

Robert Sterl unternahm vier Reisen nach Russland, in denen er neben Orchesterbildern auch Studien und Skizzen landestypischer Bevölkerungs- und Berufsgruppen und deren Betätigungsfelder anfertigte. „In den entstehenden Darstellungen der Menschen nehmen vor allem die Arbeiter auf und an den Ufern der Wolga einen wichtigen Platz ein.“ (91) Sterls Malweise zeigt dort eine offenere und farbigere Chromatik und Farbverteilung bei gleichzeitiger Anwendung pastoser Details. Da der erste Weltkrieg weitere Reisen verhindert, malt Sterl auch aus der Erinnerung noch Werke mit russischen Motiven.

Zwischen 1907 und 1914 beschäftigte sich der Maler mehrfach eingehend mit der Darstellung von Konzertaufführungen und Musikern, darunter bekannte Namen wie der Dirigent Ernst von Schuch, Max Reger, Igor Stravinsky oder Sergej Rachmaninow. Für seine teils im Auftrag gefertigten Porträts wurde ihm auch gestattet, den Proben beizuwohnen, um dort zu skizzieren. „Wenn man mit dem Begriff Impressionismus eine spontane, unmittelbare Wiedergabe des Motivs verbindet, mag die intensive Arbeit des Künstlers in den Konzertsälen fast das Gegenteil belegen. Denn Sterl zeichnet unermüdlich und verbindet so das Gesehene mit seinem emotionalen Empfinden der Musik.“ (114)

Da im Tafelteil Abbildungen von Zeichnungen und Ölgemälden in einer Abmessung von wenigen Zentimetern – und zum Teil in den Buchfalz – gedruckt wurden, was sich auch aus dem Layout nicht erklären lässt, kann die Qualität der Originale in solchen Fällen nur erahnt werden. (54 oben; 68; 124) Da auch der Satzspiegel verschwenderisch eng gewählt wurde, ist es umso unverständlicher, warum man manchen Reproduktionen nicht mehr Raum zugestanden hat. Trotz dieser vereinzelt gestalterischen Mankos ist diese Publikation ein wichtiger Beitrag für die Positionierung dieses Künstlers innerhalb der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. An Robert Sterls Werk wird deutlich, wie sehr sich die Künstler in einer Zeit voller stilistischer Umbrüche und Gegensätzlichkeiten ein Profil erarbeiteten, das nur schwer einem ‚Ismus‘ der klassischen Moderne zuzuschreiben ist.

BARBARA MUHR
Regensburg



Cathérine Hug und Heike Eipeldauer (Hrsg.); Oskar Kokoschka. Expressionist, Migrant, Europäer. Eine Retrospektive (Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich und Leopold Museum, Wien); Heidelberg/Berlin: Kehrer 2018; 320 S., 500 farb. Abb.; ISBN 978-3-86828-898-8; € 48

Zwischen Dezember 2018 und Juli 2019 waren das Kunsthaus Zürich und das Leopold Museum in Wien die Schauplätze einer umfangreichen Retrospektive über den österreichischen Künstler Oskar Kokoschka. Zu sehen waren insgesamt mehr als 300 Ölgemälde, Zeichnungen,



Abb. 1: Adolf Loos,
1909, Staatliche
Museen zu Berlin,
Nationalgalerie (67)

Lithografien und handschriftliche Notizen Kokoschkas aus allen seinen Schaffensphasen, darunter auch zahlreiche Hauptwerke wie das *Doppelporträt Oskar Kokoschka und Alma Mahler* von 1912/13, das *Prometheus-Triptychon* und die *London-Ansicht* der Wiener Albertina. Begleitet wurde die Schau von einem 320 Seiten starken, großartig illustrierten Katalog, der zwölf Essays und eine Chronologie zu Kokoschkas Leben enthält, wobei der wichtigste thematische Schwerpunkt die politische Haltung des Künstlers ist. Da die Politik im Leben Kokoschkas in der Tat eine besondere Rolle spielte, sollen im Folgenden einige Essays aus dem Katalog ausführlicher diskutiert werden, die diesem spannenden übergeordneten Themenkreis zugehörig sind.

Cathérine Hug bringt in ihrem einleitenden Aufsatz zunächst Kokoschkas Geisteshaltung mit den Einstellungen Stefan Zweigs und Robert Menasses in Verbindung (10f.). Sie zeigt, dass der Künstler einerseits dem Sozialismus sehr zugeneigt, andererseits aber auch anti-nationalistisch und pro-europäisch gesinnt war (11). Sie verweist in diesem Zusammenhang auf zwei Zitate von Kokoschka. Der Maler sprach nämlich auf dem Friedenskongress im Jahr 1936 in Brüssel unter anderem davon, dass die ‚nationale Volksschule eine internationale Schule der Arbeit‘ werden müsse.¹ Außerdem äußerte er auch seine Hoffnung, dass der staatenlose Föderalismus die zentralisierte nationale Gesellschaftsform ersetzen werde.² Letzteres versucht die Autorin mit der Idee von einem ‚Europa der Regionen‘ in Verbindung zu bringen (11). Hug hebt in diesem Kontext daher hervor: „Angesichts wachsender Renationalisierungstendenzen, die im letzten

1 Oskar Kokoschka, „Rede auf dem Brüsseler Friedenskongress, 1935“, in: Oskar Kokoschka, *Das schriftliche Werk, vol. 4: Politische Äußerungen*, hrsg. v. Heinz Spielmann, Hamburg 1976, S. 177.

2 Oskar Kokoschka, „Der moderne Staat – ein Absurdum, 1937“, in: Kokoschka 1976, S. 196 (wie Anm. 1).



Abb. 2: Selbstbildnis, 1918/19,
Leopold Museum, Wien (133)

Jahrzehnt in Europa an Terrain gewonnen haben und Anlass zur Besorgnis geben, da sie die europäische Integration als Friedensprojekt gefährden, haben wir uns beim Ansatz dieser Retrospektive bewusst für Kokoschkas Bekenntnis zu einem humanistischen Europa entschieden“ (11). Tatsächlich dürfte sich der Künstler am ehesten als Europäer gefühlt haben, denn er besaß im Laufe seines Lebens sowohl die österreichische als auch die tschechische und britische Staatsbürgerschaft. In den 1930er Jahren war er zweimal zur Emigration gezwungen, da er unter den Künstlern, die zur Zeit der NS-Diktatur als ‚entartet‘ angesehen wurden, als Hitlers erster politischer Feind galt. Die letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte Kokoschka allerdings in der Schweiz. Hug betont, dass der Künstler durchaus nicht immer unfreiwillig unterwegs war, da er vor allem in Europa zahlreiche Reisen unternahm und sich häufig längere Zeit nicht an seinem festen Wohnsitz aufhielt (12). Das Reisen spielte daher im Leben Kokoschkas eine wesentliche Rolle und war insbesondere für die Entstehung seiner Stadtansichten und Landschaftsgemälde eine bedeutende Voraussetzung. Schließlich kommt die Kuratorin auf die ablehnende Haltung des Künstlers gegenüber der abstrakten Malerei zu sprechen (13), wobei sie glaubt, dass dies nicht als ‚anti-modern‘, rückwärtsgewandt oder (politisch) konservativ interpretiert werden sollte. Verschwiegen wird in diesem Kontext jedoch, dass Kokoschka vor allem auch ein scharfer Kritiker von Pablo Picasso war, der bekanntlich bis an sein Lebensende Mitglied der kommunistischen Partei Frankreichs war. Außerdem widerspricht Hug in diesem Punkt Patrick Werkner, der beim späten Kokoschka einen radikalen Wandel zu einem politischen Konservativismus vermutete.³

³ Gloria Sultano und Patrick Werkner, *Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950*, Wien 2003, S. 253ff.



Abb. 3: Ferdinand Bloch-Bauer, 1936,
Kunsthau Zürich (190)

Zustimmen kann man der Autorin allerdings darin, dass die überaus große Freiheit und Spontaneität von Kokoschkas Pinselführung wahrscheinlich auch vom Abstrakten Expressionismus beeinflusst ist (14). Kokoschka gehört außerdem zusammen mit Persönlichkeiten wie Picasso oder Matisse zu denjenigen bedeutenden Künstlern des 20. Jahrhunderts, die der gegenständlichen Kunst stets treu blieben. Nur dadurch sei es laut Hug möglich, dass „der Malerei-Diskurs nicht wiederum einem Dogma der abstrakten und konzeptuellen Kunst anheimfiel, sondern schrittweise zuließ, dass Abstraktion und Figuration heute selbstverständlich und ohne ideologische Grabenkämpfe neben- und miteinander praktiziert werden können, auch von ein- und derselben Person“ (15).

Der brillianteste Beitrag, *„Ein politischer Mensch“ – Oscar Kokoschkas Kritik an Staat und Gesellschaft*, stammt vom bereits 89-jährigen Heinz Spielmann. Der Autor erläutert darin, dass sich Kokoschka bis 1933 eigentlich nicht für Politik interessierte (220). Als junger Mann lebte er nur für seine Liebe Alma Mahler. Den Ersten Weltkrieg, in dem er sehr schwer verletzt wurde und fast starb, sah er nicht als eine politische, sondern als eine persönliche Tragödie. Insbesondere zwischen 1933 und 1946 nahm der Künstler jedoch in Form von schriftlichen Äußerungen und Vorträgen häufig Stellung zur politischen Situation. Allerdings hielt Kokoschka nicht viel von Parteipolitik und lehnte Ideologien scharf ab. Das Wichtigste war ihm stets die Freiheit des Individuums. In den 30er Jahren beschäftigte sich der Maler sehr intensiv mit dem Werk des tschechischen Pädagogen Johann Amos Comenius (1592–1670). Er kam zur Überzeugung, dass Bildung und Erziehung die Voraussetzung für eine Änderung der Gesellschaft und die Utopie eines andauernden Friedens seien. Spielmann kommt in diesem Kontext auch darauf zu sprechen, dass Hitlers Polemik gegen die Moderne



Abb. 4: *Prometheus-Triptychon*, 1950, *The Courtauld Gallery, London* (254f.)

Kokoschka nicht ganz neu war, denn seine Kunst war schon in Jahrzehnte früher verfassten Kritiken als ‚pathologisch‘ und ‚entartet‘ bezeichnet worden (221). Lange Zeit war Kokoschka eher der Sowjetunion als dem Westen zugeneigt. Schließlich wählte er aber 1938, als Hitler die Tschechoslowakei besetzte, dennoch Großbritannien als Ziel seiner Flucht. Eine wichtige Rolle spielte dabei sicher auch der Umstand, dass bereits viele deutsche und österreichische Intellektuelle dorthin geflüchtet waren. Bald wurde der Künstler im Exil auch Präsident des Freien Deutschen Kulturbundes. Allerdings kritisierte er sowohl in seinen Gemälden als auch in schriftlichen und mündlichen Äußerungen auch die Gegner Hitlers, insbesondere die Alliierten beziehungsweise die Regierung Großbritanniens. So protestierte er gegen die Bombardierung und systematische Zerstörung deutscher Städte. Bis zum Ende des Krieges scheinen ihm die Verbrechen der Sowjetunion nicht bekannt gewesen zu sein. Spätestens seit 1946 beschuldigte er die Sowjets aber der Abschaffung der Freiheit. Spielmann bemerkt in diesem Kontext: „Manche – auch akademische Deutungen von Kokoschkas Politik-Verständnis – wollten in seiner Ablehnung sozialistischer Ideologien einen Wechsel zu rückwärtsgewandten Zielen sehen, ohne zu bemerken, dass sie mit dieser Simplifikation lediglich ihr eigenes Weltbild zum Maßstab nahmen. Zu dieser ideologischen Simplifikation war Kokoschka nie bereit, in Sorge um die Zukunft. Diese Sorge galt nach 1945 der Gefährdung der Freiheit durch den Kommunismus.“ (223) Aus diesem Grund porträtierte der Künstler 1966 zwei Persönlichkeiten, die beharrlich an der Freiheit festhielten: Konrad Adenauer und Axel Springer. Spielmann schließt seine Überlegungen mit einem Zitat Olda Kokoschkas aus Kokoschkas 1976 erschienenen *Politischen Äußerungen*, dem zufolge es dem Maler schwer fiel, seiner eigenen Maxime zu folgen, da seine Reaktion auf alles, was ihn empörte, immer sofort und deutlich erfolgte (223).

Einen interessanten Aufsatz über Kokoschkas schwieriges Verhältnis zu Österreich beziehungsweise Wien verfasste auch Bernadette Reinhold. Reinhold betont eingangs, dass Kokoschka zwar als einer der größten österreichischen Künstler gilt, aber zunächst sehr eng mit dem deutschen Expressionismus in Verbindung stand, da er in Berlin und Dresden seinen künstlerischen Durchbruch feierte (194). Er gilt daher teilweise auch als ein deutscher Künstler. In den 1930ern wurde er aber auch als ein

tschechischer Künstler bezeichnet und später als ein britischer. Interessant ist, dass er 1974, also wenige Jahre vor seinem Tod, wieder die österreichische Staatsbürgerschaft annahm. Sein Verhältnis zu seiner österreichischen ‚Heimat‘ war jedoch höchst ambivalent. Der Autorin zufolge stellt sich die Beziehung des Künstlers zu Wien und Österreich retrospektiv als Wechselspiel zwischen empathisch artikuliertem Zugehörigkeitsgefühl und durch tiefe Kränkung verursachte, bitter-zynische Ablehnung dar (195). Kokoschkas erste bedeutende Unterstützer waren Wiener, darunter etwa Adolf Loos. Sie knüpfen für ihn wichtige Kontakte zu Galeristen und Kritikern in Berlin und in der Schweiz. Doch eine erste sehr negative Erfahrung in Wien musste der Künstler 1908 machen, als er an der ‚Kunstschau‘ teilnahm und einen Skandal provozierte, da er von der Presse fast ausschließlich negative Kritiken bekam. Die Kritik traf Kokoschka schwer, aber dennoch führte sie dazu, dass er mehr Werke verkaufte. Auch seine Teilnahme an der ‚Hagenbund‘-Ausstellung in 1911 führte zu massiver Ablehnung, zum Beispiel vom Kunstgeschichtsprofessor Josef Strzygowski. Ein Jahr später hielt der Maler einen Vortrag im Akademischen Verband, der in tumultartigen Szenen endete. Kurze Zeit darauf entzog ihm das Landesschulinspektorat die Lehrbefugnis an der Privatschule Eugenie Schwarzwalds. Kokoschka sah sich ab diesem Zeitpunkt als ein Opfer der Wiener Kunstszene und legte diese Haltung zeitlebens nicht mehr ab. Schließlich wurde auch ein in der ‚Neuen Galerie‘ ausgestelltes Gemälde des Künstlers beschädigt. All dies führte dazu, dass es Kokoschka ab etwa 1915 nach Berlin und Dresden zog. Schließlich bekam er 1919 eine Professur an der Dresdner Kunstakademie. Bis zum Tod seiner Mutter kam Kokoschka immer wieder nach Wien zurück. 1934 bewarb er sich als Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule. Er war tief beeindruckt von den Errungenschaften des Roten Wien, doch seine Bewerbung blieb erfolglos, da in den 30er Jahren die rechten Kräfte bereits überwogen. Laut Reinhold waren im klerikal-faschistischen Ständestaat kulturpolitische Kräfte am Werk, in deren Kreisen Kokoschka nicht reüssieren konnte (196). Auch nach dem Zweiten Weltkrieg gab es keine Bestrebungen, den Künstler nach Österreich zurückzuholen, er wurde mehr oder weniger ignoriert. Dies ist Reinhold zufolge dadurch zu erklären, dass sich Österreich lange Zeit als ein Opfer der Nazi-Diktatur sah und nicht zur Kenntnis nehmen wollte, dass man für die nationalsozialistischen Verbrechen mitverantwortlich war. Erst nach dem Tod des Künstlers änderte sich dies (197). Kokoschka wurde dann eine der wenigen Symbolfiguren des Widerstands gegen die Diktatur und somit ein Repräsentant des ‚anderen‘ Österreichs.

Höchst bedeutend sind auch die Forschungen Régine Bonnefoits, die sie in ihrem Essay über Kokoschkas Kampf um Anerkennung in England und in den USA präsentiert. Bonnefoit studierte die Briefe von Oskar und Olda Kokoschka und machte dabei einige hochinteressante Entdeckungen zur Biografie des Künstlers. Seit den 30er Jahren versuchte Kokoschka, Kontakte zu potenziellen Förderern, Kunden und Händlern in den USA zu knüpfen, da er zunächst den Plan hatte, dorthin zu fliehen. So bat er 1936 Wilhelm R. Valentiner, den Direktor des Detroit Art Institute, ihm bei seinem Plan behilflich zu sein, Franklin D. Roosevelt zu porträtieren. Auch wurden ihm mindestens zweimal Professuren an amerikanischen Universitäten angeboten. Kokoschka hatte ursprünglich die Absicht, von England nach Amerika zu emigrieren. Als er



Abb. 5: Berlin, 13. August 1966, 1966, Axel Springer SE, Berlin (266)

jedoch in England war, entschied er sich, dort zu bleiben, da ihn das dortige kulturelle Leben an Österreich erinnerte. In England arbeitete der Künstler auch an einem Theaterstück über Johann Amos Comenius und verfolgte das Ziel, es von Warner Bros. verfilmen zu lassen. Es wurde nie vollendet. 1941 bemühte sich Kokoschka, Winston Churchill zu porträtieren. Churchill sagte auch zu, doch die Sitzung wurde zunächst auf die Zeit nach dem Krieg verschoben. Aus den Dokumenten wird nicht klar, warum der Auftrag dann doch nicht verwirklicht wurde. Aus einem 1935 datierten Brief geht ferner hervor, dass er auch die Absicht hatte, Josef Stalin zu malen, den er bis 1946 tief verehrte. Offensichtlich wollte Kokoschka auch weitere hochrangige Politiker porträtieren, verwirklichen konnte er jedoch nur das Bildnis von Konrad Adenauer. Der Künstler wollte darüber hinaus auch Mahatma Gandhi und den Papst malen. Das Gandhi-Porträt konnte aufgrund der Ermordung Gandhis nicht entstehen, der Papst lehnte Kokoschkas Angebot ab. Den bedeutendsten Auftrag erhielt Kokoschka in England von Graf Antoine Seilern, der ebenfalls ein Flüchtling aus Österreich war. Für ihn malte er das *Prometheus-Triptychon*. Sowohl Seilern als auch Kokoschka hatten eine Vorliebe für die Barockkunst. Die Entstehung des Werkes wurde von der bekannten Fotografin Lee Miller dokumentiert. Die Thematik des Triptychons kreist laut Bonnefoit um die Herrschaft der friedensbringenden Mütter, die Kokoschka als eine Alternative zum patriarchalen Faschismus darstellte (214f.). Seine wichtigste Inspiration war dabei das dreibändige Werk *The Mothers* (1927) vom englischen Sozialanthropologen Robert Briffault. Der gefesselte Prometheus steht dabei für die Überwindung des Patriarchats und die Entlassung Persephones durch Hades für die Wiedergeburt des

Matriarchats, wobei Kokoschka dem Gott der Unterwelt seine eigenen Gesichtszüge verlieh. 1948 und 1949 hatte Kokoschka die erste größere Wanderausstellung in mehreren amerikanischen Großstädten. Die Reaktionen in der Presse fielen jedoch gemischt aus. Der Abstrakte Expressionismus feierte dort seinen ersten großen Triumph und man hatte anscheinend wenig Verständnis für Kokoschkas Konzepte. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte der Künstler seinen Plan, nach Amerika auszuwandern, nicht ganz aufgegeben. 1949 fasste er den Beschluss, in die Schweiz zu ziehen.

Die Publikation enthält noch einige faszinierende Essays, die aus Platzgründen hier jedoch nicht besprochen werden können. Erwähnenswert ist vor allem Heike Eipeldauers Beitrag, in dem die Autorin Kokoschkas frühe Lithographie *Das Mädchen Li und ich* analysiert und auf die Bedeutung des Motivs der ‚Kindfrau‘ in der Wiener Kunst und Literatur des frühen 20. Jahrhunderts (22–25) verweist. Außerdem kommt sie auf Kokoschkas Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* und das zugehörige Plakat zu sprechen, das im Rahmen der Kunstschau 1909 aufgeführt wurde (26f.). Eipeldauer betont, dass Johann Jacob Bachofens *Mutterrecht* (1861) für den Künstler und seine kritische Auseinandersetzung mit den bürgerlichen Geschlechterrollen und -konzepten um 1900 sehr prägend war. Aus ihren Ausführungen wird deutlich, warum die Radikalität und Wildheit des jungen Kokoschka für das damalige sehr bürgerlich geprägte Wien vollkommen unverständlich, skandalös und unakzeptabel war.

Die große Anzahl von hochkarätigen Meisterwerken, die in Wien und Zürich versammelt werden konnten, war geradezu überwältigend. Kokoschkas Arbeiten wurden dem Besucher dabei in chronologischer Reihenfolge präsentiert und waren in sieben Gruppen unterteilt. Die erste Gruppe zeigte Werke, die zwischen 1905 und 1912 entstanden. Die bedeutendsten Exponate waren hier die Lithografie-Serie *Die träumenden Knaben*, das 1909 gemalte *Porträt von Adolf Loos* aus der Nationalgalerie in Berlin, das 1914 entstandene *Bildnis von Anton von Webern*, eine *Katze* von 1910, das *Bildnis des Kindes Fred Goldman* aus dem Wiener Belvedere, *Karl Kraus II* aus dem Mumok Wien und die Lithographie der *Pieta* von 1909. Die zweite Gruppe war den Jahren von 1912 bis 1918 gewidmet, als Kokoschka eine Beziehung mit Alma Mahler führte. Die interessantesten Arbeiten dieser kleineren Gruppe waren daher das *Doppelbildnis Alma Mahler und Oskar Kokoschka* aus dem Museum Folkwang in Essen und eine Zeichnung von *Alma Mahler und Kokoschka* aus dem Leopold Museum. In diesem Kontext wurden auch einige Zeichnungen präsentiert, die Aktdarstellungen oder im weitesten Sinne Kriegsszenen zeigen. Die dritte Gruppe war den Dresdner Jahren zwischen 1917 und 1924 gewidmet. Hier waren mehrere Selbstbildnisse, darunter das auf 1918/19 datierte *Selbstbildnis* des Leopold Museums, sowie Ansichten von Dresden zu sehen. Unter den zwischen 1923 und 1930 entstandenen Arbeiten waren vor allem Stadtansichten beziehungsweise Landschaften zu sehen, darunter etwa der *Genfer See II* von 1923 aus dem Museum Ulm. Unter den Werken der 1930er Jahre waren hauptsächlich Prag-Ansichten, Bildnisse von Kokoschkas damaliger Lebensgefährtin Olda, das berühmte *Porträt Ferdinand Bloch-Bauer* von 1936 aus dem Kunsthaus Zürich und das *Selbstbildnis als entarteter Künstler* aus der schottischen Nationalgalerie ausgestellt. Die vorletzte Gruppe war den Werken gewidmet, die zwischen 1938 und 1950 entstanden, darunter dem *Roten Ei* von 1940–1941, *Anschluss – Alice*

im *Wunderland* und *What We Are Fighting For* aus dem Kunsthaus Zürich. Beeindruckend waren aber auch drei mit Buntstiften ausgeführte Zeichnungen. Die größte und imposanteste Gruppe waren jedoch die ab 1946 entstandenen Spätwerke Kokoschkas, darunter *Matterhorn II*, die Porträts von *Theodor Körner* aus dem LENTOS Kunstmuseum Linz und *Pablo Casas* aus Vevey, das *Prometheus-Triptychon* aus der Courtauld Gallery in London, das *Thermophylae-Triptychon* aus Hamburg und Ansichten von Berlin, Venedig und London. Auch in diesem Zeitraum entstanden sehr schöne Buntstiftzeichnungen.

Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, ist es gelungen, die Retrospektive mit einem Forschungsprojekt zu verbinden, bei dem Oskar Kokoschka als historische Persönlichkeit im Fokus stand. Jedoch hätte der Umstand, dass in der Ausstellung Werke aus allen Schaffensphasen des Künstlers zu sehen waren, eine gute Gelegenheit geboten, die stilistische Entwicklung Kokoschkas genauer zu untersuchen. Andererseits machen die im Katalog versammelten Beiträge deutlich, dass Kokoschka als Schriftsteller, Dramaturg und (politischer) Philosoph noch verhältnismäßig unerforscht ist. Ein großes Desiderat der Forschung wäre daher in meinen Augen eine umfassende interdisziplinäre Untersuchung der schriftlichen Äußerungen des Künstlers, wobei sein ‚Gesinnungswandel‘ ab 1946 am spannendsten erscheint. Dass der Künstler bis etwa 1945/46 dem Sozialismus sehr zugeneigt war, dürfte nicht von der Hand zu weisen sein, obwohl man auch betonen muss, dass er niemals Mitglied einer Partei war. Ab 1946 gibt es jedoch wenige politische Statements von Kokoschka. Sicher ist, dass die erste Gesamtschau dieses Themenfeldes für die zukünftige Kokoschka-Forschung wichtige Impulse setzt.

ANNA SIMON
Wien



Fondation Beyeler und Raphaël Bouvier (Hrsg.); Picasso. Blaue und Rosa Periode (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel); Berlin: Hatje Cantz 2019; 300 S., 171 Abb.; ISBN 978-3-7757-4504-8; € 60

Im Frühjahr dieses Jahres widmete die Fondation Beyeler ihre gesamte Ausstellungsfläche Pablo Picasso in einer Doppelschau. Die Hauptausstellung ‚Der junge Picasso – blaue und rosa Periode‘ war eine Kooperation mit den Pariser Museen *Musées d’Orsay* et de l’*Orangerie* und *Musée National Picasso-Paris*, die die künstlerische

Entwicklung des Künstlers zwischen den Jahren 1901 bis 1907 zeigte. Im Fokus war der ‚Moment[, in dem] Picasso zu Picasso wird‘¹, wobei sich die Schau hauptsächlich

1 Raphaël Bouvier in der Videoeinführung zur Ausstellung, zu sehen auf: <https://www.fondation-beyeler.ch/picasso/>.