

start of a line, is in fact an adverb. It introduces a play of light and shadow, past and present, in which familiar symbolist trochaics have suddenly to accommodate “Schüsse”. The second stanza starts with the word “Leise”, which contrasts with the martial sound words of the previous stanza (“dröhnen”, “klirrend”), and, because it is associated with light, takes on a hint of synaesthesia. It also of course expresses the tone of Trakl’s poetry generally, and it occurs in a similarly prominent position in a poem by Werfel, which Görner had quoted on page 275. The stanza also features the Trakl-word “mild”, a contracted participle (“verschwommen”) and some pluralized “Schatten” that are both literal, metaphorical and metaphysical. And it ends with the ambiguous phrase “wie verweint”. With it the poem becomes an act of mourning directly comparable to Wilfred Owen’s ›Anthem for Doomed Youth‹. In this context the “Abends” of Heinle’s title turns out to be the precise equivalent of Owen’s “slow dusk”. Thus by introducing Heinle’s poem into his discussion of Trakl, Görner makes us aware of the extent to which the great poet of evenings is part of a pan-European phenomenon. Or, as Hofmannsthal puts it, in a line which could again serve as a summary of Görner’s Trakl: “Und dennoch sagt der viel, der ‘Abend’ sagt.” Without Görner’s erudition and wide reading, without his sensitive analyses and his extraordinary skill at capturing echoes, and above all without his minor-key musings on death and the author, we would have understood a great deal less both about the ‘Dennoch’ – and about the ‘viel’.

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk49_2s133

Robert Gillett (London)

RÜDIGER GÖRNER, Oskar Kokoschka. *Jahrhundertkünstler*, Wien (Zsolnay) 2018, 352 S.

Wie Rüdiger Görners ausgezeichnetes Buch über Oskar Kokoschka einzuordnen ist in das nahezu nicht mehr überschaubare Werk des deutsch-englischen Literaturwissenschaftlers, gibt er in seiner Danksagung vor: nämlich als Schlussteil eines monografischen Triptychons, in dem sich Thematisches mit Biografischem verbindet. Das will sagen, Görner setzt anhand von Kokoschka fort, was er mit ›Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache‹ (1987) und ›Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme‹ (2014) begonnen hat, nämlich „eine Trilogie des Künstlerischen“ zu versuchen, „in der das Wort neu sichtbar werden und das Sichtbare anders als sonst üblich zu Wort kommen sollte“ (350).

Dass ein ganz konkreter Link zum Trakl-Buch besteht, legt Görner im Nachwort offen: es ist Georg Trakls eindrucksvolles Gedicht ›Die Nacht‹, das spontan entstand, als der Lyriker den Maler bei der Verfertigung seines Gemäldes ›Windsbraut‹ beobachtete, mit dem Kokoschka auf seine so stürmische wie tragisch-

unglückliche Liebesbeziehung zu Alma Mahler reagierte. Mit diesem Gedicht, „das aufsingt und ein maßloses Erschrecken beschreibt, das so hymnisch klingt und so abgründig wirkt“, hatte Trakl laut Görner nicht weniger als „poetisch die Lebens- und Schaffenssubstanz dieses Künstlers getroffen“ (314).

Insofern repräsentiert es eine literarische Verdichtung und Vorwegnahme dessen, was Görner in seiner Kokoschka gewidmeten Studie gelingt. Diese tritt, genauso wie in den Vorgängerwerken über Rilke und Trakl, nicht als plane Biografie auf, noch will sie umfassende Werkeinführung sein, sondern vielmehr die dialektische, wechselseitige Durchdringung von Leben und Werk Kokoschkas vorführen, bei der eben auch das Leben zu einem Kunstwerk zu werden vermag. Ein wenig zu bescheiden vielleicht charakterisiert Görner sein kenntnisreiches Buch jedenfalls als einen „Versuch über das ‚Werk im Leben‘“ (12) des vielseitigen Kokoschka.

Der „Jahrhundertkünstler“, als der Kokoschka im Untertitel firmiert, interessiert, ja fasziniert Görner, weil er ihn sieht als einen „Weiser in die Möglichkeiten der Bildkunst, die im Namen des Menschlichen verstört, aufrüttelt, niemanden gleichgültig lässt“ (313). Mit Letzterem meint Görner offenkundig auch sich selbst, denn seine Passion für den Künstler ist für jeden Leser, für jede Leserin auf jeder Seite seiner Studie erkennbar. Doch weshalb besitzt der „Weltbürger“ (313) und Jahrhundertkünstler eine besondere Signifikanz für Görner? Nicht unwesentlich verantwortlich ist die lange Lebensdauer des 1896 im niederösterreichischen Pöchlarn geborenen und immerhin 94 Jahre alt gewordenen Malers. Wie „Länge und Fülle des Lebens auf seine Kunst zurück[wirkten]“ (12), fragt Görner daher im Buch.

Des Weiteren imponiert die künstlerische Vita, die Kokoschka nach wilden, expressionistischen Anfängen zu einem Alterswerk geführt hat, das den ungestümen Modernismus der Anfänge zu widerrufen scheint. Vor allem aber ist es die artistische Mehrfachbegabung, die den Maler in den Fokus von Görner rückt: neben dem Hauptfeld der Bildkunst war auch die Literatur wesentlich für Kokoschka: er war „ein Dramatiker und Erzähler hohen Ranges, ein (kultur)politischer Schriftsteller, Essayist und Autobiograf“ (15).

Darüber hinaus hebt Görner die bemerkenswerten politischen Schriften und Interventionen von Kokoschka hervor. Er verfügte „über eindrucksvolle Kenntnisse in der politischen Theorie und ihrer Geschichte – vom Sozialutilitarismus eines Jeremy Bentham bis zur Problematik staatlicher Souveränität“ (15). Görner betont in seiner Studie dabei insbesondere das Engagement Kokoschkas im Bereich der Pädagogik, über das noch zu sprechen sein wird. Kokoschka war ein dedizierter Anhänger des böhmischen Philosophen und Theologen Amos Comenius (1592–1670), der heute zumeist nur noch aufgrund des nach ihm benannten europäischen Mobilitätsprogramms für Schulen bekannt sein dürfte.

Kaum erstaunlich, dass Görner, der ja selber ein bedeutsamer, prägender (Hochschul-)Lehrer ist, Kokoschkas lebenslanger pädagogischer Utopie einer „Bildung von unten“ nachgeht, in welcher den Volksschulen die Aufgabe zufällt, zu einer Humanisierung der Gesellschaft beizutragen. Gerade angesichts der Erfah-

rung des Faschismus sah Kokoschka als zwingend erforderlich, dass ein Volksschulwesen ohne staatlichen Eingriff den Kindern nicht Nationalismus sondern Völkerverständigung lehrt, um so auf eine Überwindung nationaler Antagonismen (und kriegerischer Konflikte) hinzuarbeiten. Das sollte schließlich resultieren in „einer Weltgemeinschaft von Gelehrten, Wissenschaftlern und Pädagogen, getragen vom ‚Geist einer Föderation‘, und zwar im Sinne jener der mittelalterlichen Zünfte“ (193).

Natürlich war (und wäre) es kaum zu erwarten, dass es einer emanzipatorischen Friedenspädagogik, welche Kokoschka zudem mit einer internationalistischen Kunstpädagogik zu verbinden trachtete, tatsächlich gelingen könnte, den (längst schon überholten) Nationalismus zu überwinden, der ja in der Tat bis heute die Wurzel vielen Übels darstellt. (Man denke nur an rezente politische Entwicklungen in Deutschland und Großbritannien.) Görner kritisiert zwar, dass die Forderung von Kokoschka nach gesellschaftlicher Relevanz von Wissenschaft das unhintergehbare Gebot von deren Zweckfreiheit verletzt, dennoch nimmt er das utopische Bildungsprogramm von Kokoschka ernst, nicht zuletzt weil er sehr wohl weiß, dass nach dem Ende der Utopien die ohnehin gefährdete Zukunft unserer Kinder in der Tat verspielt wäre.

Kokoschka also. Sich ihn zum Gegenstand zu wählen bedeutete, sich einen gewichtigen Künstler und ein vielschichtiges Lebenswerk vorzusetzen. Das erfordert ein nicht geringes Maß an Überblick und Beherrschung des Materials, was Görner durch Schwerpunktbildung und nicht zuletzt durch quantitative Beschränkung erreicht. Will sagen: Nach der Lektüre des etwas über 300 Seiten umfassenden Kokoschka-Buches hat man einen Einblick gewonnen, für den andere Autoren wohl durchaus 500 Seiten oder mehr benötigt hätten. Zudem demonstriert Görner in seiner ersten Monografie über ein bildnerisches Werk, dass er sich darin mit derselben intellektuellen Autorität dem Gegenstand anzunähern vermag wie in seinen längst schon Dutzenden Büchern, die sich primär (aber nicht exklusiv) mit Literatur, Philosophie, Kultur- und Motivgeschichte beschäftigen.

Kennzeichnend für Görners souverän-ironischen Stil ist sein Feingefühl für Sprache, das ihn einen gesunden Abstand wahren lässt zum akademischen Jargon bzw. der degenerierten Sprache unserer heutigen Digitalkultur (worauf freilich erst ein rarer stilistischer Ausrutscher wie „Medienöffentlichkeit“ (142) aufmerksam macht). Kennzeichnend auch Görners angelegentliches Faible für sentenzenhafte Wortspiele („Kokoschka zeichnete bis zuletzt als ein Gezeichner“; 314). Nicht genug zu belobigen ist ebenso sein Bemühen um ausgewogene, umsichtige und, wo nötig, auch vorsichtige Urteile. So mahnt er etwa an einer paradigmatischen Stelle, deren konkreter Kontext hier nichts zur Sache tut: „Vorformungen und Nachwirkungen – dergleichen behauptet sich leichter, als dass es sich schlüssig nachweisen ließe. Was unterschwellig im Künstler nachwirkt, was ihn prägt, es setzt sich nur von Fall zu Fall, im Akuten des jeweils entstehenden Werkes um, aber auch das nur in Aspekten“ (27).

Die Vorsicht dem undifferenzierten (Kurz-)Schluss gegenüber, um die es hier im kritischen Urteil geht, ist selbstredend nicht zu verwechseln mit Unsicherheit, sondern dem akuten Bewusstsein geschuldet, dass Geisteswissenschaftler des Öfteren schlauer zu sein glauben, als sie sind – weshalb sie sich gerne zu Aussagen über Künstler bzw. Kunstwerke versteigen, deren Stoßrichtung mehr über den Urteilenden als das Beurteilte aussagt. Der professionelle Zwang, einer zunehmend unmündig werdenden Studentenschaft im Unterricht orthodoxe Glaubensformeln vermitteln zu müssen, dürfte auch beitragen, dass werk-biografisch ausgerichtete Untersuchungen oft simplifizieren.

Görner hingegen weiß sehr genau, dass man von der Warte des bürgerlichen Professors nicht automatisch befugt ist, die Zwänge und Leidenschaften von Künstlern, die wie im Fall von Kokoschka in Armut lebten und Verfolgung erlitten, zu beurteilen. Von Elias Canetti stammt die bedenkenswerte Frage, „ob es unter denen, die ihr gemächliches, sicheres, schnurgerades akademisches Leben auf das eines Dichters bauen, der in Elend und Verzweiflung gelebt hat, einen gibt, der sich schämt.“ Görner jedenfalls, soviel ist gewiss, ist sich dieser Problematik stets bewusst.

In bezeichnendem Gegensatz zum durchschnittlichen Beamtengermanisten deutscher Prägung ist er ja zu einem gewissen Teil selbst Künstler, wie seine Lyrik und Prosa umfassenden literarischen Publikationen zeigen. Gleichsam bundesdeutscher Verdienstkreuzträger und englischer Anarchist zugleich (wobei sich eine Spekulation über die Gewichtung dieser sich nur scheinbar wechselseitig ausschließenden Anteile hier verbietet), ist er mehr als andere befugt, sich kompetent über das – um diese schöne Fügung hier nochmals aufzurufen – „Werk im Leben“ von Kokoschka zu äußern.

Doch nach diesem nötigen Exkurs zurück zum Gegenstand der Rezension: Das Porträt, das Görner in seinem Versuch über Kokoschka zeichnet, ist nur deshalb so genau, weil er eben auch auf die „Kehrseite“ des Künstlers blickt, so etwa darauf, was Kokoschkas erotische Eskapaden für die sich für ihn aufopfernde Ehefrau Olda Palkovská an Leid bedeuteten. Auch was die mörderischen Gewaltphantasien (und zumindest zeitweiligen pädophilen Tendenzen des frühen Kokoschka) betrifft, stellt Görner lieber eine Frage anstatt eine notwendigerweise verkürzende Antwort zu liefern: „Was nur rumorte in ihm? Waren das bloß künstlerische Gesten und Motive?“ (48).

Bedacht und abgewogen ist ebenso, was er zum – zumal für Kokoschka – unglückseligen Ausgang der Beziehung zu Alma Mahler sagt: „Nicht ein Liebestod war Oskar und Alma beschieden, sondern der Tod ihrer Liebe. Das wäre als Satz eine griffige Schlusspointe, aber bleiben wir angesichts der Quellen vorsichtig; denn es handelte sich in der Folgezeit um ein sporadisches Nachklingen ihrer Liebe, zumindest was Kokoschka anging“ (72). Dieses schmerzliche Nachklingen wird dann besonders treffend auf den Punkt gebracht in der Darstellung und Kommentierung des bizarren Umstands, dass Kokoschka zu seiner Dresdner Akademiezeit der Puppenmacherin Hermine Moos den Auftrag gab, einen mög-

lichst lebensgetreuen, lebensgroßen Fetisch anzufertigen, was immerhin „in der Geschichte der Puppe als einem Kulturphänomen [...] einmalig [ist]“ (100).

Dass Görner in der Tat ein besonderes Gespür für die Malerei Kokoschkas besitzt, das verdeutlichen immer wieder seine Bildbeschreibungen zentraler Gemälde. Nicht nur, wenn es um die ›Windsbraut‹ geht (64ff.), die er dann auch im Schlussbogen seines Buches in einer grandiosen Engführung mit Trakls Poem „liest“ (314ff.), erweist sich Görner als Meister der Ekphrase wie der Bildauslegung. Zwar ist es bedauerlich, dass der Verlag diesem Band nicht jenen Bildteil beigegeben hat, den er eigentlich verdient. Doch zumindest ist es ein positiver Aspekt des Digitalzeitalters, dass man jederzeit Bilddateien der Werke Kokoschkas aufrufen kann, um sich so zumindest einen groben Eindruck zu verschaffen.

Dem, was derzeit unter dem akademischen Trendlabel „transmedial“ durch die Kulturwissenschaften geistert, galt immer schon das besondere Augenmerk Görners. So auch in der Kokoschka-Studie. Er richtet sein Interesse ausführlich auf die ästhetische Besonderheit der literarischen Texte Kokoschkas, an denen er etwa hervorhebt: „Man kann hier geradezu von einem bildlichen Erzählen sprechen, selten genug unter bildenden Künstlern“ (137). (Görners Archive-recherchen ist im übrigen – neben bisher unbekanntem biografischen Fundstücken aus der Korrespondenz des Künstlers –, auch die Erstpublikation eines bisher ungedruckten Prosatextes mit dem Titel ›Ein Traum‹ (118–120) zu verdanken.)

Ganz in seinem Element ist Görner, wenn er über seine – neben der Literatur – andere Passion schreibt, die Musik, und dabei etwa „das intensive und produktive Wechselverhältnis von Kokoschka und Komponisten“ (224) wie etwa Gottfried von Einem oder Werner Egk in den Blick nimmt. Ein Görner'scher Lieblingstopos ist ebenso die Analyse der verfehlten Begegnungen zwischen bedeutenden Künstlern. Diesmal vermag er am konkreten Beispiel des missglückten Austausches zwischen Kokoschka und Thomas Mann zeigen, dass sich anhand der Inkompatibilität bedeutender Künstler einiges lernen lässt über den Eigensinn der Kunst.

Unter dem Kapiteltitel „Das Porträt als Darstellungsform“ entwirft Görner dann eine kleine Philosophie der Porträtmalerei im Allgemeinen und von Kokoschka im Besonderen: „Porträts legen Zeugnis einer Reihe von Begegnungen ab zwischen Künstler und Modell. Beim Porträtieren und vor allem auch beim Urteilen über das Porträt spielen dann zwei Grundfragen eine entscheidende Rolle: Wie begegnet der Künstler dem anderen, zu Porträtierenden? Wo beginnt im Porträtgemälde das Gegenüber, und was geht vom porträtierenden Künstler in das Porträt des anderen ein? Welches Bild vom Menschen wird dabei entworfen?“ (205) Wie Görner dann u.a. ausführt, wurde Kokoschka von anderer Hand nur höchst selten porträtiert, während es ihm in seinem Porträtschaffen gelang, eine eigentümliche „Spannung zwischen Feinsinnigem und Grobschlächtigen“ (213) herzustellen, wobei mit Seitenblick auf die Selbstporträts des Künstlers festzustellen ist, dass Kokoschka „in seiner Gestaltung aller Gesichter, die er gemalt hat, gegenwärtig [ist]“ (216).

Umso dringlicher erscheint daher Görners Frage nach dem Faible des Künstlers, insbesondere die Porträts von Machtmenschen zu malen, das Kokoschka gegen Ende seiner Schaffenszeit umtrieb. Konrad Adenauer, Theodor Heuss, Ludwig Erhard und Helmut Schmidt unter anderen gehörten zum Kreis der Gemalten, wobei der späte Kokoschka, so Görner, „den Großen in der Politik auf Augenhöhe [begegnete]“ (234). Vielfach führten die Porträtsitzungen zu engen Bekann- und Freundschaften, die Kokoschka weniger aus Eitelkeit und Geltungssucht betrieb, als um dergestalt Ansprechpartner für seine Ideen zur Friedenspolitik und europäischen Einheit zu gewinnen.

Unproblematisch war das alles freilich nicht. Wie Görner ausführt, gehören die vorgenannten Politikerporträts in eine Werkreihe, die bereits nach 1945 beginnt, etwa wenn Kokoschka den Schweizer Industriellen Emil Georg Bührle malte, der sein beträchtliches Vermögen der Waffenfabrikation verdankte. „Nichts daran scheint Kokoschka gestört zu haben. Auftrag war Auftrag – gerade in den Nachkriegsjahren –, und ein jeder hatte sein Gesicht. Sein Porträt des hochkultivierten Rüstungsmagnaten zeigt einen distinguierten Biedermann ohne Brandstifter“ (220). Was hier aufgeworfen wird, neben den moralischen Erwägungen, ist die Frage nach der Nähe zur Macht, die (moderne und gegenwärtige) Kunst durchaus suchen darf, aber auch dringend bewusst gestalten sollte, nicht zuletzt um eine Farce von jenem Kaliber zu verhindern, die Görner in seiner so instruktiven wie unterhaltsamen Digression zu Graham Sutherlands Porträtbild von Winston Churchill schildert. (Es wurde „auf Betreiben von Churchills Frau, Clementine, im Garten von Chartwell verbrannt“; 245).

Das abschließende Kapitel von Görners Studie gilt erneut der Dimension des Pädagogischen und ist „Porträt des älteren Künstlers als Erzieher oder: Schulen des Sehens“ betitelt. Es dreht sich mithin um die von Kokoschka 1953 begründete Internationale Sommerakademie in Salzburg, in deren Rahmen er seine „Schule des Sehens“ einbettete als Versuch, einerseits gegen die vehement abgelehnte Gegenstandslosigkeit in der modernen Kunst zu Felde zu ziehen, andererseits aber eben auch, um seine eigene Ästhetik als „schulbildend“ zu etablieren. Ausgerechnet im kulturkonservativen, um nicht zu sagen: reaktionären Salzburg der Nachkriegszeit führte ihn diese Intervention in die ästhetischen Debatten der Zeit zwangsläufig auf ein vermintes Gelände, denn Kokoschka avancierte dabei wider Willen „zur Leitfigur eines ästhetischen Revisionismus“ (257), der sich zu einem nicht geringen Teil aus zumeist braunen Gefilden speiste.

Dass Kokoschka die Kunst eines Egon Schiele als Pornografie diffamierte und sich ausgerechnet den nationalsozialistisch schwer belasteten Kunsthändler Friedrich Welz zum „Inspirator und ‚Sekretär‘ der [Sommer-]Akademie“ (261) auserkor, war da mehr als unglücklich. Erneut verweigert sich Görner einem vielleicht vorschnellen Urteils in der causa, um stattdessen die Fakten in aller Objektivität zu präsentieren, dabei aber auch die dunklen Stellen zu erwähnen, in denen „(zu) vieles Spekulation, Vermutung, Mutmaßung“ bleiben muss, damit man sich als Leser selber eine Meinung bilde: „Und weil es allzu leichtfiele, hier zu urteilen,

ohne die genauen Begleitumstände zu kennen, sei darauf verzichtet“ (263), schreibt Görner salomonisch.

Eines darf jedoch, mit Görner, als Fazit festgehalten werden: „Das Besondere der Schule des Sehens war, dass Kokoschka seine Schüler dazu anzuleiten verstand, als Einzelne zu sehen und gleichzeitig dieses Sehen auch als gemeinschaftliche Erfahrung zu begreifen“ (267). Sowohl hinsichtlich des gemeinschaftlichen Ethos als der phänomenologischen Orientierung an der alltäglichen (Seh-)Erfahrung, die freilich auf ein neues Wahrnehmungsniveau gehoben werden sollte, wertet Görner die Schule des Sehens als Kokoschkas wichtigsten Beitrag zur einer praktischen Kunsttheorie. Mehr noch: „Bedenkt man in Kokoschkas Denken den Zusammenhang zwischen dem von Comenius abgeleiteten Erziehungsprojekt, das er ein Leben lang verfolgte, und der Schule des Einsehen-Lernens, dann stehen wir hier einer pädagogisch-konkreten Utopie ersten Ranges gegenüber“ (270).

Der Blick auf das Alterswerk von Kokoschkas vielperspektivischen Gemälden (wie dem der Wiener Staatsoper, der Kölner Rheinuferfront und dem Inneren des Kölner Doms, aber auch etwa der Ansichten vom Genfer See und von Delphi), demonstriert für den genauen Betrachter Görner weiters vor allem eines: „Dieser Künstler konnte Lehrer des Sehens werden, weil er selbst in fortgeschrittenem Alter nicht müde wurde, sich selbst nach wie vor auch als Schüler des Sehens zu begreifen, neue Blickwinkel zu erproben, Einblicke und Ausblicke zu ergründen, den Farben eigenständige Perspektiven zu gewähren und immer wieder dem Erstaunen über das Gesehene Ausdruck zu verleihen“ (267).

Als Leser dieses außergewöhnlichen Kunst-Buches wiederum kann man mit Görners Augen auf Oskar Kokoschka, sein Leben und Werk blicken. Dabei hat sich Görner stets an der Maxime orientiert, die er am Ende des Bandes wie folgt fasst: „Kunstkritik nämlich darf eines nie vergessen: Sie hat letztlich immer der Wertschätzung ihres Gegenstandes zu dienen. Auch wenn im besten und von Friedrich Schlegel eingeforderten Fall auch die Kritik Kunst werden soll und – im Gegenzug – die Kunst Kritik sein kann, in Wirklichkeit kann die Kritik nur mit ihrem Kunst-Werden liebäugeln“ (351). Rüdiger Görner, und dafür legt sein Kokoschka-Band eindrucksvoll Zeugnis ab, ist ein Kunst-Kritiker, der zugleich die diffizile Kunst der Kritik wie kaum ein anderer deutscher Intellektueller beherrscht, da er die Freiheiten des angelsächsischen *criticism* mit dem Genauigkeitsanspruch der Literaturwissenschaft zu verbinden versteht.