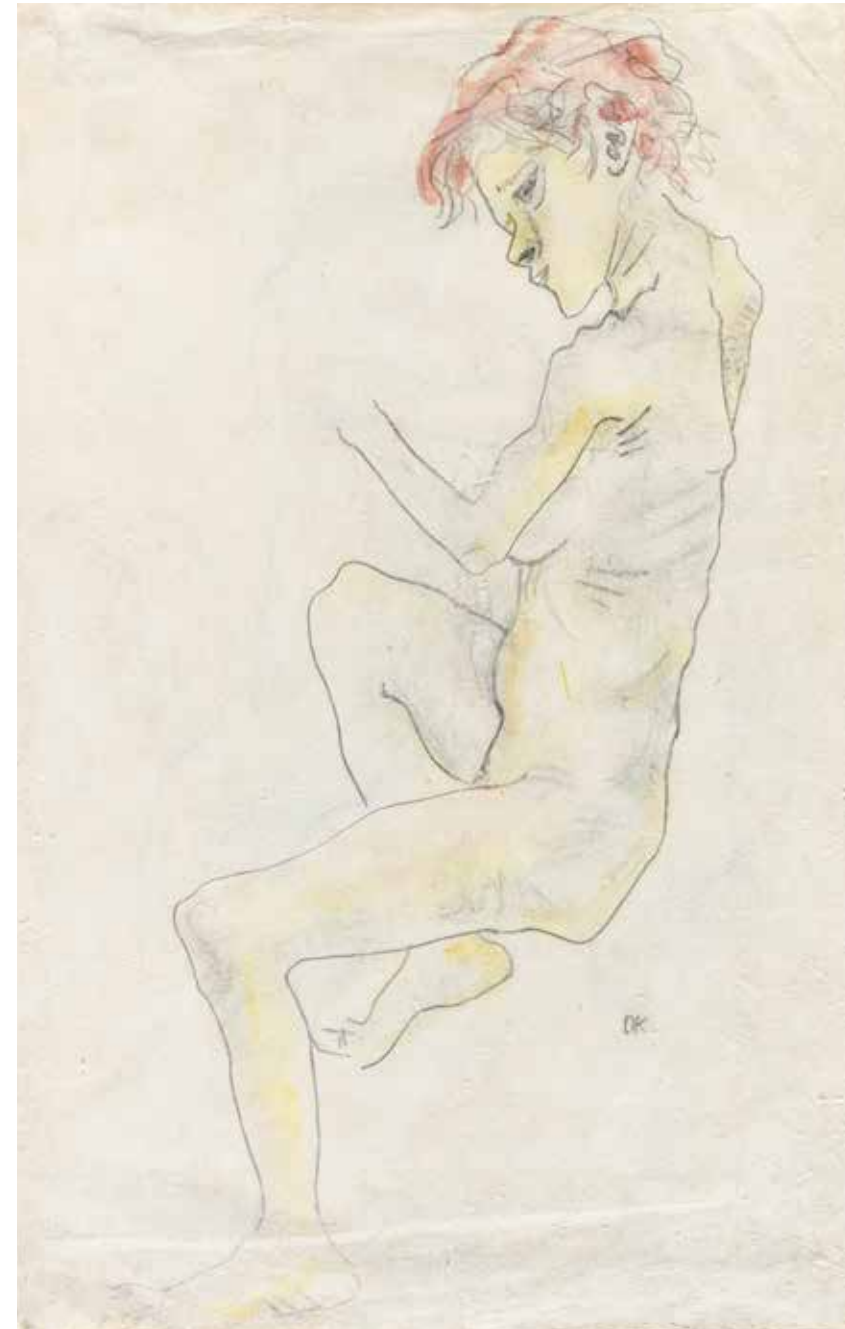


Abb. 6: Oskar Kokoschka (stehend halb verdeckt 3. v. re.) mit Studienkollegen der Klasse Anton von Kenner an der Wiener Kunstgewerbeschule, 1905/06, Fotograf:in unbekannt, Beschriftung auf der Rückseite: „Jahrgang 1905/06 (unvollständig) v. li. n. re. Fischer, Strauss, Braidotti, Degner, Tyzckowski, Geyer. Kokoschka, L. Frank, Revy, Milan / Hans Frank“, KUA/UAK

nicht den üblichen Darstellungen des klassischen Aktstudiums. Zum Vergleich sei auf eine Fotografie vom Aktsaal der Kunstgewerbeschule um 1905 verwiesen, die eine damals typische Studie¹⁵ – wohl eines Kommilitonen Kokoschkas – zeigt (Abb. 5): Ganz nach antiken Vorbildern werden dort Stand- und Spielbein genutzt, um die Drehbewegung des Modells zu verdeutlichen; die verschiedenen Muskelpartien sind durch Schattierungen akzentuiert. Wie anders erscheint hingegen die ganz in ihren Tanz versunkene Tochter des Gauklers! Auffallend sind zunächst die fehlenden oder kaum vorhandenen Binnenzeichnungen – nur die Kontur und eine zarte Lavierung akzentuieren den Körper. Zudem ist die Zeichnung frei von jedweden Ästhetizismus: keine Schönlinigkeit, kein Sinnbild des Ver sacrum, des „heiligen Frühlings“ der Jugend, dem die Secessionskunst huldigte. Vorgestellt wird ein magerer Mädchenkörper an der Schwelle zur Pubertät, mit angedeutetem Brustansatz und beginnender Schambehaarung in einer linkisch anmutenden Bewegung. Auffällig sind die leicht überproportional wirkenden Hände und Füße, die breite Nase, das strähnige Haar und – irritierend – der leicht geöffnete Mund, der die obere Zahnreihe zum Vorschein bringt.

Noch drastischer erscheint Kokoschkas „Weiblicher Akt mit angezogenen Beinen“, ebenfalls von 1908 (Abb. 7). Das knochig-dünne Modell liegt in nahezu kauernnder Stellung am Boden; die gelblich-fahle Haut scheint faltig, das rötliche, wirre Haar ist – für eine Frau jener Zeit – ungewöhnlich kurz geschnitten. Der ganze Körper weist an verschiedenen Stellen, etwa an den Knien oder am Rücken, sonderbare Schattierungen auf, die ihm mehr Plastizität verleihen, vielleicht aber auch als Spuren von Gewalt gedeutet werden können. Die gesamte Körperhaltung und auch der Gesichtsausdruck der Frau mit den zusammengepressten Lippen vermitteln Unbehagen. Zirkusleute und deren Kinder, die sich außerhalb der Saison ihren Lebensunterhalt verdienen mussten, aber auch alte Männer und Frauen sowie wiederholt Prostituierte arbeiteten für den jungen Künstler als Modell. Was

Abb. 7: Oskar Kokoschka,
Weiblicher Akt mit angezogenen
Beinen, 1908, Conté-Bleistift und
Aquarell auf Papier, Fondation
Oskar Kokoschka, Musée
Jenisch Vevey





bis heute berührt und irritiert, ist der so andere Blick, den Kokoschka auf seine aus ärmsten Verhältnissen stammenden Modelle richtete. Der Kontrast etwa zu den vielen Aktstudien von Gustav Klimt könnte kaum größer sein, obwohl auch dessen Modelle bekanntlich häufig in prekären Verhältnissen lebten (siehe Abb. S. 47). Kokoschka entschied sich sehr bewusst für einen anderen formalen Weg und provoziert geradezu eine Art Dialog mit den Betrachter:innen. Viele seiner frühen Aktstudien thematisieren schonungslos das Anschauen und das Gesehen-Werden. Sie offenbaren soziale Bruchlinien, das hierarchische Verhältnis zwischen dem – selbst nahezu mittellosen – Künstler, seinem Modell und jenen, die es betrachten.

Selbstbetrachtungen – „Der Schmerz – die große Muse“

Schiele hatte als Jugendlicher 1906 an der altherwürdigen Wiener Akademie der bildenden Künste zu studieren begonnen und dort ebenfalls klassisches Aktstudium betrieben (Abb. 9). Die Konflikte in der Malereiklasse Christian Griepenkerls, der diese Professur ab 1874 innehatte, spitzten sich allerdings bald zu. Mit Gleichgesinnten gründete Schiele 1909 die Neukunstgruppe und verließ die Akademie. Ist in seinen frühen Arbeiten noch der Einfluss des Symbolismus und vor allem Gustav Klimts spürbar, so kündigte sich bald ein Umbruch an.

Das Jahr 1910 führte zum entscheidenden, radikalen Durchbruch in seinem Werk. Beispielhaft dafür steht Schieles „Sitzender Männerakt“, ein lebensgroßes Selbstbildnis und zweifellos eines seiner bekanntesten Werke (Abb. 3). In vielerlei Hinsicht stellt es einen frühen Höhepunkt unter den insgesamt über 170 Selbstporträts dar, die als Akt größtenteils in den Jahren 1910 und 1911 entstanden.¹⁶ Aufgespreizt, ausgemergelt, verkrampft, amputiert, in grüngelblichem Inkarnat, mit feuerroten Augen, Brustwarzen und Geschlecht erscheint der Künstler – „einsam auf die weiße Leinwand

Abb. 8: Egon Schiele vor dem Spiegel in seinem Hietzinger Atelier, im Hintergrund das Gemälde „Tod und Mädchen“, 1915, Foto: Johannes Fischer, Leopold Museum, Wien

geworfen“¹⁷ – als verdichtete Verkörperung von Schmerz, Elend und Hässlichkeit. Existenzielles artikuliert sich nahsichtig und verschränkt Grenzerfahrungen zwischen Leben und Tod. Eva Werth zieht in ihrer Bildinterpretation über den Begriff der Metamorphose Analogien zu Franz Kafkas Novelle *Die Verwandlung*, die 1912 verfasst und 1915 veröffentlicht wurde.¹⁸ In den Darstellungen der „Insektenmänner“ spielen physische wie psychische Isolation sowie das Fremdfühlen im eigenen Körper eine zentrale Rolle. In Kafkas Text verschränkt sich im Verlauf der Handlung die Selbstwahrnehmung des Hauptprotagonisten zunehmend mit der Außen-sicht der anderen auf ihn. Ein Paradoxon, das sich auch beim Betrachten des großen Selbstporträts Schieles nachvollziehen lässt – und das sich ebenso in vielen anderen Selbstdarstellungen des Künstlers einstellt. Schiele wurde lange über die kunsthistorische Zuschreibung als expressionistischer Künstler hinaus – so Katharina Sykora – als „Ausdrucks-künstler par excellence“ gesehen: Im sogenannten Zeitgeist der Wiener Moderne wurde Schiele, insbesondere im Kontext von Sigmund Freuds Theorien, „gleichsam zum ‚Künstler auf der Couch‘, zum ‚psychological man‘, der kompromißlos sein ‚Innerstes‘ nach außen kehrte“, gedeutet.¹⁹ Das macht ihn für viele auch heute noch so aktuell, sodass man – wie Arthur C. Danto es pointiert formuliert – Schiele „beinahe als einen Zeitgenossen“ auffassen könne.²⁰

Unter den mehreren Dutzend Selbstporträts von 1910 finden sich zahlreiche Aktselbstdarstellungen, in denen sich Empfindungen wie Schmerz in einem verzerrten, oft auch grimassierenden Gesichtsausdruck sowie in gekrümmter, bis aufs Äußerste angespannter Körperhaltung artikulieren oder psychische oder physische Verletzungen evozieren. Doch was war mit dem jungen Künstler geschehen, dass er solche Bilder schuf? Diese Frage stellten sich schon interessierte Zeitgenoss:innen. Generell kommt in der österreichischen Spielart des Expressionismus in allen Kunstgattungen ein Krisengefühl zum Ausdruck, das – wie eingangs erwähnt – mit „Ich-Zerfall, Depersonalisierung des Subjekts, Metaphysikverlust, Fragmentierung der Welterfahrung, [...], Krise der Identität, Entfremdung, Nihilismus, Vater-Sohn-Konflikt ...“²¹ charakterisiert wird. Die Darstellung des Körpers wurde – im Unterschied zum deutschen Expressionismus – zu einem essenziellen Medium, und Schiele avancierte mit seinen Selbstaktbildern zu einem prominenten Vertreter dieser Strömung.

Biografische Forschungen zu Schiele stellten und stellen bis heute relevante Erkenntnisse bereit. Lange Zeit war jedoch – vor allem bei seinen Selbstbildnissen – eine aus der Biografie heraus entwickelte, stark tendenziöse Deutung vorherrschend. Diese folgte ganz der oben beschriebenen Figur des sensiblen, von der Gesellschaft unverständenen und teils auch geächteten Künstler-Märtyrers und ging von dessen persönlich erlittenem Leiden aus. Schieles Mentor, Sammler und Biograf Arthur Roessler war maßgeblich für die Konstruktion des Mythos Schiele verantwortlich (siehe Abb. S. 78).

Im Kapitel „Der Schmerz – die große Muse“ reflektiert Klaus Albrecht Schröder dazu kritisch: „Ausgesprochen oder nicht werden das Selbstporträt und das Aktbild stets auf den Urheber bezogen, nicht jenseits der biografischen Wirklichkeit des Künstlers betrachtet. Zumal die Beschreibung der expressionistischen Kunst des österreichischen ‚Seelenschlitzers‘, wie Kokoschka genannt wurde, nur allzu leicht in eine Theorie der Autorenschaft mündet, die vom Modell der Authentizität durchzogen ist. [...] Welcher Schiele ist der wahre Schiele?“²² Gerade in der Zusammenschau mit Kokoschka zeigt sich, dass beide Künstler ihr Innenleben nicht ungefiltert ausgebreitet haben, sondern nach Darstellungen des Extremen suchten: Während sich dies bei Kokoschka unter anderem in seiner schonungslosen Porträtkunst artikuliert, zeigt es sich bei Schiele in den Selbstdarstellungen. Dabei geht es weniger um die Suche nach einem „wahren Ich“ oder um das Selbstporträt als unmittelbaren Seelen Spiegel. Schiele ist hier mehr Akteur, Darsteller oder – wie man heute sagen würde – Performance-Künstler, der die Extreme des Körpers auslotet.²³ In der jüngeren Schiele-Forschung wird klar dargestellt, dass sich der junge Künstler nach seiner selbst gewählten Freisetzung – unter anderem von der Akademie – in einer künstlerisch wie persönlich enorm produktiven, Grenzen austestenden Experimentierphase befand und unterschiedliche Impulse gleichzeitig gebündelt wurden.

Katalysatoren, Impulse ...

Ein wichtiger, bisher kaum beachteter Vermittler für Schiele und Kokoschka im künstlerisch-medizinischen Feld war der Mediziner Hermann Heller.²⁴ Zugleich Künstler und Anatomieprofessor brachte er den Studierenden an

der Akademie sowie an der Kunstgewerbeschule seine Studien zu psychophysiognomischen Spannungszuständen nahe. Heller stand im Austausch mit Paul Richer und Jean-Martin Charcot, die an der Pariser Salpêtrière das Phänomen der Hysterie untersuchten. Diese war in vielen Wissenschaftsgebieten, vor allem aber in der Kunst und in der Literatur, auch in Wien ein virulentes Thema. Patrick Werkner spricht von einer regelrechten „Ästhetik der Hysterie“.²⁵ Charcot und Richer hatten mit illustrierten Berichten eine *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876–1880) erstellt. Zeitversetzt publizierten Sigmund Freud und Josef Breuer 1895 in Wien ihre *Studien über Hysterie*. Die Geschichte der Hysterie reicht weit zurück und wurde lange nahezu ausschließlich als psychopathologisches Symptom bei Frauen angesehen, obwohl es schon damals umfangreiche Studien zur männlichen Hysterie gab.²⁶ Daneben galt die Neurasthenie als Zeichen der psychischen Erschöpfung und nervlichen Überreaktion auf die Herausforderungen des modernen Lebens und war eine der Modekrankheiten bürgerlich-kulturaffiner Kreise. Häufige Aufenthalte in Sanatorien finden sich in Biografien vieler Künstler:innen und Intellektueller, wie etwa Franz Kafka oder Peter Altenberg.²⁷ Ihren künstlerisch-literarischen Niederschlag fanden sie nicht zuletzt in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*.

Schiele war vermutlich mit diversen Hypnoseverfahren²⁸ und der „Ikonographie der Hysterie“ vertraut.²⁹ Dazu wurde, wie Christian Bauer feststellt, der Künstler Max Mayershofer für Schiele ein Impulsgeber. Er war Patient einer bayerischen psychiatrischen Anstalt, dessen Zeichnungen unter anderem bei der „Internationalen Kunstschau“ 1909 große Resonanz erfuhren.

... multiple Grenzüberschreitungen

Im Kontext der multiplen Überschreitungen der Gattungsgrenzen in der Wiener Moderne wurde der moderne Ausdruckstanz für Schiele und Kokoschka durch das niederschwellige Angebot des reichen Variétélebens in Wien (und anderen Metropolen) zu einer wichtigen Impulsquelle.³⁰ Kokoschka lebte auf Anraten seines Mentors Adolf Loos 1910 in Berlin, wo er von den Künstler:innen und Artist:innen der Nachtclubs und Etablissements fasziniert war. Das schlug sich unter anderem in zahlreichen Federzeichnungen für die Zeitschrift *Der Sturm* bzw. in einer aufgelegten Mappe



Abb. 9: Egon Schiele im Aktzeichensaal der Akademie der bildenden Künste Wien, 1907, Fotograf:in unbekannt, Leopold Museum, Wien

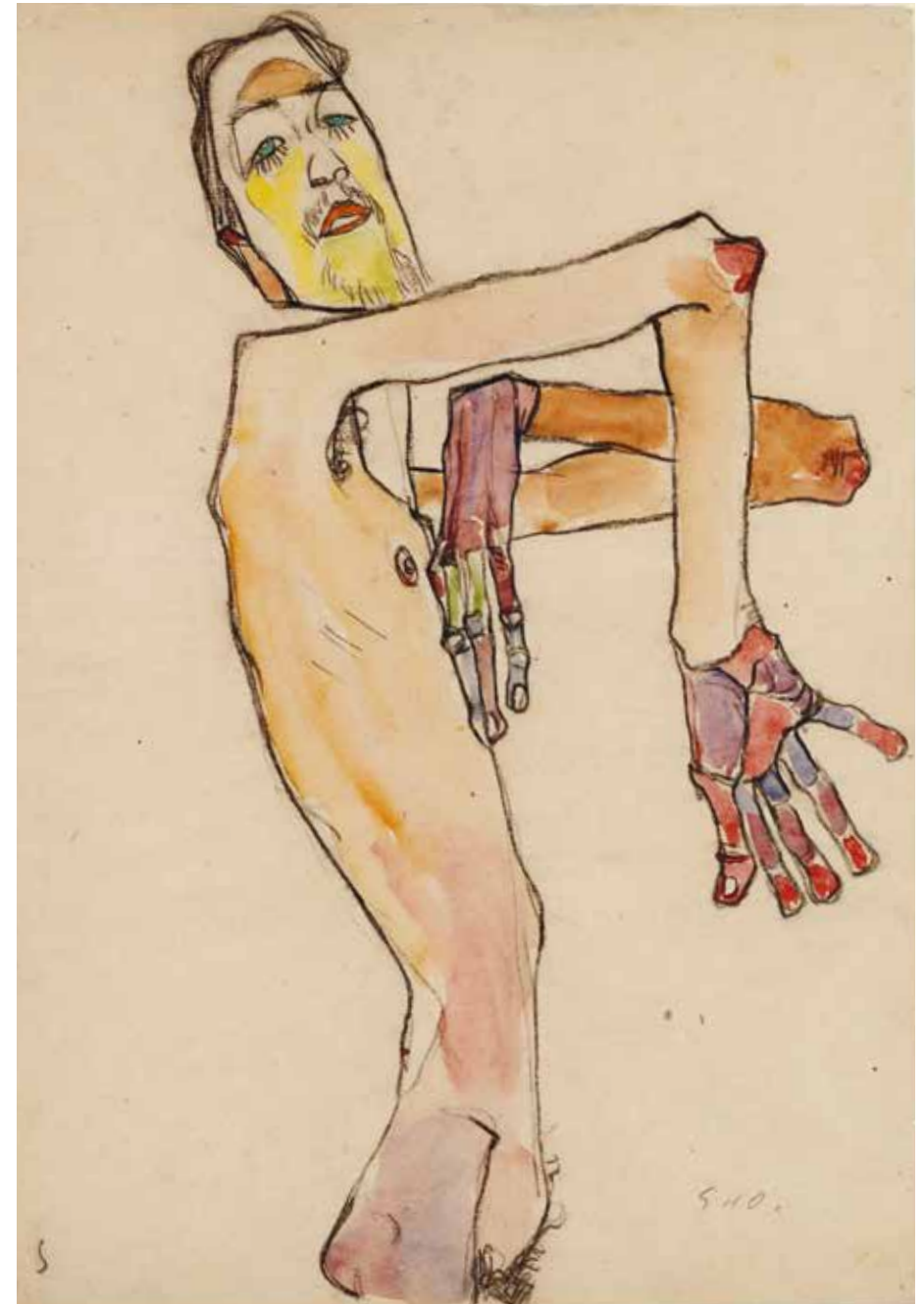
(„Zwanzig Zeichnungen“, publiziert 1913) nieder.³¹ Doch schon während seiner Studienzeit war er im Zusammenhang mit seinen Arbeiten für die Wiener Werkstätte sowie für das 1907 eröffnete Kabarett Fledermaus intensiv mit der jungen Tanzszene in Berührung gekommen. Eine Lichtfigur war für ihn Grete Wiesenthal, eine der Pionierinnen des freien Bühnentanzes, die mit seinem Studienfreund Erwin Lang verheiratet war (siehe Abb. S. 57). Über Loos und dessen Umfeld stand er 1912/13 während eines Gastspiels von Sergej Djagilew mit den Ballets Russes in Verbindung.

Der neue künstlerische Tanz war auch für Schiele von großer Bedeutung. Eine wesentliche Rolle spielte dabei sein Künstlerfreund Erwin Osen, ein multitalentierter, charismatischer Künstler, Tänzer und Performer (Abb. 10).³² Er war bereits 1909 Teil der von Schiele gegründeten Neukunstgruppe, teilte sich mit ihm 1909/10 ein Atelier, und die beiden standen einander nachweislich mehrfach Modell. Osens „schier grenzenlose[n]

künstlerische[n] Ausdrucksformen“, so Christian Bauer, sowie sein ungewohnter Umgang waren ein maßgeblicher Impuls dafür, dass Nacktheit und Sexualität zu wesentlichen Bildthemen bei Schiele wurden.³³ In den Aktdarstellungen ist bei all dem exaltierten Gebärdentheater Osens eine körperliche Nähe zwischen Künstler und Porträtiertem spürbar, die nicht von ungefähr kam. Osen spielte mit – bzw. überspielte – Geschlechtergrenzen; feminisierte Posen und Gesten finden sich nicht nur in Schieles Bildern, sondern auch in Fotografien mancher Auftritte. Grenzüberschreitungen im Sexuellen wie im Künstlerischen wurden von Osen nicht nur vorgelebt, sondern von Schiele intensiv miterlebt. Oscar Wilde und vor allem der kultisch verehrte, jung verstorbene Arthur Rimbaud wurden gelesen und intensiv diskutiert – möglicherweise auch dessen desaströse Affäre mit Paul Verlaine. Rimbaud vermittelte Schiele über Osen wohl auch den kräftigen Impuls für seine eindrucksvollen, einzig in dieser Zeit geschaffenen bildhaften Gedichte (siehe Abb. S. 65). Jane Kallir hat Schieles so prägendes Jahr 1910 sowohl im Kontext der schwulen Subkultur in Wien als auch im Hinblick auf seine Beziehung zu Osen näher beleuchtet.³⁴ In der altersbedingten, auch sexuellen Identitätssuche der jungen Männer gibt es in den Quellen zwar keine konkreten Fakten, doch verweisen genug Mehrdeutigkeiten auf eine stark homoerotisch aufgeladene Atmosphäre.

Die komplexe Verbindung von Psyche und Soma, die Blick- und Perspektivenwechsel, die Grenzüberschreitungen und Mehrdeutigkeiten im Kontext festgeschriebener Geschlechterkonstruktionen sowie überkommen geglaubte, sich vielerorts allerdings wieder massiv verfestigende patriarchale Strukturen sind präsenter denn je. Kokoschkas und Schieles im weitesten Sinne definierten Körperbilder scheinen in ihrer Radikalität nichts von ihrer Intensität und Wirkkraft eingebüßt zu haben – im Gegenteil. Selbst in einer zunehmend digitalen, virtuellen oder gar durch künstliche Intelligenzen gesteuerten Weltwahrnehmung bleibt der analoge Körper die unmittelbare und entscheidende Kontaktzone zur Außen- wie zur Innenwelt des Menschen. Oder, wie Michel Foucault sagt: „Mein Körper ist der Ort, von dem es kein Entrinnen gibt, an den ich verdammt bin.“³⁵

Abb. 10: Egon Schiele, Erwin Dominik Osen als Akt mit überkreuzten Armen, 1910, schwarze Kreide, Aquarell und Gouache auf Papier, Leopold Museum, Wien



Abkürzungen

KUA Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien
OKD Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn
OKZ Oskar Kokoschka Zentrum, Universität für angewandte Kunst Wien
UAK Universität für angewandte Kunst Wien

Anmerkungen

1 Es handelt sich um Kokoschkas „Porträt des Schauspielers Karl Etlinger“ (1911).

2 Hier sei auf die erste Publikation hingewiesen, die sich diesem Thema umfassend widmet: Christian Bauer / Bernadette Reinhold (Hg./eds.), Egon Schiele und/and Oskar Kokoschka. Netzwerker und Rivalen / Networkers and Rivals, München 2026. Der hier verfasste Beitrag greift in vieler Hinsicht auf die dort gewonnenen Erkenntnisse zurück.

3 Bernadette Reinhold, „Störzonen. Körperbilder und Geschlechterkonstruktionen bei Egon Schiele und Oskar Kokoschka“, in: Bauer/Reinhold 2026, 29–79.

4 Ernst Mach, „Antimetaphysische Vorbemerkungen“, in: ders., Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 2. Aufl., Jena 1900 (Erstaufgabe 1886).

5 Anna Stuhlpfarrer, „Er war da, bevor es einen Expressionismus gab.“ Oskar Kokoschka – ein Pionier des expressionistischen Theaters“, in: Régine Bonnefoit / Bernadette Reinhold (Hg./eds.), Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives, Berlin/Boston 2021, 294–317.

6 Bernadette Reinhold, „L'art pour l'artiste? Überlegungen zu Kokoschkas Puppe, ihrer Genese und Mythenbildung“, in: Bonnefoit/Reinhold 2021, 244–271.

7 Vgl. Klaus Albrecht Schröder, „Sexualität und Sexualisierung des Kindes“, in: Helmut Friedel / Helena Pereña (Hg.), Egon Schiele: „Das unrettbare Ich“. Werke aus der Albertina, Ausstellungskat. Lenbachhaus, München, Köln 2011, 172–177, hier 177 und Anm. 4.

8 Vgl. Katharina Prager, „Gewiss habe ich die 1-Gulden-Mädchen als Madonnen angebetet ...“ – Karl Kraus und die Ästhetisierung der Prostitution“, in: Clemens Ruthner / Matthias Schmidt (Hg.), Die Mutzenbacher. Lektüren und Kontexte eines Skandalromans, Wien 2019, 111–126.

9 Siehe Bernadette Reinhold, „Kunst – Pädagogik – Politik. Zu Oskar Kokoschkas Lern- und Lehrerfahrung“, in: Anna Stuhlpfarrer / Bernadette Reinhold (Hg.), Oskar Kokoschka. Schule des Sehens, Kokoschka im Fokus, Bd. 3, OKD, Pöchlarn 2025, 28–49.

10 Werner J. Schweiger, Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914, Wien/München 1983, 25.

11 Agnes Husslein-Arco / Alfred Weidinger (Hg.), Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, Ausstellungskat. Belvedere, Wien, Weitra 2008, 45–49.

12 Albert Elsen, „Drawing and a New Sexual Intimacy: Rodin and Schiele“, in: Patrick Werkner (Hg.), Egon Schiele. Art Sexuality, and Viennese Modernism, Palo Alto 1994, 5–30.

13 Vgl. Stuhlpfarrer/Reinhold 2025.

14 Oskar Kokoschka, Mein Leben, Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, München 1971, 50; Husslein-Arco/Weidinger 2008, 50.

15 Frauen konnten zwar seit der Gründung 1867 an der Kunstgewerbeschule studieren, waren aber aus Sittlichkeitsgründen bis etwa 1910 vom Aktstudium ausgeschlossen bzw. trugen die männlichen Modelle dabei windelartige Schurze. Siehe Bernadette Reinhold, „Weibliche artistische Arbeitskräfte“ in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick“, in: Gerald Bast / Anja Seipenbusch-Hufschmied / Patrick Werkner (Hg.), 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin/Boston 2017, 158–163.

16 Helena Pereña, „Die Ästhetik der Verwandlung: Schieles Durchbruch 1910 und 1911“, in: Tobias G. Natter (Hg.), Egon Schiele. Die Gemälde, Köln 2017, 84–215, hier 91.

17 Wolfgang G. Fischer, Egon Schiele 1890–1918. Pantomimen der Lust. Visionen der Sterblichkeit, Köln 1994, 165.

18 Eva Werth, „Egon Schiele und Franz Kafka. Identität und Alterität in den Metamorphosen Franz Kafkas und Egon Schieles“, in: Johann Thomas Ambrózy / Carla Carmona Escalera / Sandra Tretter / Eva Werth (Hg.), Egon Schiele Jahrbuch, Band II/III, Wien 2012/13, 232–245.

19 Katharina Sykora, „Performative Selbstinszenierung und Geschlechterirritation bei Egon Schiele“, in: Pia Müller-Tamm (Hg.), Egon Schiele. Inszenierung und Identität, Köln 1995, 44–65, hier 45.

20 Arthur C. Danto, „Vienna 1900“, in: ders., Reiz und Reflexion, München 1994, 47, zit. nach Müller-Tamm 1995, 11.

21 Klaus Aman / Armin Wallas, Einleitung, in: dies., Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste, Wien u. a. 1994, 9–18, hier 10.

22 Klaus Albrecht Schröder, Egon Schiele. Eros und Passion, München/New York 1995, 50–53, hier 50.

23 Christian Bauer, „Masken, Fratzen und Skelette. Theater und Medizin als Impulsgeber der frühexpressionistischen Selbstsicht“, in: Bauer/Reinhold 2026, 81–123.

24 Umfangreiche Untersuchungen zu Heller siehe Christian Bauer (Hg.), Egon Schiele. Fast ein ganzes Leben, München 2015, 49–54.

25 Vgl. Patrick Werkner, „The Child-Woman and Hysteria: Images of the Female Body in the Art of Schiele, in Viennese Modernism, and Today“, in: ders. 1994, 51–78, v. a. 69–73.

26 Wolfgang Schmidbauer, „Die männliche Hysterie – Male Hysteria“, in: Psychotherapie, 20. Jg., H. 1, 2015, 134–150, <https://sbt-in-berlin.de/cip-medien/09.-Schmidbauer.pdf> [Zugriff: 16.10.2025].

27 Gemma Blackshaw / Leslie Topp (Hg.), Madness & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900, Ausstellungskat. Wien Museum, Wien 2009.

28 Pascal Rousseau, Hypnose. Art et Hypnotism de Mesmer à nos jours, Paris 2020.

29 Vgl. Elisabeth von Samsonow, Egon Schiele. Sanctus Franciscus Hystericus, Wien 2012.

30 Vgl. Aglaja Kempf, „Zwei Protagonisten des Wiener Expressionismus im Dialog mit dem Modernen Tanz“, in: Bauer/Reinhold 2026, 203–217.

31 Vgl. Anna Stuhlpfarrer, „Oskar Kokoschka. Stürmische Jahre in Berlin“, in: Anna Stuhlpfarrer / Bernadette Reinhold (Hg.), Stürmische Jahre in Berlin / Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn. Ein halbes Jahrhundert 1973–2023, Kokoschka im Fokus, Bd. 1, OKD, Pöchlarn 2023, 4–27.

32 Christian Bauer, Erwin Osen. Egon Schieles Künstlerfreund / Egon Schiele's Artist Friend, München 2023.

33 Ebd., 23.

34 Jane Kallir, „Reconfiguring Gender – Egon Schiele and the Gay Subculture“, in: Verena Gamper / Hans-Peter Wipplinger (Hg./eds.), Egon Schiele. Milieus und Perspektiven. 4. Egon Schiele Symposium im Leopold Museum / Egon Schiele. Milieus and Perspectives. Conference Volume on the 4th Egon Schiele Symposium at the Leopold Museum, Wien/Vienna 2022, 104–121.

35 Michel Foucault, „Der utopische Körper (France Culture, 21.12.1966)“, in: ders., Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michel Bischoff, Frankfurt am Main 2005, 26.



Netzwerktreffen:
Oskar Kokoschka, Egon Friedell
und Peter Altenberg auf der
Hotelterrasse Panhans am
Semmering, 1912, Fotograf:in
unbekannt, OKD



Oskar Kokoschka Selbstbildnis, 1903

Bleistift auf Papier
Privatsammlung

Kokoschkas künstlerisches Talent zeichnet sich schon früh ab, und er wird von seinem Zeichenprofessor im Gymnasium in der Wiener Schopenhauerstraße sehr gefördert. Das Selbstporträt vom 4. September 1903 zeigt den 17-jährigen Schüler am Beginn seines letzten Schuljahres. Das strenge Profilbild des jungen Mannes trägt noch die weichen Züge der Kindheit in sich. Doch der angedeutete hochgeschlossene Kragen, die akkurate Frisur (mit dem für Kokoschka zeitlebens charakteristischen Haaransatz), die betonte Kinnpartie und nicht zuletzt der ernste, gesenkte Blick sollen Seriosität vermitteln. Seine später so ikonische Monogrammsignatur „OK“ ist noch nicht erfunden. Die schwungvolle Namenssignatur – in dieser Zeit probiert Kokoschka mehrere Varianten – soll jedenfalls Professionalität suggerieren. Fast ein Jahr später wird er mit einer Wiederholungsprüfung im Fach Physik wenig glorreich, aber endgültig seine Schulzeit abschließen. Wenige Tage darauf wird er an der k. k. Kunstgewerbeschule als Lehramtskandidat aufgenommen. Was folgt, geht in die Kunstgeschichte ein. (br)

Egon Schiele
Selbstbildnis mit breitem Hut, 1906

Kohle auf Papier
Privatsammlung

Das Selbstporträt zeigt den jungen Schiele im Alter von 16 Jahren, unmittelbar vor seinem Eintritt als Student in die altherwürdige Wiener Akademie der bildenden Künste. Es zeugt von selbstbewusstem Statusempfinden: dreiteiliger Anzug, ein damals sehr modischer hoher, weißer Hemdkragen, eine stilvolle, ein wenig extravagante, gestreifte Krawatte. Den breitrempigen Hut hat der – de facto jugendliche – Künstler tief ins Gesicht gezogen. Mit ernstem Blick von unten wird der „Blickkontakt“ nicht gesucht, sondern im Gegenteil: Er geht mit einem Anflug von leichter Blasiertheit am Vis-à-vis vorbei. Nicht ganz drei Jahre später gründet Schiele mit Gleichgesinnten die Neukunstgruppe und verlässt vorzeitig die Akademie. Seine Kunst wird wenig später in ihrer Radikalität nicht mehr in den engen akademischen „Rahmen“ passen. (br)



Gustav Klimt
Zwei kauende Frauen, um 1905
Entwurf zu dem Gemälde
„Wasserschlangen I“

Buntstift auf Papier
Kunstsammlung und Archiv,
Universität für angewandte Kunst Wien

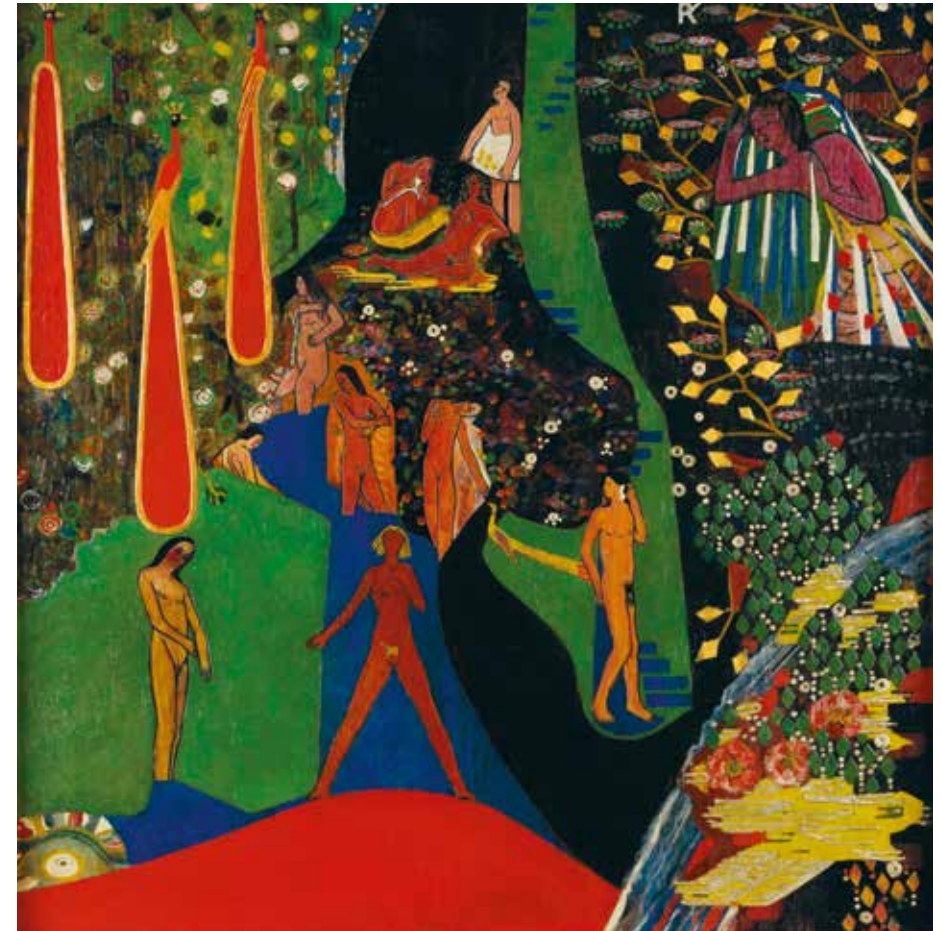
In vielen heute ikonischen Gemälden Gustav Klimts (1862–1918) versinnbildlicht das Element Wasser alles Weibliche, Sinnliche – eine duale, patriarchale Konzeption, die auf antike Philosophen wie Aristoteles zurückgeht. Dabei wird das weibliche Prinzip als *Hyle* (ύλη), als fluid-formlose Materie interpretiert, die erst durch das männlich Formgebende Gestalt erhält: Der Mann steht für Geist und Intellekt, die Frau einzig für die aufnehmende Natur. Dem Gemälde „Wasserschlangen I“, auch öfter als „Freundinnen I“ bezeichnet (1904–1907), gehen zahlreiche Aktstudien von Frauen in zärtlicher Umarmung voraus. Mit wenigen, fließenden Linien und farblichen Akzentuierungen erzeugt Klimt eine erotisch aufgeladene Atmosphäre. Die Frau wird als fluid-sinnliches Wesen zum Ornament stilisiert und reduziert. (br)



Rudolf Kalvach
Indisches Märchen, 1907

Öl auf Holz
Kunstsammlung und Archiv,
Universität für angewandte Kunst Wien

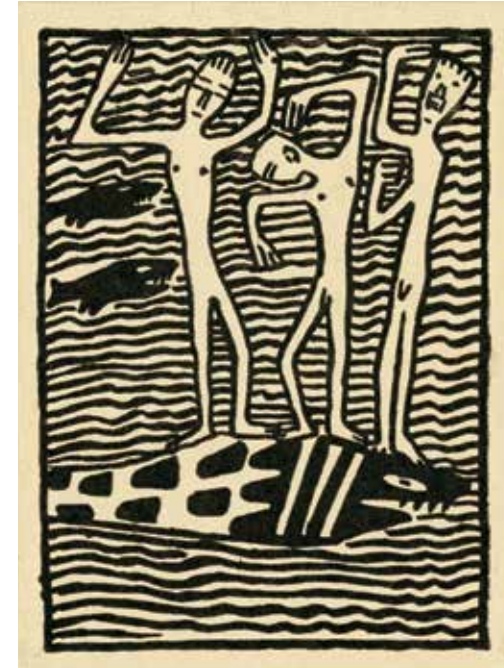
Die künstlerische Nähe zahlreicher früher Arbeiten Rudolf Kalvachs (1883–1932) und Oskar Kokoschkas ist frappant und führt dazu, dass ihr gemeinsamer Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule, Carl Otto Czeschka, die beiden voneinander trennt. Neben ihren Kunstschau-Plakaten mit einem knienden Mädchen sind die Parallelen in Kalvachs „Indischem Märchen“ und Kokoschkas „Die träumenden Knaben“ besonders deutlich. Aus Farbflächen gebildete paradiesische Landschaften sind von exotischem Getier und nackten, kantigen Figuren bevölkert. Gemeinsame Vorbilder und Inspirationsquellen – wie die Arbeiten ihrer Lehrer, die Pantomime und der Ausdruckstanz dieser Zeit – sind unübersehbar. Wie Kokoschka arbeitet auch Kalvach während seines Studiums für die Wiener Werkstätte; neben einer Postkartenserie entstehen seine berühmten ironisch-heiteren Bilderbögen. Erst nach der Kunstschau gehen die beiden jungen Künstler eigene Wege. Als Mitglied der 1909 von Egon Schiele gegründeten Neukunstgruppe stellt Kalvach 1909 im Salon Pisko und 1910 im Klub Deutscher Künstlerinnen in Prag aus. (as)



Oskar Kokoschka
Drei Knaben auf einem Raubfisch, 1908
Titelvignette aus „Die träumenden Knaben“

Lithografie
Fondation Oskar Kokoschka, Musée Jenisch Vevey

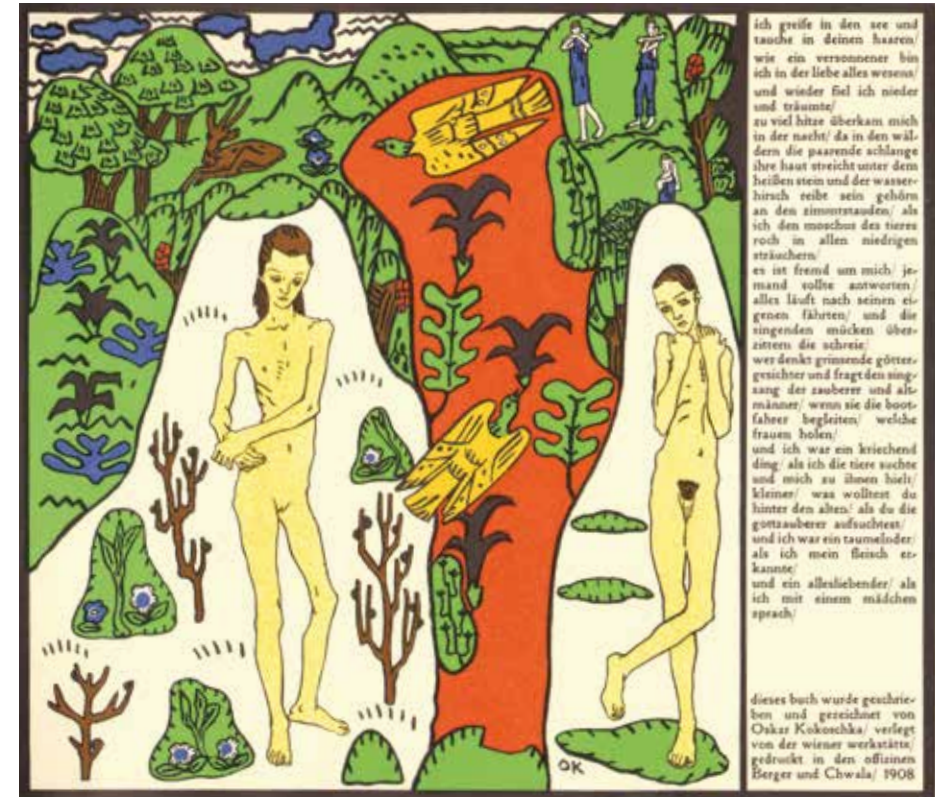
Während seines Studiums ist Kokoschka für die Wiener Werkstätte tätig, für die er im Winter 1907/08 den Gedichtband „Die träumenden Knaben“ verfasst und mit acht, inhaltlich nur lose mit dem Text verbundenen Bildern illustriert. Das Buch ist Gustav Klimt gewidmet, der dem jungen Künstler die Gelegenheit zum Ausstellungsdebüt bei der Wiener „Kunstschau“ verschafft. Als Kinderbuch beauftragt, ist es – wie Zeitgenoss:innen meinten – „kein Märchenbuch für Philisterkinder“, sondern (so Albert Ehrenstein) ein „Pubertäts-Bilderbuch“. Im Zentrum steht das sexuelle Erwachen des jugendlichen Ich-Erzählers, das mit einem sadistischen Tötungsakt an einem „roten fischlein“ beginnt. Rote Fische mit scharfen Zähnen erscheinen wiederholt in den Bildern und stehen für den kaum kontrollierbaren jugendlichen Sexualtrieb, dem gewaltsam ein Ende bereitet werden soll. Die Titelvignette auf dem Buchcover zeigt drei nackte Knaben mit in hilfloser Geste erhobenen Armen auf einem riesigen, sinnbildlich phallischen Fisch – ein Verweis auf die damals als krankhaftes Symptom gedeutete Onanie. (br)



Oskar Kokoschka
Das Mädchen Li und ich, 1908
Aus dem Buch „Die träumenden Knaben“

Farblithografie
Fondation Oskar Kokoschka, Musée Jenisch Vevey

In seiner 1971 erschienenen Autobiografie *Mein Leben* bezeichnet Oskar Kokoschka „Die träumenden Knaben“ als seinen „ersten Liebesbrief“ und als „eine Art Bericht in Wort und Bild über meinen damaligen Seelenzustand“. Zeit seines Lebens verarbeitet der Künstler das Erlebte, Gefühlte und Gedachte in seinen künstlerischen Arbeiten – sei es in grafischen Blättern, Gemälden, Dichtungen oder Bühnenstücken. In diesem frühen Auftragswerk ist es die unerfüllte Liebe zu Lilith Lang, der Schwester seines Freundes und Studienkollegen Erwin Lang. Sie ist ab 1907 ebenfalls an der Kunstgewerbeschule eingeschrieben, und Kokoschka hält ihren knabenhaften Körper in zahlreichen Zeichnungen, Aktstudien und auch Exlibris-Entwürfen fest. Während in den farbenprächtigen Bildern des Märchenbuchs für Erwachsene noch die formale Nähe zum Jugendstil und zu zeitgleichen Arbeiten wie jenen Rudolf Kalvachs offensichtlich ist, geht der voller Metaphern steckende Text weit darüber hinaus und zählt heute in der Literaturgeschichte zu den Vorreitern der expressionistischen Sprachkunst. (as)





Oskar Kokoschka
Tanzender Mädchenakt
(Tochter des Gauklers), 1908

Aquarell und Bleistift auf Papier
Fondation Oskar Kokoschka, Musée Jenisch Vevey

1904 beginnt Kokoschka sein Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule und findet bald Förderer unter seinen durchwegs progressiven Professoren. Das Jahr 1908 ist für ihn von großer Bedeutung: Noch als Student hat der junge Künstler sein Ausstellungsdebüt auf der prominenten Wiener „Kunstschau“; zugleich erscheint sein selbst verfasstes und illustriertes Buch „Die träumenden Knaben“, und er taucht mit großer Begeisterung in die Szene des modernen Bühnentanzes ein. In dieser Zeit wird der Körper in Bewegung zu seinem zentralen Motiv. Er bekommt an der Kunstgewerbeschule abends einen kleinen Raum zur Verfügung und engagiert Zirkuskinder als Modelle, die sich frei umherhüpfend und tanzend bewegen können. Tranceartig, ein blaues Tuch in eigentümlicher Choreografie um den mageren Leib gewunden, zeigt Kokoschka die „Tochter des Gauklers“. Kein erotisch aufgeladenes, jugendliches Sinnbild des Ver sacrum, des „heiligen Frühlings“, sondern ein nahtliches, ungeschöntes Mädchenbildnis an der Schwelle zur Pubertät. (br)

Erwin Lang
Tarantella, um 1909
Aus dem Zyklus „Grete Wiesenthal“

Holzschnitt
Kunstsammlung und Archiv,
Universität für angewandte Kunst Wien

Einer der engsten Studienfreunde Kokoschkas an der Wiener Kunstgewerbeschule ist Erwin Lang (1886–1962). Seine jüngere Schwester Lilith studiert ebenfalls hier und steht wiederholt Modell für den Künstlerfreund, der unglücklich in sie verliebt ist und ihr im Gedichtband „Die träumenden Knaben“ ein Denkmal setzt. Die jungen Leute begeistern sich für den modernen Bühnentanz, der um 1900 durch Loïe Fuller und Isadora Duncan auch in Wien Fuß fasst. Letztere gibt den entscheidenden Anstoß dafür, dass die junge Tänzerin Grete Wiesenthal (1885–1970) das Corps de Ballet der Wiener Hofoper unter Protest verlässt und mit ihren nahezu entschwebenden Improvisationen die modernen Bühnen erobert. Lang und Wiesenthal heiraten, und er verewigt sie unter anderem in einem Holzschnittzyklus. Wiesenthal erscheint darin nackt, nur von einer Federboa und Bändern umsäumt – etwas, das aus Zensurgründen bei öffentlichen Vorführungen noch nicht möglich war, aber ins Bildwerk gebannt sicher großen Anklang fand. (br)



Oskar Kokoschka
Pietà
Plakat für die „Kunstschau“, 1909

Farblithografie
Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn

Mit seinem Ausstellungsdebüt bei der „Kunstschau“ 1908 hat sich Kokoschka als *Enfant terrible* förmlich in die Wiener Kunstwelt hineingesprengt und diese nachhaltig polarisiert. Im Folgejahr, bei der „Internationalen Kunstschau“, erhitzt die Uraufführung von „Mörder, Hoffnung der Frauen“ erneut die Gemüter. Es gilt als erstes expressionistisches Theaterstück und hat, wie der Titel verrät, den Kampf der Geschlechter zum Thema. Kokoschka schreibt den Text, führt Regie und gestaltet Bühnenbild, Kostüme und Plakat. Das „Schlächterplakat“, wie man damals unkt, greift nahezu blasphemisch die christliche Ikonografie der Pietà auf. Vor nachtblauem Himmel – oder sind es die Bahnen des Theatervorhangs? –, unter Sonne und Mond als Sinnbildern des männlichen und weiblichen Prinzips, krümmt sich die Frau: körperlich unversehrt, aber totenbleich mit zum stummen Schrei geöffnetem Mund. Verkrampft hält sie den gehäuteten, nur noch kadaverartigen, aber in der Lebensfarbe schlechthin hervorleuchtenden Mann. Ein Drama mit blutigem, für beide Geschlechter todbringendem Ende. (br)



Egon Schiele
Plakat für einen Vortrag von Egon Friedell,
1912

Farblithografie
Wien Museum

Am 11. April 1912 hält der Wiener Journalist, Schriftsteller und Kulturphilosoph Egon Friedell (1878–1938) im Akademischen Verband für Literatur und Musik einen Vortrag über Bernhard Shaw. Egon Schieles farbwaltiges Plakat für die Veranstaltung zeigt einen Ausschnitt seiner 1910 entstandenen Zeichnung „Grimasierendes Aktselbstbildnis“. Wie schon Kokoschka mit seinem Selbstporträt mit vollständig rasiertem Kopf setzt auch Schiele sein Konterfei mehrfach für Plakate ein. Der verzerrte, markante Schädel aus dem ganzfigurigen Akt mit dramatisch abgewinkelten Armen wird monochrom gefasst und erfüllt mit seinem schreienden, knalligen Charakter alle Anforderungen an ein Werbeplakat. Schiele hat in seinem kurzen Leben über 170 Selbstbildnisse geschaffen; ein zentrales Thema in seinen Zeichnungen und Gemälden sind sie vor allem in den Jahren 1910 und 1911. (as)





Egon Schiele
Selbstporträt mit braunem Hut, 1910

Gouache und Kreide auf Papier
Privatsammlung

Selbstporträts bilden eine zentrale Gattung im Werk Schieles, wobei das Jahr 1910 einen entscheidenden Wendepunkt darstellt. 1909 gründet er die Neukunstgruppe, sagt sich von der konservativen Wiener Akademie los und gewinnt Gustav Klimt als wichtigen Förderer, der auch künstlerisch prägend wirkt. Bald jedoch findet Schiele seinen eigenen Weg. Wichtige Katalysatoren sind die Freundschaften mit dem exzentrischen Maler Max Oppenheimer (MOPP) und vor allem mit dem Bühnenkünstler Erwin Osen. Letzterer setzt, wie Christian Bauer in seinen Forschungen nachweist, sowohl künstlerisch als auch körperlich-sexuell libertäre Kräfte in Schiele frei. Ein gemeinsamer Aufenthalt in Krumau, dem Geburtsort von Schieles Mutter, im Sommer 1910 tut das Seine dazu. Das „Selbstporträt mit braunem Hut“ verströmt zunächst Ungezwungenheit: Der kecke Blick richtet sich aus dem Bild und sucht den Dialog mit dem Vis-à-vis. Beinahe geisterhaft ragen zwei (fremde?) Arme ins Bild; der Körper verspannt sich im Bildraum und versteift sich in rätselhafter Pose. (br)

Egon Schiele
Gewitteranzug , 1910

Bleistift auf Papier
Privatsammlung

Die Exaltiertheit Egon Schieles, die Lust an der Inszenierung, zeigt sich auch in seiner Handschrift, seinen Briefen und seiner lyrischen Sprachkunst. In Anlehnung an Arthur Rimbaud verfasst der junge Künstler 1910 mehrere Gedichte, die unabhängig von Inhalt und Sprache allein durch ihr Schriftbild auffallen. Zwölf seiner explosiven „Wortbilder“ werden auf Initiative von Schieles Mentor Arthur Roessler – scheinbar ohne Absprache mit dem Künstler – in Franz Pfemferts expressionistischer Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlicht. Inspiration bezieht Schiele aus dem Böhmerwald; 1910 übersiedelt er mit Anton Peschka und Erwin Osen nach Krumau. Die kalligrafischen, an Adjektiven reichen Gedichte zeigen die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Ich, seinem Seelenzustand, und spiegeln zugleich erfahrene Natureindrücke wider. Sowohl Alliterationen wie „warnende Wasserwälder“ als auch Wortschöpfungen wie „Brummbäume“ – zwei Beispiele aus dem Gedicht „Gewitteranzug“ – prägen seine Dichtungen. (as)





Oskar Kokoschka
 Das Gesicht des Weibes, 1916
 Aus dem Zyklus „Der gefesselte Kolumbus“

Lithografie nach einer Zeichnung von 1913
 Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn

Im April 1912 lernt Kokoschka über seinen väterlichen Freund und Förderer Carl Moll bei einer Abendgesellschaft dessen Stieftochter Alma Mahler (1879–1964) kennen. Die junge Witwe des erst im Jahr zuvor verstorbenen Komponisten Gustav Mahler spielt am Klavier das „Todesmotiv“ aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“ und singt dazu. Kokoschka soll sie porträtieren; eine flüchtige Skizze entsteht – der junge Künstler hat sich unsterblich verliebt. Es folgt eine von Leidenschaft und Eifersucht geprägte Beziehung, die Ende 1914 endgültig zerbricht. „Das Gesicht des Weibes“ ist das erste Blatt des Zyklus „Der gefesselte Kolumbus“ (1913; 1916 gedruckt) und geht auf dieses erste Porträt zurück. „Er malte mich, mich, mich! Er kannte kein anderes Gesicht mehr“, heißt es in Mahlers später veröffentlichter Autobiografie. (br)

Oskar Kokoschka
Lotte Franzos, 1912

Kohlezeichnung auf Papier
Privatsammlung

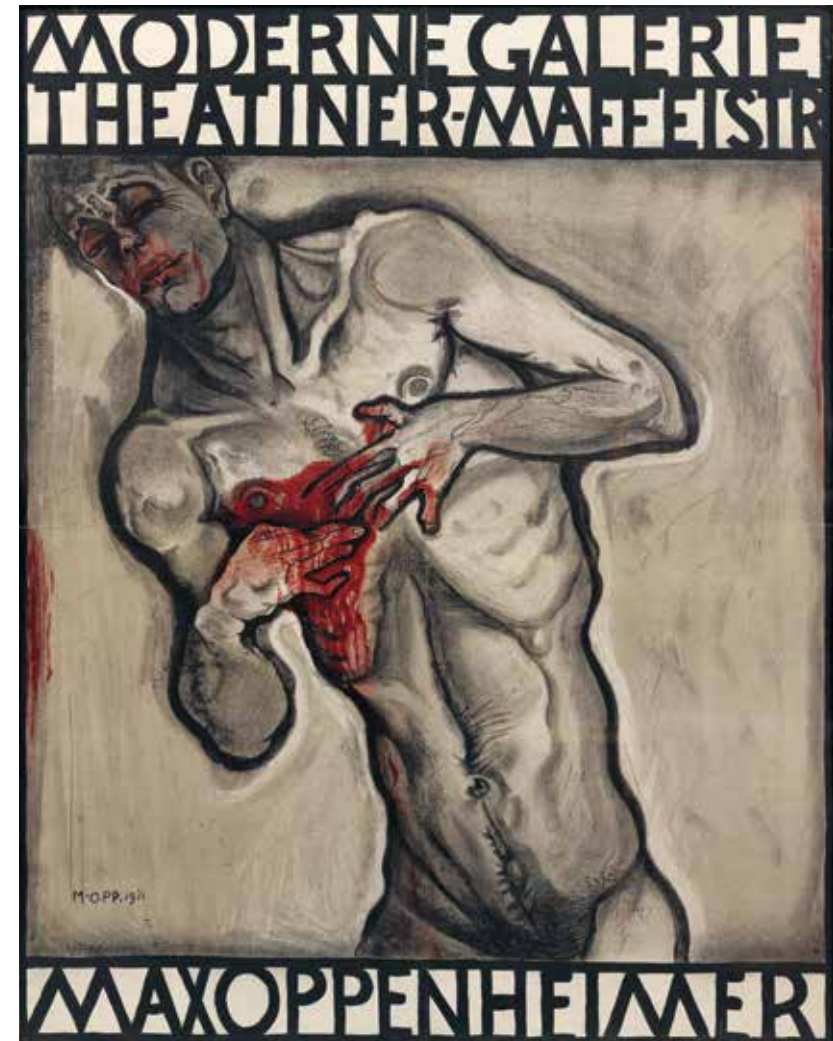
Elisabeth „Lotte“ Franzos, geb. Rapp (1881–1957), ist eine der vielen faszinierenden Frauen der Wiener Moderne, über deren Leben und Wirken bis heute nur wenig bekannt ist. Sie stammt aus Erfurt, studierte angeblich Kunstgeschichte in Wien und zählt neben Adolf Loos zu den frühesten Förder:innen Kokoschkas. Gemeinsam mit ihrem Mann, dem Wiener Rechtsanwalt Emil Franzos, mit dem sie ab 1904 verheiratet ist, führt sie einen Salon, in dem sich Persönlichkeiten aus Kunst, Literatur und Politik treffen. Ihre Schwägerin Marie Franzos war, nach Giada Brighis jüngsten Forschungen, eine international geschätzte Übersetzerin und ist ebenfalls im intellektuellen Umfeld Kokoschkas zu verorten. Lotte Franzos nimmt bei ihm Malunterricht und wird von ihm mehrfach porträtiert. Das Bildnis von 1912 zeigt in all seiner Zartheit eine ernste junge Frau, deren Blick gleichermaßen konzentriert wie aufmerksam erscheint. 1938, zehn Jahre nach dem Tod ihres Mannes, flüchtet sie aus Wien nach Washington, D. C., wo sie ebenfalls als Kunstförderin in Erscheinung tritt. (br)



Max Oppenheimer
Plakat für seine Ausstellung in der
Modernen Galerie, 1911

Farblithografie
Wien Museum

Am 19. Mai 1911 eröffnet in der von Heinrich Thannhauser geleiteten Modernen Galerie in München Max Oppenheimers erste Einzelausstellung. Für die mit 31 Gemälden und 7 Zeichnungen bestückte Schau fertigt der Künstler eine seiner ersten Lithografien an. Das Ausstellungsplakat übernimmt das Motiv seines kurz zuvor entstandenen Gemäldes „Der Blutende“. Die drastische, die christliche Ikonografie des Ecce Homo übernehmende Darstellung wird zum Skandal und damit zum Gespräch der Stadt, da die Polizei das öffentliche Affichieren untersagt. Zusätzlich startet Oskar Kokoschka eine Hetzkampagne gegen seinen früheren Freund, da er in dem Sujet eine Kopie seines eigenen, expressionistischen Sturm-Plakats von 1910 sieht. Darüber hinaus frustriert, dass seine Bemühungen zur Präsentation seiner Werke in München erfolglos geblieben waren, setzt er sein gesamtes publizistisches Netzwerk in Bewegung, um Oppenheimer öffentlich des Plagiats zu beschuldigen. (as)





Oskar Kokoschka
Plakat für seinen Vortrag im Akademischen
Verband für Literatur und Musik, 1912

Farblithografie
Privatsammlung

Selbst Kokoschkas näheres Umfeld ist verwundert, als der zwar als „Oberwildling“ verschriene, hinter der Bühne jedoch als eher scheuer Charakter geltende Kokoschka seinen Vortrag im Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien ankündigt. Der Auftritt wird zum Skandal, sorgen doch sowohl die Äußerungen des Künstlers als auch sein scheinbar unmotiviertes Verlassen des Saals während der Veranstaltung für völliges Unverständnis. Für das Plakat greift Kokoschka auf sein Selbstporträt mit kahl rasiertem Kopf zurück, das er zwei Jahre zuvor bereits für die Werbung von Herwarth Waldens Avantgardezeitschrift *Der Sturm* verwendet hatte. Wie auch in seinem „Pietà“-Plakat für die „Kunstschau“ 1908 provoziert er bewusst mit der Übernahme von Darstellungsformen aus der christlichen Ikonografie. Seine Selbststigmatisierung als Unverständener, von der Wiener Kunstkritik Ausgestoßener, erreicht hier einen Höhepunkt. (as)

Oskar Kokoschka
Plakat für die Wedekind-Woche, 1912

Lithografie
Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn

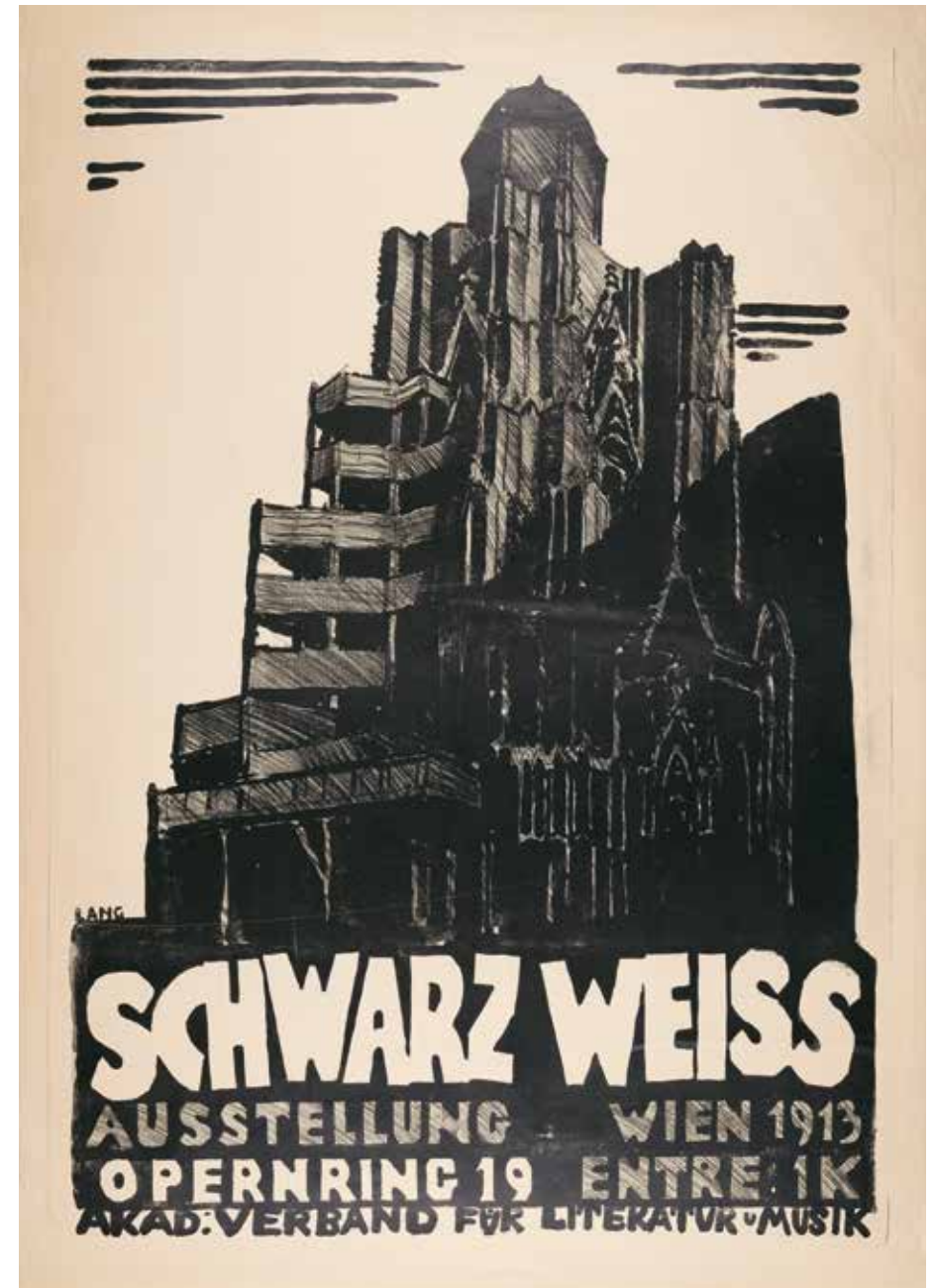
Ende Februar 1912 eröffnet die vom Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien veranstaltete Wedekind-Woche. Mit dem Plakatentwurf wird Oskar Kokoschka beauftragt, der sich für ein Porträt von Helene (Ilona) Ritscher entscheidet. Der Künstler zeigt die Schauspielerin mit schräg geneigtem Kopf, ihr linker Arm liegt auf der Brust. Das Bildnis ist von einem Netz kurviger, breiter Linien überzogen. Ritscher, eine Ungarin jüdischer Abstammung, ist ab 1909 am Wiener Burgtheater engagiert; im gleichen Jahr spielt sie die Rolle der Frau in Kokoschkas expressionistischem Bühnendrama „Mörder, Hoffnung der Frauen“ bei der „Internationalen Kunstschau“ in Wien. Ihr weiterer Weg führt sie an das Münchner Hoftheater. Von diesem Plakat sind heute nur wenige Exemplare erhalten. (as)



Erwin Lang
Plakat für die Schwarz-Weiss-Ausstellung,
1913

Lithografie
Kunstsammlung und Archiv,
Universität für angewandte Kunst Wien

Die internationale „Schwarz-Weiss-Ausstellung“ findet im Jahr 1913 im neu erbauten Haus Opernring 19 statt. Veranstalter ist der Akademische Verband für Literatur und Musik in Wien; als Organisatoren zeichnen Erwin Lang und Felix Albrecht Harta verantwortlich. Das Plakat und der Katalogumschlag der ersten großen Grafikausstellung in Wien seit der 5. Ausstellung der Secession 1899 stammen von Erwin Lang (1886–1962), einem Studienkollegen und damaligen engen Freund Oskar Kokoschkas. Der Holzschnitt zeigt eine fantastische Architektur, die zwischen modernem Hochhaus und gotischer Kathedrale changiert. In der Ausstellung sind mehr als 500 Arbeiten von 54 internationalen Künstler:innen zu sehen, dennoch findet sie in der zeitgenössischen Kunstkritik wenig Aufmerksamkeit. Kokoschka ist mit seiner gerade von Herwarth Walden eben herausgegebenen Mappe „Zwanzig Zeichnungen“ vertreten, die unter anderem Porträts seiner Förderer Adolf Loos und Karl Kraus sowie der international bekannten Diseuse Yvette Guilbert enthält. (as)





Egon Schiele
Arthur Roessler, 1914

Kaltnadelradierung
Privatsammlung

Der Kunstkritiker und Schriftsteller Arthur Roessler (1877–1955) gilt als Entdecker Schieles und zählt zu seinen wichtigsten Sammlern und Förderern. Roessler ist für verschiedene internationale Kunstzeitschriften tätig und verfasst zahlreiche Künstlermonografien, unter anderem über Rudolf von Alt, Josef Danhauser und Ferdinand Georg Waldmüller. 1908 wird er ständiger Kunstreferent der *Arbeiter-Zeitung* und prägt damit die Wiener Kunstkritik maßgeblich. Schiele porträtiert seinen Promoter und späteren Biografen mehrfach; unter anderem entsteht diese Kaltnadelradierung, in der Roessler seine Hände abwehrend vor den Körper hält. Schieles Auseinandersetzung mit der Druckgrafik bleibt jedoch von kurzer Dauer. Ursprünglich hatte er sich davon neue Einkommensquellen erhofft, doch erscheint ihm das Medium – dem Vielzeichner – als zu wenig spontan. (as)

Egon Schiele
Franz Hauer, 1914

Kaltnadelradierung
Privatsammlung

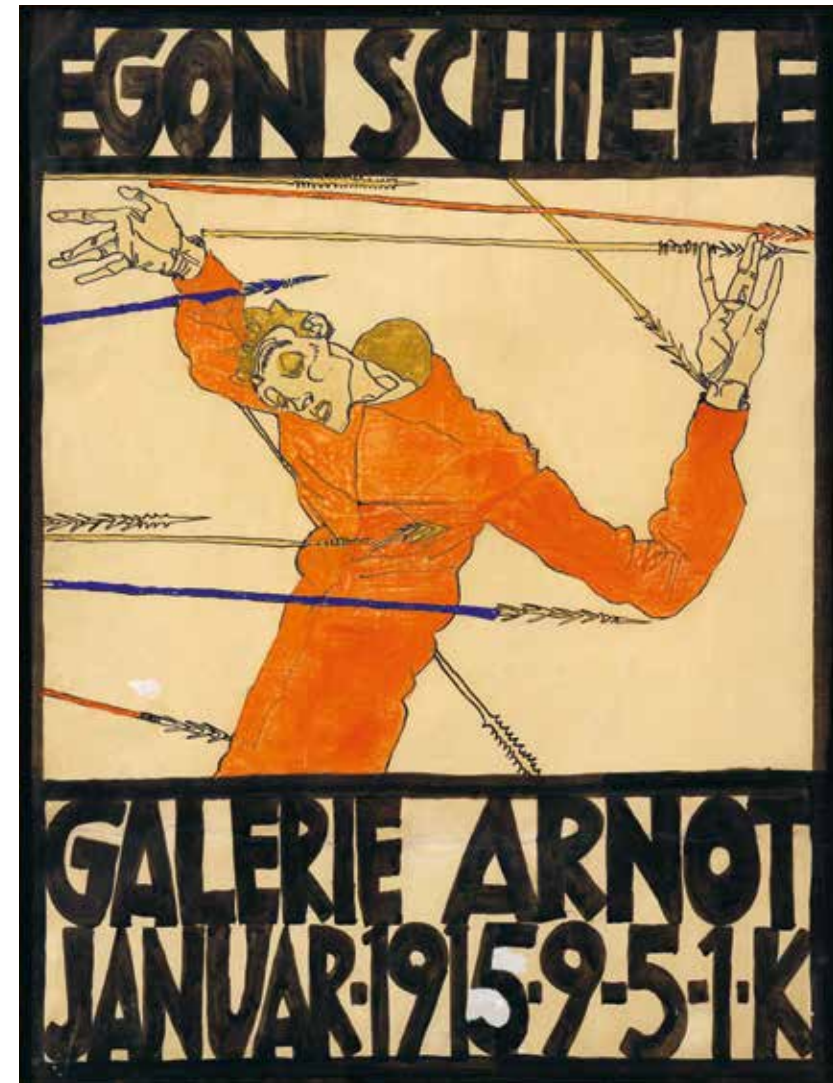
Franz Hauer (1867–1914) ist ein Selfmademan mit drehbuchreifem sozialem Aufstieg. Der Kremser Fleischhauergeselle aus bescheidensten Verhältnissen wird Wirt des legendären Griechenbeisls in der Wiener Altstadt, in dem Karl May, Mark Twain und andere Prominente verkehrten. Ohne jede Vorbildung entwickelt er sich zum „Kunstenthusiasten originellster Art“ (Carl Moll). Er sammelt vor allem zeitgenössische Künstler wie Kokoschka, Schiele oder Albin Egger-Lienz, für dessen Werke er sogar einen Zubau seines Hauses in der Wiener Silbergasse in Auftrag gibt. Zu seiner Sammlung zählen Schlüsselwerke der Moderne, die heute weltweit in Museen verstreut sind. In Schieles Porträt sieht man keinen hemdsärmeligen Gastwirt, sondern einen sensiblen, in Gedanken versunkenen Mann. Im expressiven Linien- und Spiralgeflecht künden die narbenartigen Falten der hohen Stirn, die spitze Nase und die nur cursorisch vom Bart bedeckten eingefallenen Wangen von Krankheit und dem allzu frühen Tod dieses bedeutenden Kunstförderers. (br)



Egon Schiele
Plakat der Egon-Schiele-Ausstellung
in der Galerie Arnot (Selbstbildnis als
hl. Sebastian), 1915

Tusche und Gouache auf Papier
Wien Museum

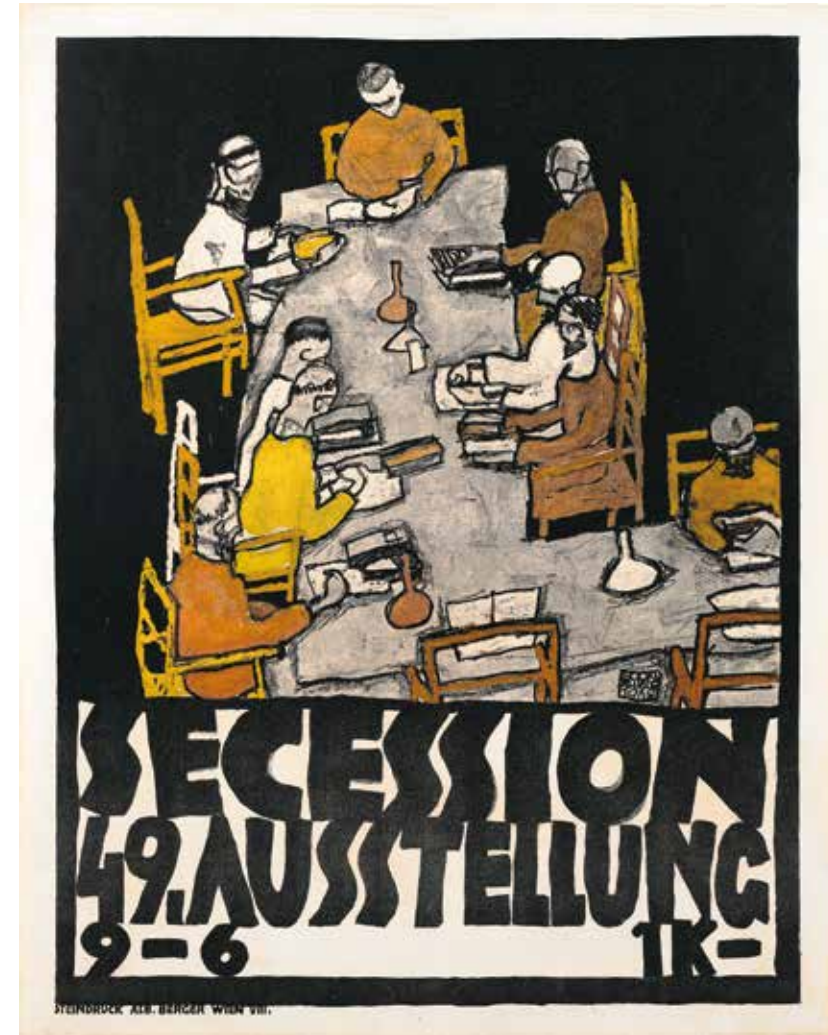
Kokoschka, seit seinem Ausstellungsdebüt 1908 der „Oberwildling“ der Wiener Kunstszene, stilisiert sich häufig als Opfer der Kunstkritik. Bei seinen Plakaten für die Avantgardezeitschrift *Der Sturm* (1910) und für seinen Vortrag im Akademischen Verband (1912; siehe Abb. S. 72) setzt er christografische Elemente ein: Ecce Homo, Ecce Artifex. Spirituell-religiös aufgeladene Selbstporträts spielen in Schieles Schaffen eine große Rolle. Insbesondere nach seiner Haft in Neulengbach 1912 stellt er sich wiederholt als Märtyrer der Kunst dar. Das Plakat seiner Ausstellung in der Galerie Arnot im Jänner 1915 zeigt ihn als hl. Sebastian. Anders als in der kunsthistorischen Tradition ist die Figur nicht nackt, sondern in eine grelle Mönchskutte gekleidet, die Arme erhoben, die Finger zum kryptischen Schwurgestus gespreizt. Farbige Pfeile durchdringen den Bildraum, doch sie durchbohren ihr Opfer nicht. Der Künstler leidet und erduldet – doch seine Kunst, so scheint die Botschaft, bleibt unberührt. (br)



Egon Schiele
Tafelrunde, 1918
Plakat zur XLIX. Ausstellung der
Wiener Secession

Farblithografie
Privatsammlung

Mit der 49. Ausstellung der Wiener Secession im März 1918 gelingt Schiele sowohl künstlerisch als auch finanziell sein endgültiger Durchbruch und größter Erfolg. Er kuratiert die Ausstellung und nimmt gleichzeitig daran teil – und zwar sehr repräsentativ im Hauptsaal mit insgesamt 19 Gemälden und 29 Zeichnungen. Als Motiv für das Ausstellungsplakat verwendet er sein Gemälde „Die Freunde (Tafelrunde)“, wenn auch in abgewandelter Form. Neun Männer, durch ihre Kleidung an eine Bruderschaft erinnernd, sitzen um einen Tisch versammelt; vor ihnen liegen Bücher und Papiere. Im Vordergrund bleiben zwei Stühle leer – ein in der Forschung vielfach diskutiertes Detail. Ob diese als Einladung zur Teilnahme an der Künstlergemeinschaft zu verstehen ist, als schmerzlicher Verweis auf den kürzlich verstorbenen „Übervater“ Gustav Klimt oder vielleicht doch auf Kokoschka, der Schieles Einladung zur Teilnahme an der Ausstellung ausgeschlagen hat? Auch wenn diese Frage offenbleiben muss, ist hingegen klar, dass sich Egon Schiele mit seiner Position am Kopf der Tafel in der Nachfolge Klimts als führender Künstler Österreichs präsentiert. (as)





Oskar Kokoschka
Weiblicher Akt sitzend, um 1920

Rohrfederzeichnung auf Papier
Privatsammlung

Der Erste Weltkrieg bildet eine grobe Zäsur in der Biografie Kokoschkas: Nach beinahe tödlichen Verwundungen und schweren Traumata infolge einer Explosion in nächster Nähe gelangt der Künstler nach Dresden – völlig desperat und in ständiger Angst, wieder eingezogen zu werden. Im freundschaftlichen Kreis junger, allesamt pazifistisch gesinnter Künstler:innen und Intellektueller schöpft er wieder Kraft. 1919 gelingt es ihm, eine Professur an der Dresdner Kunstakademie zu erhalten. Kokoschkas kraftvoll-pastose und farbtintensive Gemälde und seine meisterhaften Aquarelle zählen zu den Hauptwerken der Moderne. Daneben entstehen viele Rohrfederzeichnungen – ein schwieriges Medium, das jede Korrektur verbietet und zugleich von großer Intimität zeugt. Intim erscheint auch das Motiv der jungen, in sich versunkenen Frau. Zärtlich berührt sie sich an der Brust, Arme und Beine bilden eine geschlossene Form und geben doch schonungslos den Blick auf ihre Scham frei. (br)

Biografie Oskar Kokoschka

- 1. März 1886** Oskar Kokoschka wird in Pöchlarn an der Donau, Niederösterreich, geboren. Einen Großteil der Kindheit und Jugend verbringt er in Wien in bescheidenen Verhältnissen. Seine Mutter Romana entstammt einer niederösterreichischen Försterfamilie, sein Vater Gustav kommt aus einer Prager Goldschmiededynastie und arbeitet als Handelsreisender. OK bleibt sein Leben lang mit seiner Familie, auch seinen Geschwistern Berta (1889–1960) und Bohuslav (1892–1976), eng verbunden.
- 1904–1909** Er studiert an der k.k. Kunstgewerbeschule, der heutigen Universität für angewandte Kunst Wien, damals ein internationales Zentrum der frühen Moderne. Ab 1907 arbeitet er in der Wiener Werkstätte, wo er etwa Postkarten und Plakate gestaltet und im Wiener Cabaret Fledermaus ein Puppentheater zur Aufführung bringt.
- 1908** Für die Wiener Werkstätte entsteht das Märchenbuch „Die träumenden Knaben“ (1908), wofür er auch den Text verfasst. Er widmet es Gustav Klimt, der neben seinem Förderer Josef Hoffmann die „Kunstschau Wien 1908“ kuratiert und dem jungen Künstler zum Ausstellungsdebüt verhilft. Dieses wird zum Skandal und OK schlagartig bekannt.

Durch die neue Freundschaft mit dem Architekten Adolf Loos wird OK in die Wiener Avantgardekreise rund um Karl Kraus, Peter Altenberg und Arnold Schönberg eingeführt.

- 1909** OK nimmt an der „Internationalen Kunstschau Wien 1909“ teil, und sein Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen“, das als eines der ersten expressionistischen Bühnenstücke gilt, wird uraufgeführt. Das Stück rund um den Geschlechterkampf provoziert erneut einen Skandal.
- 1910/11** Im Winter 1909/10 reist OK in die Schweiz, wo ihm Loos Porträtaufträge vermittelt. Er lebt länger in Berlin und arbeitet für Herwarth Waldens Avantgardezeitschrift *Der Sturm*.
In der „Frühjahrs-Ausstellung“ 1911 im Hagenbund Wien erntet Kokoschka hämische Kritik, aber auch Anerkennung. OK ist als „Oberwildling“ (Ludwig Hevesi) in der Kunstszene nicht mehr wegzudenken. Er arbeitet als Zeichenlehrer an der progressiven, privaten Mädchenschule Eugenie Schwarzwalds; die Schulbehörde erzwingt aber bald seine Entlassung.
- 1912/13** OK arbeitet als Assistent für „Allgemeines Aktzeichnen“ an der Kunstgewerbeschule; es finden Ausstellungen in Budapest, Zürich, München und Stuttgart statt. Im April 1912 beginnt die Beziehung mit Alma Mahler, der Witwe des Komponisten Gustav Mahler. Ihre leidenschaftliche *Amour fou* findet in zahlreichen künstlerischen und literarischen Arbeiten ihren Niederschlag.
- 1914/15** Anfang 1915 meldet er sich freiwillig zum Kriegsdienst. Zeitgleich kommt es zur Trennung von Alma Mahler. Als Kavallerist wird er im Spätsommer 1915 an der Ostfront in Galizien lebensgefährlich verletzt (Genickschuss und Lungenstich).

Es kommt zu Lazarettaufenthalten in Brünn, später in Wien. Es entstehen erste Skizzen zum Drama „Orpheus und Eurydike“.

- 1916/17** Im Sommer 1916 ist er Verbindungsoffizier und Kriegsmaler am Isonzo und wird erneut schwer verwundet. Er reist nach Berlin, wo er intensive Kontakte zu verschiedenen Galeristen pflegt, wie Paul Cassirer, der ihn unter Vertrag nimmt. OK hält sich ab Jahresende in Dresden im Sanatorium Weißer Hirsch auf und wird Teil der Bohème aus Kunst, Literatur und Theater. Im Albert Theater in Dresden kommt es 1917 zur Aufführung von „Mörder, Hoffnung der Frauen“ sowie zur Uraufführung von „Hiob“ und „Der brennende Dornbusch“. OK reist in diesem Jahr nach Schweden.
- 1918** Paul Westheim verfasst die erste Monografie über Oskar Kokoschka.
Die Idee einer lebensgroßen, Alma Mahler nachempfundenen Puppe wird 1918/19 von der Münchner Künstlerin Hermine Moos verwirklicht.
- 1919–1924** OK erhält eine Professur an der Dresdner Akademie. Eine produktive Zeit setzt ein, darunter 1922 die Teilnahme an der Biennale in Venedig als Vertreter Deutschlands. 1920 erwirbt er für seine Familie ein Haus im Wiener Liebhartstal. Rund um den Tod des Vaters (1923) sucht er um Freistellung an der Akademie an. Die akademische Routine widerspricht seiner Lebensweise und Getriebenheit. Ein Vertrag bei Cassirer sichert ihm das Einkommen. Er reist durch Italien und lebt kurze Zeit in Paris.
- 1924 bis Anfang der 1930er-Jahre** OK unternimmt ausgedehnte Reisen durch Europa (Frankreich, Spanien, Portugal, Niederlande) sowie nach Nordafrika und Vorderasien. Er hält sich länger in Paris, London und immer wieder in Wien auf.

Zahlreiche Landschafts- und Städtebilder entstehen. Er beginnt, sich auch kulturpolitisch zu engagieren.

- 1934–1936** Das politische Klima ist zunehmend vergiftet. In Österreich kommt es nach der Ausschaltung des Parlaments (1933) zu den bürgerkriegsähnlichen Februarkämpfen 1934. Im Juli stirbt Kokoschkas Mutter. Im Herbst übersiedelt er nach Prag, wo er seine spätere Frau, die junge Juristin Olda Palkovská (1915–2004), kennenlernt. OK porträtiert Staatspräsident Thomáš Masaryk. Er hat großes Interesse an Pädagogik und pazifistischen Schulkonzepten, tritt 1936 als tschechischer Vertreter beim Friedenskongress in Brüssel auf und beginnt, in Essays und Vorträgen Position gegen den Faschismus und den Nationalsozialismus zu beziehen.
- 1937** Über 600 Arbeiten OKs werden durch das NS-Regime als „entartete Kunst“ aus deutschen Museen entfernt und teils devisenbringend in der Schweiz verkauft. Im Juli eröffnet in München die erste Station der Hetzschau „Entartete Kunst“, auf der OK prominent vertreten ist. Zeitgleich findet in Wien die erste museale Retrospektive statt.
- 1938–1953** OK erhält 1938 die tschechische Staatsbürgerschaft, im Oktober flüchtet er mit Olda nach London, die beiden heiraten 1941. Sie leben wiederholt länger in Schottland und Cornwall. Eine Serie politischer Allegorien entsteht, OK kritisiert neben dem NS-Regime auch die Appeasement-Politik Englands. Im Rahmen humanitärer Aktionen entsteht u. a. 1945 das Plakat „Christus hilft den hungernden Kindern“, das in hoher Auflage in London, aber auch international verbreitet wird. 1947 erhält OK die britische Staatsbürgerschaft. Die erste große Einzelausstellung nach dem Krieg findet in Basel statt, gefolgt von einer jahrelangen

Ausstellungstour durch Europa und die USA, die mit zahlreichen Reisen verbunden ist.

1948 ist eine Einzelausstellung auf der Biennale in Venedig mit dem in London entstandenen Prometheus-Triptychon zu sehen. OK beginnt, sich intensiv mit der antiken Kunst- und Geisteswelt auseinanderzusetzen.

1952 ist OK Gastdozent an der Minneapolis School of Art. Zahlreiche Städtebilder sowie Porträts entstehen, u. a. prominenter bundesdeutscher Politiker wie Theodor Heuss (1950), Ludwig Erhard (1959), Konrad Adenauer (1966) und Helmuth Schmidt (Zeichnung, 1976).

- Ab 1953** OK gründet 1953 die „Schule des Sehens“ (Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg) und leitet sie bis 1963. 1953 übersiedelt er nach Villeneuve am Genfer See. Das Triptychon „Die Thermopylen“ entsteht 1954 für die Hamburger Universität, zuvor wird es auf vielen Ausstellungen gezeigt. Er entwirft 1955 das Bühnenbild für Mozarts „Zauberflöte“ bei den Salzburger Festspielen. In Wien findet 1955 anlässlich der Feierlichkeiten zum Staatsvertrag und der Eröffnung der Staatsoper, die OK 1956 malt, in der Secession eine große Ausstellung statt. 1956 gibt Hans Maria Winkler das erste Werkverzeichnis heraus. 1958 ist im Wiener Künstlerhaus die bislang größte Kokoschka-Schau zu sehen. Wiederholt kommt es zu künstlerisch fruchtbaren Griechenland- und Italien-Reisen. 1960 erhält OK den niederländischen Erasmuspreis gemeinsam mit Marc Chagall.

- 1966/67** 1966 finden anlässlich des 80. Geburtstags große Ausstellungen statt. Es entstehen Städteporträts von London und New York. Unter großer Medienpräsenz porträtiert OK den deutschen Alt-Kanzler Konrad Adenauer in Caddenabbia,

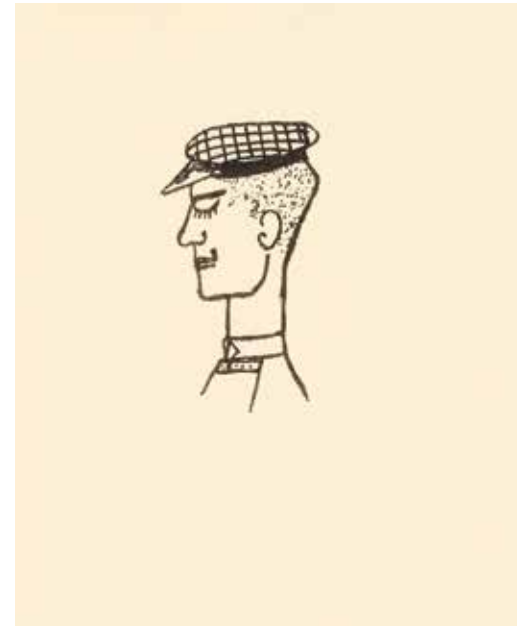
Italien, und malt das Städteporträt Berlins mit Blick vom Axel Springer Verlagsbau über die Berliner Mauer. 1967 gibt es erstmals eine Kokoschka-Ausstellung im Schloss Pöchlarn, die durch Bundespräsident Franz Jonas eröffnet wird.

1971 Kokoschkas Autobiografie *Mein Leben* erscheint.

1973 Die Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn wird gegründet und etabliert sich als Forschungs- und Ausstellungszentrum im Geburtshaus des Künstlers – heute Kokoschka Museum Pöchlarn. Während einer Israel-Reise, die durch den Jerusalemer Bürgermeister Teddy Kollek vermittelt wurde, entstehen Porträts wichtiger Persönlichkeiten wie Golda Meir.

1974–1976 Kokoschka erhält 1974 durch Bundeskanzler Bruno Kreisky die österreichische Staatsbürgerschaft. Das Werkverzeichnis der Druckgrafik, herausgegeben von Friedrich Welz und Hans Maria Wingler, erscheint 1975, es beginnt die Edition seiner Schriften und Briefe (je vier Bände), herausgegeben von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann.

22. Februar 1980 Oskar Kokoschka stirbt in Montreux, Schweiz.



Eise Lasker-Schüler, Oskar Kokoschka, in: *Der Sturm*, 1911, OKZ/UAK

garant.co.at



Bei uns sehen Sie höchste Qualität.

Wir versorgen die Landwirtschaft mit hochwertigen Futtermitteln. Garantiert das Beste für Ihr Tier.

Exklusiv im Lagerhaus.



Kunst versichern

kommt von

Können.

**Helvetia Schweizerische
Versicherungsgesellschaft AG
Direktion für Österreich**

Jasomirgottstraße 2, A-1010 Wien
T +43 1 533 81 55, www.helvetiatransport.at



Wir danken unseren Sponsor:innen



Impressum

Impressum:

Kokoschka im Fokus
Kokoschka Schiele Netzwerke

Die Publikation erscheint anlässlich der
Ausstellung „Kokoschka Schiele Netzwerke“,
Kokoschka Museum Pöchlarn, 28. März bis
26. Oktober 2026.

Kuratorin: Anna Stuhlpfarrer

Herausgeber:innen:
Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn,
Anna Stuhlpfarrer, Bernadette Reinhold

Idee und Konzept:
Anna Stuhlpfarrer, Bernadette Reinhold

Redaktion:
Anna Stuhlpfarrer

Gestaltung:
Nina Ober

Lektorat:
Brigitte Ott

Bildbearbeitung:
Pixelstorm, Wien

Druck:
Berger Druck, Horn

Papier: Perigraphica® Rough
Typografie: ABC Social

© der Texte bei den Autorinnen
© der Werke von Oskar Kokoschka: Bildrecht,
Wien 2026/Fondation Oskar Kokoschka, Vevey
2026

Umschlagbild: Oskar Kokoschka, 1909, Foto:
Wenzel Weis, Oskar Kokoschka Zentrum; Egon
Schiele, 1915, Foto: Johannes Fischer, Leopold
Museum, Wien. Fotomontage: Nina Ober

S. 2: Oskar Kokoschka, Selbstbildnis
(Sturmplakat), 1910, Farblithografie, Fondation
Oskar Kokoschka, Musée Jenisch, Vevey
S. 42 und 86: Foto: Gabriella Andéewitch
S. 62, 65 und 78: Foto: Christoph Fuchs, Wien
S. 69 und 81: Foto: Dominik Buda
S. 75: Foto: ÖNB, Bildarchiv

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser
Publikation darf in irgendeiner Form oder
in irgendeinem Medium reproduziert oder
verwendet werden, weder in technischen noch
in elektronischen Medien, eingeschlossen
Fotokopien und digitale Bearbeitung,
Speicherung etc.

Wir haben uns bemüht, alle etwaigen
Bildrechte ausfindig zu machen und
anzuführen. Bei Mängeln oder Fehlern
ersuchen wir um Mitteilung an die
Herausgeber:innen.

ISBN 978-3-903525-20-7

Pöchlarn 2026

