

Ulmer Hochaltar in Auftrag gegeben wurde (1474). Doch welche konkreten Folgerungen kann man aus einer Befundlage wie der beschriebenen ziehen? Etwaige bildhauerische Intentionen von Holzichtigkeit und die tatsächliche polychrome Ausführung gehören derselben kunstgeschichtlichen Situation an. Lagen sie wirklich als Antithesen im Widerstreit? Bildreformerische Ideologien standen in diesem Falle sicherlich nicht dahinter. Wohl hatte sich mittlerweile der Kunstgeschmack der spätgotischen/Renaissance-Monochromie aufgeschlossen, doch blieben die holzsichtigen Skulpturen offensichtlich in der Minderheit. Es könnten sich auch die Ansprüche an bildhauerische Formvollendung mittlerweile gesteigert haben, auch für zu fassende Skulpturen. Oder sollte die über zweieinhalb Meter hohe Holzfigur ursprünglich doch als „modello“ für ein Bronzewerk konzipiert gewesen sein, wie auch schon vermutet wurde (Dehio-Handbuch), im Katalog aber nicht einmal mehr erwähnt wird?

Die angesprochenen Beispiele machen deutlich genug, auf welch schwankendem Boden unsere Kenntnisse von der spätgotischen Skulptur und ihrer farbigen oder holzsichtigen Erscheinung noch immer beruhen. Die Stuttgarter Ausstellung möge damit zu einer Versachlichung der Diskussion beitragen.

Jürgen Michler

OSKAR KOKOSCHKA. DAS FRÜHWERK

Wien, Graphische Sammlung Albertina, 2. März–23. Mai 1994

(mit vier Abbildungen)

Oskar Kokoschka malte etwas weniger als 500 Bilder; die Zahl seiner Aquarelle und Zeichnungen dürfte höchstens zehnmal so groß sein, die Skizzenbücher Blatt für Blatt eingeschlossen. Für ein langes Leben und acht Jahrzehnte schöpferischer Tätigkeit können diese Zahlen als nicht sehr hoch gelten. Die überschaubare Größe der Werkgruppen macht, so scheint es, ihre Erfassung in *Œuvre*-Katalogen ohne größere Schwierigkeiten möglich. Diese auf die bloßen Zahlen gegründete Einschätzung täuscht. Kokoschkas Selbstverständnis und sein von 1910 bis 1953 durch Unstetigkeit, Flucht und häufigen Ortswechsel bestimmtes Leben standen einer systematischen Erfassung und Ordnung seines Werkes entgegen; es gibt keine Einträge darüber von der Hand des Künstlers wie bei Klee oder Felixmüller, keine relativ früh erfolgte Bearbeitung von Teilen des Werks durch andere wie bei Nolde oder Schmidt-Rottluff. Umso mehr bestanden (und bestehen) Irritationen durch ungeklärte Gemälde und

Zeichnungen, durch zahlreiche Fälschungen, auch durch die eine oder andere wieder auftauchende, bislang unbekannte, authentische Arbeit. Eine wissenschaftlich systematische Erfassung der Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen Kokoschkas ist deshalb schwierig, wurde aber umso notwendiger. Allein die Sammlung des Erhaltenen erfordert einigen Aufwand.

Wie weit verstreut insbesondere das Frühwerk ist, erhellt daraus, daß die von der Wiener Albertina gezeigte Auswahl von 225 Exponaten aus dem Besitz von mehr als 40 namentlich genannten öffentlichen Leihgebern stammen sowie aus einem entsprechend großen Anteil ungenannten Privatbesitzes.

So gewichtig die künstlerische Substanz der Wiener Ausstellung auch ist – sie versteht sich nicht um ihrer selbst willen, sondern in Hinblick auf den vor einiger Zeit auf Anregung von Konrad Oberhuber begonnenen Œuvre-Katalog von Kokoschkas Zeichnungen. Für ihn sind ebenso wie für die Ausstellung Alice Strobl und Alfred Weidinger verantwortlich. Die Ausstellung gestattet u. a. erstmals, die in suitenartigen Folgen entstandenen Aktzeichnungen der Jahre 1907/08 und 1912/13, die Vorarbeiten der Lithographien von 1906 bis 1916, fast alle Fächer miteinander im Original zu vergleichen. Die von Ernst Rathenau in sechs Bild-Bänden seit 1935 edierten Reproduktionen erlaubten dies nur bedingt, da sie lediglich spärliche Sachangaben und in Hinblick auf das Frühwerk zum Teil fragliche Datierungen enthalten. Jetzt können die Blätter nicht nur in der Modulation der Themen, in Zeichenduktus und Farbigkeit miteinander verglichen werden, sondern auch in Papierart, Blattmaßen, Wasserzeichen. Gelingt es, durch die noch anzuführenden Kriterien eines der Blätter einer Suite präzise – d. h. oft bis auf den Monat genau – zu datieren, so ist damit weitgehend auch die gesamte Folge zeitlich festgelegt. Am Ende wird, das läßt sich bereits jetzt sagen, sich eine schlüssige Entwicklung Kokoschkas belegen lassen, deutlich über die bisherige Einordnung von Einzelbildern und Werkgruppen nach den Jahren der Entstehung hinaus.

So gut wie unbekannt war für die Kenner von Kokoschkas Werk bislang nur ein sehr kleiner Teil der in Wien gezeigten Blätter. Manche der künstlerisch weniger bedeutsamen von ihnen kursieren seit eineinhalb bis zwei Jahrzehnten in Photographien; es handelt sich bei den letzteren in erster Linie um solche der Zeit bis 1906. Die künstlerisch herausragenden, seit 1906 entstandenen dagegen hat Ernst Rathenau in seinen Bänden größtenteils bekannt gemacht. So wendet sich die Aufmerksamkeit insbesondere den frühesten Belegen von Kokoschkas Talent zu, das sich autodidaktisch und unter Anleitung seines Zeichenlehrers Schober entfaltete. Der Maler selbst hat zur Identifikation dieser Zeugnisse seiner kindlichen Begabung wenig beigetragen; sie waren ihm unwichtig, wenn er sie wegen ihrer mangelnden Relevanz für sein gültiges, ab 1907 entstandenes Werk nicht sogar zurückwies.

Daß der 11- und 12jährige Knabe Talent zeigte, belegt ein Skizzenbuch aus den Jahren 1897/98. Außer von Picasso und Klee oder von einzelnen Blättern Kirchners gibt es in der Kunst des 20. Jahrhunderts kaum vergleichbare Dokumente der Begabung im Knabenalter. Es war allerdings eine Begabung, die

sich unter bescheidenen Verhältnissen äußerte, ohne eine über das Konventionelle hinausführende Anleitung. Selbst die ersten Jahre an der Kunstgewerbeschule von 1904 bis 1906 brachten dem jungen Kokoschka keine ihm wirklich fördernde Hilfe. Anfangs griff er zur Anregung nach dem, was sich im Elternhaus fand – Kalenderblättern und Ähnlichem. Es wäre bei der Bearbeitung des Œuvre-Katalogs zu prüfen, ob nicht etwa die Monatskarte „März“ von 1902 und die Jugendstilkarte mit zwei badenden Mädchen aus dem gleichen Jahr ebenso auf Vorlagen zurückzuführen sind wie das recht virtuose Aquarell mit einer Zigeunerin von 1901.

Hätte Kokoschka bereits 1904 in Carl Otto Czeschka einen seine Eigenart erkennenden Lehrer gefunden, so wäre ihm wohl die äußerliche Adaption von Jugendstil und Symbolismus erspart geblieben, zu der die Anleitung durch Anton von Kenner ihn führte. Er selbst ahnte, wie ein Brief an seinen geschätzten Englischlehrer Leon Kellner vom Dezember 1905 belegt, daß Arbeiten wie das kurz zuvor entstandene Aquarell mit einer nackten jungen Reiterin ihn voran bringen sollten (*Abb. 7a*). Diese Blätter erstarren nicht in der ornamentalisierenden Statik, die von Kenner ihm verordnete, sondern forcieren Bewegung und Dramatik.

Die Ambivalenz von Kokoschkas Zeichnungen der Jahre 1905 bis 1907, die sein frühestes Werk so uneinheitlich erscheinen läßt, gründet sich auf das Angelernt-Verordnete einerseits, den ursprünglichen Sinn für Dramatik und Erlebnisfähigkeit andererseits. Das eine sollte er bald über Bord werfen, das andere als das für ihn allein Gültige erkennen.

Derjenige, der in dieser Krisis ihm den Weg ebnete und den Kokoschka deshalb zu Recht als „seinen Retter“ bezeichnete, war Carl Otto Czeschka. In einem Jahrzehnte später an Ankwitz von Kleehofen geschriebenen Bericht hat Czeschka festgehalten, wie ambivalent die Arbeiten aussahen, die der Zwanzigjährige 1906 bei der Bewerbung um ein fortführendes Studium vorlegte und wie sehr die Zulassung dazu durch den Gegensatz zwischen dem Adaptierten und Eigenständigen gefährdet war, hätte er, Czeschka, nicht den von den Kollegen so ungünstig Beurteilten in seine Klasse aufgenommen. Die Entscheidung darüber muß Kokoschka sehr stimuliert haben, wie die frischen, viel Bewegung zeigenden Zeichnungen aus den Sommerferien 1906 belegen.

Czeschka erkannte vor allem, daß Kenners akademische Anleitung durch eine überragendere Anregung ersetzt werden mußte, gab ihm die beiden Bände über Beardsleys frühes und späteres Werk in die Hand und konnte bald feststellen, wie schnell sie seinen Schüler weiterführten. Die Linolschnitte einer Badenden und einer Tänzerin sowie die – Beardsley auch thematisch verpflichtete – in Wien gezeigte Deckfarbenmalerei „Salomé“ spiegeln die unmittelbare Einwirkung des englischen Zeichners wider; sie sind in den Herbst 1906 zu datieren (*Abb. 7b*).

Wie 1905 den akademischen Übungen freie Arbeiten gegenüber stehen, so 1907/08 den Auftragsarbeiten für die Wiener Werkstätte die Aktzeichnungen von Kindern. Czeschka machte diese letzteren möglich, indem er Kokoschka einen eigenen Arbeitsraum gab, was zu Beginn des Sommersemesters 1907 geschehen

sein dürfte. Während die Auftragsarbeiten bei allem Märchenhaft-Träumerischen sich statisch ausnehmen, zeigen die Kinderakte eine lebhaftere Bewegung. Der holzschnittartige Charakter der farbigen Auftragsarbeiten entspricht einerseits dem in der Czeschka-Klasse geübten Stil, ist aber andererseits auch durch eine von Czeschka beschriebene Orientierung Kokoschkas an dem etwas älteren kroatischen Mitstudenten Rudolf Kalvach bestimmt (sie war so deutlich, daß Czeschka die beiden auseinander setzte). Diese Begegnung mit Kalvach erfolgte, abweichend vom Katalog, wohl schon im Winter 1906/07.

Die Entwurfszeichnungen der Auftragsarbeiten belegen im übrigen, daß alle frühen Lithographien Kokoschkas rein handwerklich umgesetzte Reproduktionen darstellen, auf die sich die exzellenten Handwerker der Wiener Druckereien bestens verstanden.

Die unterschiedlichen Tendenzen von Kokoschkas Frühwerk finden in seinem Märchenbuch „Die träumenden Knaben“ zur Synthese. Rekapituliert man die hier nur skizzierten Daten und Fakten, so ergibt sich folgende Ordnung der uns bekannten Zeichnungen:

1897–1907:	Erste Zeugnisse des Talents, realistische Darstellungen, zum Teil Kopien und Variationen nach Vorlagen in zunehmender Virtuosität.
Zweite Hälfte 1905:	Reiterinnen, zum Teil in heftiger Bewegung (Abb. 7a).
Ende 1905 bis Juni 1906:	Jugendstilhafte Zeichnungen im Sinn von Kenners.
Sommer 1906:	Realistische Portraits (Abb. 6) und Studien von spielenden Musikern.
Herbst 1906/Winter 1906-07:	Blätter unter dem Einfluß von Beardsley (Abb. 7b).
Ab April/Mai 1907:	Bewegungsakte von Kindern, daneben Auftragsarbeiten für die Wiener Werkstätte.
Herbst 1907/Anfang 1908:	Künstlerisch freiere Bewegungsakte, die in die Illustration der „Träumenden Knaben“ einmünden (Abb. 8).

Die hier in der gebotenen Kürze vereinfacht vorgeschlagene Gruppierung von Kokoschkas frühesten Zeichnungen erlaubt nicht nur, diese chronologisch detailliert einzuordnen, sondern auch, eine schlüssige Entwicklung seines Stils vor Augen zu führen. Dasselbe gilt erst recht für die Arbeiten seit 1908. Als Beispiele seien genannt:

- *Mädchen in exotischer Landschaft ...*, ein Blatt, das ich als Vorstudie für die verlorenen Gobelins-Entwürfe „Die Traumtragenden“ ansehe – Februar/April 1908 (Abb. 8).
- *Mutter mit Kind in Fauteuil* – Ende 1908.
- *Illustration zu „Der weiße Tiertöter“* – Winter 1908/09.

- *Theater-Studien* – Frühjahr 1909.
- *Exlibris Emma Bacher* – April/Mai 1909.

Was Kokoschka seit der mit Walden verbrachten „Sturm“-Zeit im Winter 1909/10 zeichnete, was die Stadien der Begegnung mit Alma Mahler spiegelt, was zum Komplex der Studien für das Breslauer Krematorium gehört, steht seit einigen Jahren fest. Wie weit neuen Datierungsvorschlägen zu folgen ist, wird zu prüfen sein, etwa der Vorschlag, Kokoschkas letzten Fächer für Alma Mahler in die Wochen des Jahres 1915 vor dem Ausrücken Kokoschkas in den Krieg einzuordnen. Kokoschkas Briefe mit den Berichten über die Strapazen seiner Ausbildung in jenen Monaten sind mit diesem Vorschlag schwerlich in Einklang zu bringen.

Unabhängig von solchen, im Detail zu diskutierenden Fragen ist festzuhalten, daß die Ausstellung der Albertina einen sehr überzeugenden Ansatz für die Erfassung, Ordnung und damit mögliche, über oft feuilletonhafte Auslassungen hinausführende Interpretationen in Kokoschkas Werk darstellt. Sie repräsentiert Grundlagenforschung im besten Wortsinn.

Heinz Spielmann

Sammlungen

DER NACHLASS VON THEODOR ALT (1846–1937)
IM REICHSSTADTMUSEUM ROTHENBURG o.d. TAUBER

(mit zwei Abbildungen)

1991 ist der künstlerische Nachlaß des Malers Theodor Alt von den in München lebenden Nachkommen seiner Schwester dem Reichsstadtmuseum gestiftet und so der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Der aus 1450 Einzelpositionen bestehende Komplex enthält einige Ölbilder, hauptsächlich jedoch Aquarelle und hunderte von Bleistift-, Feder- und Sepiazeichnungen aus der gesamten Schaffenszeit, mit Schwerpunkt im Spätwerk.

Theodor Alt wurde 1846 in Döhlau bei Hof a. d. Saale geboren und besuchte ab 1861 die Nürnberger Kunstgewerbeschule unter der Leitung von August von Kreling. Gemeinsam mit seinem Mitschüler und lebenslangen Freund Rudolf Hirth (du Frênes) wechselte er 1864 zur Münchner Akademie der bildenden Künste über. Hier kam Alt mit Johannes Sperl und vor allem Wilhelm Leibl in Kontakt, mit welchem er zunächst bei Hermann Anschütz und ab 1866 bei Arthur von Ramberg Schüler derselben Malklasse war. Mit Leibl teilte er Atelier und Schlafkammer. Beide galten als „unzertrennliche Kameraden“. Während Alt sich die „unübertreffliche, schöne Malweise“ Leibls anzueignen suchte, erkannte letzterer rückhaltlos Alts „leichte Erfindung und Gestaltung der Komposition“ an. Der gesellige Freundeskreis, zu dem neben Hirth ab 1870 auch Fritz Schider,