

Das furchtbare Wunder

Zum Tode von Oskar Kokoschka

In siebzig von den über neunzig Jahren seines Lebens hat man Oskar Kokoschka zur Geschichte der modernen Kunst gerechnet, und ebensolange fragt man, wie er sich da unterbringen läßt. Er war für Thomas Mann „ein Inbegriff der modernen Malerei“, aber das sonst übliche Etikett „Klassiker der Moderne“ stimmte für ihn nicht. „Wie kann ein solches Temperament einen Klassiker aus sich entlassen?“ meinte Theodor Heuss. Bis heute enthält sein Werk die Frage, was das ist, Moderne und Klassik.

Als einer, der Neues zu sagen hatte und mit neuen Mitteln, als Avantgardist also, war Kokoschka, der am 1. März 1886 im österreichischen Pöchlarn geboren wurde, schon durch seine frühen delikaten Studien zu seinen Versen „Die träumenden Knaben“ ausgewiesen. Die Schule Klimts war an ihnen abzulesen, auch die Verwandtschaft zu Schiele und zu fernöstlichen Konturen, aber die Sprache war neu und provozierte. Worin die Provokation bestand, zeigte dann zwei Jahre später, 1909, das Porträt des Psychiaters Auguste Forel: ein Mensch, gesehen mit Röntgenaugen — mit „dem Auge Gottes“, sagte der Freund Adolf Loos — und soviel Unbekanntes entblößend wie die Lehren Freuds. „Kokoschka seziiert die Menschen bis zu jener Grenze menschlicher Erfahrung, von der wir froh sind, lebend und ohne Schaden zurückzukommen.“ So John Russell zu Kokoschkas Aquarellen, späten, leisen, beruhigten Arbeiten meist; aber auch ein Blatt „Venedig“ ist darunter, das schon das Versinken der Stadt vorauszunehmen scheint.

In Wien, dann in Berlin, als er Herwarth Waldens „Der Sturm“ — das „Expressionistische Kunstblättchen“, wie Kokoschka es später nannte — mit herausgab, schrieb, illustrierte und den Kunden ins Haus trug und ein einziges Mal in seinem Leben zu einer Gruppe gehörte, in dieser Zeit, in der die Richtungen aus der Erde schossen, konnte es so aussehen, als ließe sich Kokoschka irgendwo unter sie einreihen. Aber nur seine Graphik ist damals expressionistisch, nicht Porträts wie das Waldens (Stuttgart).

Was ihn von den Leuten des „Sturm“ trennte, sah die einzige aus dem Kreis, die ähnlich hellstichtig war wie er, Else Lasker-Schüler, als sie einem anderen Maler, Max Oppenheimer, seine Anlehnung an Kokoschka vorwarf: „Man kopiert doch ehrlich in den alten Museen die alten Meister und setzt nicht seinen Namen darunter. Kokoschka ist ein alter Meister, später geboren, ein furchtbares Wunder.“ Das klingt exaltiert, ist aber exakt. Wer Formen und Farben differenzierte, nicht reduzierte, wer drei- und nicht zweidimensionale Bilder malte und trotzdem gute Bilder machte, stellte die Grundbegriffe aller damaligen Avantgarden in Frage, ein durchaus furchtbares Wunder.

Es wurde furchtbar auch für den Maler selber, sobald es klar wurde, daß er nicht nur gegen die Konventionen von Erzherzögen sündigte — „Diesem Burschen gehören die Knochen im Leibe zusammengeschlagen“, hatte Franz Ferdinand gesagt —, sondern auch gegen die Tabus neuer Kunstkritiker, von denen „eine ganze Generation“ neue „kunsttechnische Ausdrücke für die Sub-

für Beckmann, für den der Raum im Bild zum persönlichen Problem wurde. Bei Kokoschka kam außerdem zum Schock des Krieges noch die Trennung von der Frau, „der ich die Schuld zuschrieb, warum ich mich freiwillig zum Militär gemeldet hatte, in welchem am Ende ja jeder wie in einer Falle sich fand“.

In seinem Bild „Die Windsbraut“ (Basel) hatte Kokoschka 1914 ein Symbol für seine Beziehung zu Alma Mahler gefunden, der Femme fatale und Muse einer Avantgarde, mit der er jetzt brach: 1919 veröffentlichte er einen Vortrag „Vom Bewußtsein der Geschichte“ im „Genius“, einer Publikation, in der Carl Georg Heise und Kurt Pinthus „den anstürmenden neuen Ideen zum vollen Sieg verhelfen“, aber auch (was damals gerade wenig zeitgemäß schien) „das Vergangene . . . als Lebendiges in fruchtbare Beziehung zur Gegenwart“ bringen wollten.

Es war einer der ganz wenigen, hochqualifizierten und sehr kurzlebigen Anläufe, einer geistigen und damit auch der politischen Polarisierung entgegenzuwirken, die nicht aufzuhalten war. Hier also, in einer Typographie, die nichts von der aufgeregten Entstehungszeit verrät, stand einer von Kokoschkas ersten Versuchen, seine Position zur Zeit, Kunst und Geschichte zu formulieren. Es gibt viele solche Versuche von ihm, als Essays oder Dramen, und immer spürt man seinen Kampf mit diesen Formen. Was ihm gegeben war, das waren Geschichten, „angesiedelt zwischen Erinnerung und Legende“, am besten erzählte Geschichten; eine Widmung an seine Frau sagt es deutlich: „Diese Geschichte habe ich Olda erzählt, später aufgeschrieben und ihr diktirt. Darum gehört dieser Band Olda.“

Die phantastischste, aber durchaus wahre dieser Geschichten handelt von seiner Zeit als Professor in Dresden nach dem Ersten Weltkrieg. Er ließ sich da eine lebensgroße Puppe anfertigen und einkleiden — die „Frau in Blau“ auf einem farbig geradezu aggressiven Bild —, und ob er damit als „toller Kokoschka“ schockieren wollte oder an die Grenzen gekommen war, „von denen wir froh sind, lebend zurückzukommen“: mit dieser Episode kulminierte und endete, was er im Rückblick seine Sturm-und-Drang-Zeit nannte. 1924 verließ er unvermittelt, wie auf einer Flucht, die Stadt und die Professur und sammelte danach, auf jahrelangen Reisen, Bilder der Welt, so als ob er vorausgewußt hätte, daß nachher die Welt mit Brettern vernagelt sein würde.

Ein neues Hauptmotiv, neben den Bildnissen, taucht jetzt auf, Städteporträts, am liebsten von großen, lebendigen Städten voll von Geschichte. Gern malt er sie von einem erhöhten Standpunkt, mit dem Blick auf Wasser, das in einem weiten Horizont mündet. Ein zartes Blau, das nichts mehr mit dem des Puppenbildes zu tun hat, auch nichts mit dem drohend-blauen Hintergrund des Selbstbildnisses von 1917 (Wuppertal), herrscht auf Landschaften wie der des Sees von Annecy. „Die Landschaften tun nicht weh, aber meine Menschenbilder beißen. Das bin alles ich.“ Auch für den viel älteren Liebermann war Kokoschka jetzt jemand, dem „der Weg zur zeitlosen Kunst offensteht“.

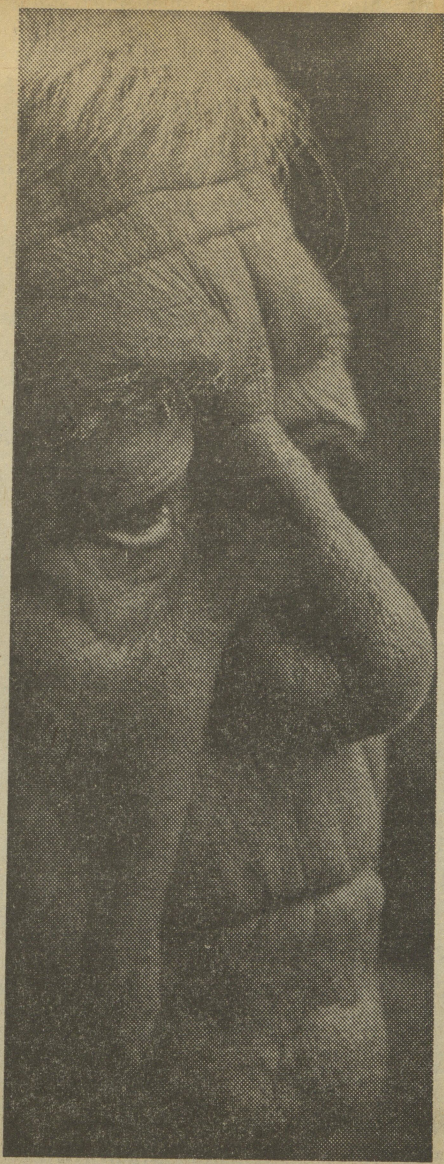
Die Reisejahre hatten ihn dem Zwang entzogen, mit einem der stagnierenden künstlerischen Lager in Deutschland oder Österreich zu paktieren, aber als er auf dem besten — etwas verfrühten — Weg zum „Großen Alten Mann“ schien und Deutschland auf der Biennale in Venedig repräsentiert hatte, fing man 1933 an, seine Bilder abzuhängen: für eine „zivilisierte Magie“ (Thomas Mann) war kein Platz mehr, auch ganz abgesehen von Windsbraut und Frau in Blau. Kokoschka hat sich nie über die Tiefe des Hasses von seiten des Dritten Reichs getäuscht, auch nicht über die Schwere der bevorstehenden Kämpfe — was einige akademisch viel gebildetere Zeitgenossen taten.

Als er sich in Prag, wo er Olda Palakova kennenlernte, fragte: „Warum ich als Fünfzigjähriger noch immer ‚Bürgerschreck‘ bin?“, erinnerte er sich an seine erste Erziehung durch den „Orbis Pictus“ des Komensky oder Comenius aus dem 17. Jahrhundert. „Ich habe also frühzeitig begonnen, mein Urteil danach zu richten, was meine Augen sahen, statt meine Ohren zu spitzen und die Phrasen der Erwachsenen zu glauben.“

Die „Erziehung der Menschen zur Vernunft auf Grund des Gebrauchs ihrer fünf Sinne“, das Prinzip des Comenius, wurde dann zur Aufgabe seines Alters, als er nach einer schwierigen Emigrationszeit in London an der Salzburger „Schule des Sehens“ unterrichtete, nicht um Künstler auszubilden — eigentliche Schüler hat er nie gehabt —, sondern um ein Gegengewicht gegen das unanschauliche, naturwissenschaftliche Denken zu schaffen, die durch dieses Denken verlorene „Unbefangenheit dem Bestehenden gegenüber“ zu beleben. Als Ausdruck dieses unanschaulichen Denkens hat er die gegenstandslose Kunst attackiert, leidenschaftlich, wie er alles tat, und auch seine Verwandtschaft mit dem Barock entdeckt.

Bei aller Leidenschaft in seiner Kritik einer Kunst, „die seit fünfzig Jahren keine Weiterentwicklung zeigt“, bei seiner Kritik von vielem anderen — die heute, wieder zwanzig Jahre nachdem er sie geschrieben hatte, plausibler scheint als damals —, bei aller Leidenschaft ließ er sich, nach allen bekannten Zeugnissen, nicht zu dem Glauben verlocken, man könne die Uhr auf ein vorwissenschaftliches Zeitalter zurückdrehen. Eher hielt er es wohl mit dem Vers des alten Freundes Karl Kraus: „Ich bin nur der, der den Rückzug deckt.“ Aber den Wohnsitz seiner letzten Jahrzehnte wählte er so, in Villeneuve am Ausfluß der Rhône in den Genéve See, daß er wie auf seinen Stadtbildern einem Wasser nahe war, das unverstellt in die Weite ennes Horizontes führt.

CLARA MENCK



Oskar Kokoschka

Foto: F.A.Z.-Archiv

limierung des Hungers gefunden“ hatte und sich davon nährte. So Kokoschka später, als er sich gegen die Sakrosankt-Erklärung der „Ismen“ seiner Jugend auflehnte und von sich selber sagte: „Ich habe mit Absicht alle Tabus gebrochen.“ Der Ton liegt dabei auf „alle“, und der Satz bleibt trotzdem irreführend. Denn was ihn von den meisten seiner Generation trennte, war seine Weigerung, sich am einseitigen, linear fortgesetzten Tabu-Zertrümmern zu beteiligen.

Aktuell wurden diese Fragen erst, als mit der Vorkriegsgesellschaft und der Donaumonarchie auch die gegen sie gerichtete Phalanx zerfiel. Die Tatsache, als alter Meister später geboren zu sein, führte dann zur Isolierung, nicht nur für Kokoschka, auch, unter anderen,