

## „DAS BEWUßTSEIN DER GESICHTE:“ DER GEBRAUCH UND EINDRUCK VON OSKAR KOKOSCHKAS WELTANSCHAUUNG AUF SEINER FRÜHEN KUNST

GERMAN 499:

SENIOR CAPSTONE/SEMINAR WITH DR. SCOTT BAKER

---

---

### ABSTRACT:

*Oskar Kokoschka was one of the leading artists in the Vienna Secession, or the Austrian Expressionist movement. Already in the early 1900s when he was only in his twenties, Kokoschka's innovative and self-taught technique helped him pioneer the Expressionist style in painting, poetry, and drama. In 1912 he also composed a short philosophical essay entitled "On the Nature of Visions." The essay explains his view that individual minds shape the world by collecting external images and rearranging them into visions; these personal visions then contribute to a collective reality. In this essay I explore how Kokoschka uses the philosophy expressed in "On the Nature of Visions" in his early paintings, his children's book "The Dreaming Youths," and in his play "Murderer, Hope of Women" to show how his world view helped him innovate the now familiar style of Expressionist art.*

---

Am Anfang des 20. Jahrhunderts, stand die alte Österreichisch–Ungarische Monarchie kurz vor dem Aus. Die dünnen Faden, die dieses vielfältige Kaiserreich noch zusammenhielten, wurden bald in dem ersten Weltkrieg endlich zerbrochen. Aber in der Mitte des drohenden Sturms war die Hauptstadt Wien ein Zentrum innovativer Gedanken. Künstler, Architekten, Musiker, Psychologen, und Philosophen versammelten sich in Kaffeehäusern und diskutierten Ideen, die die ganze westliche Welt beeinflussten.

Einer von diesen einflussreichen Menschen war Oskar Kokoschka. Er war ein autodidaktischer Maler, dessen Gemälde den Anfang österreichischer Expressionismus markieren. Er war auch produktiv als Schriftsteller, und seine Gedichte und Dramen sind einige der ersten Beispiele expressionistischer Literatur. Sein innovativer Stil konzentriert sich auf die inneren Gefühle und die Erfahrung des Individuums im Gegensatz zu dem

konservativen Stil, der damals in Österreich üblich war, oder dem dekorativen Stil der Wiener Secession.

1912 schrieb der junge Kokoschka den Aufsatz, „Von der Natur der Gesichte.“ Darin beschreibt er seine Philosophie über die Verbindung zwischen dem Bewußtsein und unseren Visionen, und die Macht der eignen Seele auf der Welt. Die Philosophie führt nicht nur seine Absicht der Welt, sondern die Schöpfung seiner Kunst. Freilich, sein Glaube an die Wichtigkeit der eigenen Person half ihm, mit der Tradition zu brechen und den neuen expressionistischen Stil zu bahnen.

Hier werde ich analysieren, wie Kokoschkas frühe Kunst die Philosophie in „Von der Natur der Gesichte“ verkörpert. Ich beginne mit einer Erklärung des Aufsatzes, und dann beschreibe ich, wie diese Ideen in seinen Porträten, in seinem Kinderbuch *Die Träumenden Knaben*, und seinem Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* benutzt werden. Ich benutze nur Werke, die um der gleichen Zeit des Aufsatzes gemacht wurden, von 1907 bis 1912. Das ist nur ein kleiner Schnitt des Werks Kokoschkas, aber ich finde, daß die reine, echte Qualität seines frühen Werks seine Weltanschauung am besten repräsentiert.

Der Aufsatz beginnt so:

*Das Bewußtsein der Gesichte ist kein Zustand, in welchem man die Dinge erkennt oder einsieht, sondern ein Stand desselben, an dem es sich selbst erlebt. [...] Bewußtsein der Gesichte ist [...] Leben selber, welches von Bildungen, die ihm zuströmen, wählt*  
(zitiert in Hanlein 49).

Er macht sofort die starke Äußerung, dass nichts ohne das Bewußtsein existiert.

Die Welt ist kein ruhender Ort, den man beobachten und begreifen muss. Sie ist stattdessen eine Versammlung von Visionen, die er jeden Moment in seinem Bewußtsein wiederherstellt. (Kokoschka benutzt das Wort „Gesicht,“ das zweideutig sein kann. Ich nehme es hier an als „Vision,“ und nicht als die vordere Kopffläche.)

Der Prozess funktioniert so. Man wird ständig mit Abbildungen aus der Aussenwelt zerströmt, die dann das Bewußtsein beeinflussen. Der Mensch ist aber nicht untätig in diesem Prozess. Sein Bewußtsein wählt tätig aus diesen Abbildungen und arrangiert sie, wie es ihm gefällt. So sind seine Visionen eine Äußerung der Seele. Kokoschka vergleicht das

Bewußtsein mit einem ungeborenen Kind, das alle die Abbildungen der Mutter einverleibt, „ohne selber faßbar zu sein“ (Ibid. 49). Das Bewußtsein wird immer ausgestaltet und verändert, auch wenn wir es nicht bemerken.

Aber der Prozess hört in dem Kopf nicht auf. Kokoschka beschreibt, wie das Bewußtsein schrankenlos „in die Dinge aufgegangen, wie eingewirkt in die Gesichte“ lebt (Ibid. 49). Es ist kein Teil des Lebens, sondern Leben selber. Nichts mehr existiert allein, sobald es angeschaut wird. „Sie hauchen ihren Geist aus,“ sagt er, „wie die Lampe leuchtet und läßt vom Docht das Öl ziehen“ (Ibid. 51). Anders gesagt, die Dinge, die wir anschauen, speisen unsere Gesichte. Sie werden dann etwas ganz anders, aber nicht weniger wesenhaft.

Kokoschka führt die Metapher der Lampe bis zur Ende des Aufsatzes weiter. „Mir ist es vollkommen bewußt, gewiß,“ schreibt er, „daß ich es mir einbilde, was dort als Flamme brennt“ (Ibid. 51)! Dann endet er den Aufsatz mit einer Verbindung zwischen der persönlichen Einbildung und dem Leben überall:

*ich ziehe aus der Welt absichtslos etwas als Dinge empor. Dann aber werde ich nichts mehr sein als eine, Ihre, Einbildung. Dann ist die Einbildung in allen Dingen das, was natürlich ist. Dann ist Einbildung Natur, Gesicht, das Leben (Ibid, 51).*

Alles, was wir sehen, ist ein Produkt der Einbildung, ein Aufbau des Bewußtseins. Deswegen ist es aber nicht weniger. Im Gegenteil, die Einbildung wird Realität. Jeder von uns trägt zur kollektiven Einbildung bei, die das Leben ist.

Merkwürdigerweise erwähnt der Künstler in seinem Aufsatz nicht die Kunst selber. Für Kokoschka ist die Kunst nicht etwas Besonderes, etwas höher als das tägliche Leben, sondern eine Äußerung des Lebens. Als er jung war, interessierte er sich für die alltägliche Kunst der Laien im Wiener Naturhistorischen Museum vor der bildenden Kunst der alten Meister im Kunsthistorischen Museum. Und als er an die Uni ging, um Zeichenlehrer zu werden, wählte er die Kunstgewerbeschule, denn er „hätte nie daran gedacht, die Akademie der Bildenden Künste in Wien zu besuchen, in Samtrock und Barett als Künstler zu gelten“ (Kokoschka Mein Leben 49). Leben und Kunst waren eins und dasselbe.

Für Kokoschka ist der Künstler nicht wesentlicher als alle anderen im Prozess, die Welt mit dem Bewußtsein kreativ zu schöpfen. Jeder von uns trägt ständig zu der kollektiven Einbildung bei, die die Welt ist. Das

Leben selbst ist eine Äußerung des Bewußtseins. Der Künstler hat nicht mehr Kontrolle über die Welt als alle anderen. Er darf nur seine eigene Vision als Kunst darstellen. Der Einfluss des Werks hängt von dem Zuschauer ab, und wie sein Bewußtsein es zu benutzen wählt.

Und freilich, die Kunst Kokoschkas bis zu 1912, als „Von der Natur der Gesichte“ geschrieben wurde, folgt den Theorien seines Aufsatzes. Obwohl Kokoschka nur 26 Jahre alt war, war er schon berühmt für sein kühnes Werk, das den dekorativen Stil der Secession ablehnte, und den österreichischen Expressionismus heute definiert. Er wurde als Künstler ausgebildet, aber autodidaktisch als Maler, Dichter, und Dramatiker, und deswegen hatte er die Freiheit, seinen eigenen einflussreichen Weg zu bahnen. Seine Kunst, schrieb er später in seiner Autobiographie, war nichts mehr als „eine Basis zum Verständnis [seiner] Rolle in der Umwelt, die Selbsterkenntnis finden sollte“: eine Äußerung der Bewußtsein der Gesichte (Kokoschka Mein Leben 77).

Kokoschka ist für seine Gemälde am bekanntesten. Er hatte keine Ausbildung als Maler, sondern hatte seit Kindheit eine Begabung dafür, und malte Werke für die 1908 und 1909 internationale Kunstschauen in Wien. Der Architekt Adolf Loos hat das Talent des jungen Künstlers bemerkt, und wurde bald sein guter Freund und Mentor. Für viele Jahre förderte er Kokoschka als Maler mit Vergütungen für Porträten, die er fand. Durch die Vergütungen leistete sich Kokoschka ein Einkommen, und in seiner Kunst konnte er sich auf sein Lieblingssubjekt konzentrieren, die menschliche Gestalt.

In seiner Autobiographie beklagt Kokoschka das Fehlen von der menschlichen Gestalt in zeitgenössischer Kunst. Er wuchs während der Zeit der Maschine auf, und schaute die negativen Eindrücke direkt an, als der Beruf seines Vaters als Goldschmied überholt wurde. Er sah die Rückkehr zur Abstraktion als Furcht vor Abbildungen, und eine Ablehnung der menschlichen Erfahrung. Seine Gemälde konzentrieren sich häufig auf Subjekte, die direkt vor seinen Augen waren, wie Porträten, Stilleben, und Landschaftsbilder. Die persönliche Erfahrung und das Bewußtsein der Gesichte waren für ihn wichtiger zu malen als alles andere, genau wie in „Von der Natur der Gesichte.“

Kokoschkas frühe Gemälde sind am meisten Porträten, die er für Vergütungen malte. Er war aber unkonventionell als Porträtartist. Normalerweise vergütet man ein Porträt, sodass man als erfolgreicher, vortrefflicher, attraktiver Mensch erinnert würde. Das Porträt soll Information über seinen

Beruf, seine Gesellschaftsklasse oder Interessen zeigen. Die Porträten Kokoschkas zeigen aber nichts davon. Seine Sitzenden kommen wie Geister auf einem dunklen, schattenvollen Hintergrund vor, ohne die übliche Information – es gibt nichts zwischen einem Herzog und einem Schneider zu unterscheiden. Die Sitzenden sehen auch nicht ganz schön oder stoisch aus. Viele schauen quälend aus der Leinwand heraus, und bewegen ihre Hände heikel, als ob sie dabei wären, eine Geste zu machen. Alle die Gekünsteltheit der traditionellen Porträtmalerei ist weggelassen, und alles was übrig ist, ist der bloße Geist der Menschen.

Kokoschka hatte auch eine besondere Technik für malen. Der Sitzende, statt ganz ruhig für Stunden zu sitzen, durfte sich unbehindert bewegen und mit dem Maler sprechen, als ob er nicht bemalt würde. Keine gekünstelte Pose. Kokoschka war einer der ersten Künstler so zu malen. „Ein Mensch,“ sagte er, „ist kein Stilleben“ (Kokoschka Mein Leben 72). Seine Gemälde sind also keine Nachahmung einer einzigen Pose, sondern eine Zusammensetzung der Bewegungen, der Konversation, der ganzen Zeit, die Kokoschka mit dem Sitzenden geleistet hat.

In dieser Hinsicht ist die Methode Kokoschkas, Bilder zu malen, eine physische Äußerung des Prozesses, den er in „Von den Natur der Gesichte“ beschreibt. Während er ein Porträt malte, versammelte Kokoschka viele Abbildungen von dem Sitzenden, von denen er freiwillig wählte, was für ihn am wichtigsten war. Dann wie die Öl in einer Lampe, ernährte diese gewählte Gesichte seine Einbildung der Person. Das Porträt, das er dann malte, war eine physische Äußerung seines Bewußtseins, eine Verkörperung seiner Einbildung. Er versuchte nicht die objektive Realität nachzuahmen, denn für ihn gab es keine. Alles was er sah, alles was er malen durfte, war seine persönliche Vision .

Obwohl die Porträten aus dem Bewußtsein Kokoschkas kamen, wurden sie trotzdem ein Teil der Realität. Manchmal haben die Sitzenden ihre Porträten abgelehnt, weil sie ihnen nicht gefielen. Aber ein hundert Jahre später sind diese gleichen Porträten der beste, oder velleicht der einzige Weg, wie wir diese Leute erkennen. Diese Gesichte aus dem Bewußtsein Kokoschkas leben für uns alle fort, wie eingewirkt im Leben.

Ein gutes Beispiel ist Kokoschkas Porträt des berühmten schweizerischen Forschers Auguste Forel aus dem Jahr 1910. Forel war dann 62 Jahre alt und sehr einflussreich als Psychologe, Neuroanatom, und Myrmekologe. Er war noch beschäftigt mit Experimenten über Ameisen und hatte kein Interesse daran, sein Porträt gemalt zu haben, besonders von einem jungen österreichischen Künstler, von dem er nie gehört hatte.

Aber Loos überzeugte ihn, dass Kokoschka ihn abends beim Essen porträtieren durfte.

Kokoschka beschreibt die Erfahrung in seiner Autobiographie. Er wußte auch so wenig über Forel, wie Forel über ihn wußte, und beobachtete neugierig, während der Forscher sein kleines vegetarisches Essen aß und mit seiner Familie sprach. Kokoschka dachte, daß er peinliche Information über die sexuellen Probleme der Familie mithörte, und lernte nur später, daß sie tatsächlich die Experimenten Forels über Ameisen erörtert hatten. Manchmal schlief Forel ein, und dann, schrieb Kokoschka, “could I really study the way he sat in his chair, and see how the wrinkles on his face increased and deepened. Suddenly he seemed ancient. Myriads of small wrinkles appeared, like the documents of a man’s life, and I felt that I must record them all, decipher them like old parchment and hand them on to posterity” (zitiert in Hodin 97).

Am Ende lehnte Forel das Porträt ab, und man kann klar sehen, warum. Im Vergleich mit einem Foto Forels, das 14 Jahre später gemacht wurde, würde man denken, daß der Mann im Gemälde viel älter war. Im Foto hat Forel volle, runde Gesichtszüge, und ein Licht in den Augen, die Freundlichkeit oder Interesse zeigen könnte. Obwohl er 76 Jahre alt ist, sieht er gesund und lebendig aus. Aber Kokoschkas Porträt ist sehr anders. Die gleichen Gesichtszüge sind dünn und schleppend, wie die Wange, die Nase, und der Bart. Der Kopf sitzt auf einem leichten, geisterhaften Körper, der fast im dumpfen Hintergrund verschwindet. Nur eine leichte Außenlinie beschreibt seine Form, die fast nicht da ist. Er sieht physisch anfällig und erschöpft aus.

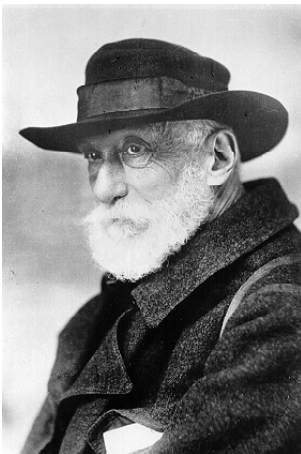


Figure 1: Auguste Forel, 1924



Figure 2: Kokoschkas Porträt Auguste Forels, 1910

Die Schwerpunkte sind aber die Augen und die Hände, die die Bedeutung des Porträts völlig ändern. Die Hände, obwohl arthritisch und misslich, machen eine vorsätzliche Geste. Sie und die großen, dunklen Augen zeigen das aufmerksame Nachdenken einer gesunden Seele. Durch diese kleinen Details, stellte Kokoschka den Genius Forels dar, wovon er nur aus seinen Beobachtungen wusste. Er unterstrich die Wichtigkeit der Seele durch die Hände und Augen im Kontrast mit der Abfälligkeit des alten Körpers.

Das Ziel Kokoschkas war offenbar nicht, eine genaue Kopie des Aussehens zu malen. Das Porträt ist auch keine schmeichelhafte Darstellung des Forschers wie das hübsche Foto links. Es ist stattdessen eine Verkörperung von Kokoschkas Bewußtsein der Gesichte. An den Abenden, die er mit Forel verbrachte, versammelte Kokoschka viele Abbildungen von dem Forscher. Er vergleicht den Prozess mit dem eines Naturforschers, der „Steine, Pflanzen und Fossilien untersucht, um Daten zu sammeln“ (Mein Leben 77). Dann wählte er die Abbildungen, die für ihn am wichtigsten waren, und machte eine Einbildung davon. Er faszinierte sich an den Leuten. Er wollte sie anschauen und begreifen. Dann, „für mich selber,“ beschreibt er, „wußte ich meine Einsichten nur im Malen auszudrücken“ (Ibid. 77). Das Gemälde ist eine Äußerung seiner Einbildung.

Es ist interessant, dass Kokoschka sich mit einem Naturforscher vergleicht. Ein Forscher soll Fakten finden und wissenschaftlich nachweisen, und wir sehen, dass Kokoschka sich um Fakten wie Aussehen und Beruf nicht kümmerte. Aber nach seinen Theorien in „Von der Natur der Gesichte,“ gibt es keine feste Fakten in der Aussenwelt, die wir finden können. Alles ist Einbildung. Man gestaltet selbst die Fakten im Bewußtsein. Sie sind nichts als eine Äußerung der Seele. Es folgt davon, dass alles, was man forschen kann, und alles, was er wissen kann, ist seine eigene Seele.

Und freilich schreibt Kokoschka in seiner Biographie, dass seine Malerei „eine Basis zum Verständnis [seiner] Rolle in der Umwelt“ war, ein Weg zur „Selbsterkenntnis“ (Ibid. 77). Er beschreibt Expressionismus selbst als die „Jugend, die sich in der Umwelt zurechtzufinden sucht“ (Ibid. 78). Seine Porträten sagen also mehr über den Künstler als den Sitzenden. Sie zeigen uns Kokoschkas Wahrnehmung einer Person, und wie sein Bewußtsein ihn einbildete.

Also ist Kokoschka vielleicht zu bescheiden wenn er glaubt, daß der Künstler nicht wichtiger als der Laie für das Bewußtsein der Gesichte ist. Die Kunst muss doch eine besondere Rolle in diesem Prozess spielen.

Wenn man ein Kunstwerk macht, macht er eine neue Abbildung, die

andere Leute dann in ihrer eignen Vision aufnehmen dürfen. Wohl bekannte Werke wie Kokoschkas erreichen mehr Leute, dürfen öfter von einem Bewußtsein benutzt werden, und spielen deswegen eine größere Rolle in der kollektiven Einbildung. Wir alle haben die gleiche kreative Macht, die Welt zu schöpfen, aber die konkrete Darstellung einer Vision, die der Künstler mit seinem Händen produziert, ist machtvoller als eine Vision aus dem Kopf.

Zum Beispiel, etliche Jahre nach dem Tod Auguste Forels, darf man noch sein Porträt aufnehmen und eine Vision von dem Mann formen, ohne Forel selber zu sehen. Aber diese Vision ist sekundär, und auf der Vision Kokoschkas aufgebaut. Dieses Gemälde spielt folglich eine größere Rolle als die Vision jemand anderes, die nicht physisch dargestellt wurde.

In der Zeit bis 1913 hat Kokoschka hauptsächlich Porträten gemalt, und sie haben alle einen verschiedenen Stil, abhängig von dem Sitzenden. Manche wie das Porträt Auguste Forels haben einen

dünnen Anstrich, durch den man die Leinwand sehen kann. Aber die Farbe auf dem Porträt Felix Albrecht Hartas (fig. 5) ist sehr dick mit klar definierten Pinselstrichen. Kokoschka experimentierte auch mit unüblichen Techniken. Manchmal benutzte er seine Hände mehr als einen Pinsel: Frau Forel sagte, dass er fast das ganze Porträt ihres Mannes mit den Händen gemalt hatte (Whitford 51). Er kratzte oft dünne Linien mit seinem Fingernagel in der Farbe, entweder um Haare zu zeichnen oder kleine Formen auf dem Hintergrund zu machen. Und auf dem Porträt Herwarth Waldens (fig. 4)



Figure 4 : Herwarth Walden, 1910



Figure 3: Felix Albrecht Harta, 1909

gibt es klare Fingerabdrücke in den Haaren und auf dem Nacken. Diese Vielfalt von Techniken ist vielleicht das vorläufige Experimentieren eines jungen Künstlers. Später erstellte er eine beständige Methode für Malen, in der er viel mehr Farben und Pinselstreiche benutzte, und seine späteren Gemälde sind deswegen sehr laut und chaotisch. Aber seine früheren Techniken sind perfekt für Porträten, weil sie Kokoschka die Freiheit ga ben, die verschiedenen Persönlichkeiten



zu repräsentieren. Er malte nicht nach Routine oder Theorien, sondern durch Gefühl und Empfindlichkeit zu dem Sitzenden. Seine Gemälde sind tatsächlich ein unmittelbarer Bericht seines Bewußtseins der Gesichte.

Kokoschka hat früher in seiner Karriere nicht nur mit Techniken für Malen experimentiert, sondern auch mit verschiedenen Medien, um seine Vision darzustellen. Ein umwerfendes Beispiel ist das 1908 geschriebene Kinderbuch, *Die Träumenden Knaben*. Die Illustrationen darin demonstrieren einen dekorativen Stil, der sehr anders von dem seiner Porträten und anderer Gemälde ist. Der begleitende Text ist auch vielleicht das erste Stück expressionistischer Literatur. Aber trotz der Änderungen in Medien und Stil, behielt Kokoschka sein Bekenntnis zu dem Bewußtsein der Gesichte.

Kokoschka bekam einen Auftrag für das Buch von der Wiener Werkstätte, als er noch ein Student an der Kunstgewerbeschule war. Die



Figure 5: Die Schlafende Frau, 1909

Werkstätte war ein Teil der Wiener Secession, die sich auf die angewandte Kunst konzentrierte, und die eng mit der Kunstgewerbeschule zusammenarbeitete. Viele Werkstätte Mitglieder lehrten an der Schule, einschließlich Kokoschkas Professor Carl Otto Czeschka, der kleine Aufträge für seinen Student für die Werkstätte brachte.

Kokoschka malte Ansichtskarten und Fächer und lernte dadurch die Ästhetik der Secession.

Man kann den Einfluss der Secession in *Die Träumenden Knaben* klar sehen. Diese Bewegung war die österreichische Version des Art Nouveau, der damals in Westeuropa gültig war. Die acht Farbbilder haben die Musterung und die wiederholten floralen Ornamente, die für diese Periode üblich sind. Die dicken schwarzen Außenlinien und Farbenfläche haben auch eine flache, graphische Qualität, die von der angewandten, druckgraphischen Kunst der Zeit beeinflusst wurde.

Die visuellen Aspekte sind nicht nur zeitlich, sondern machen eine wunderliche Märchenstimmung. Obwohl die Drucke Lithographien sind, haben sie das rauhe, abgewinkelte Aussehen des Holztafeldrucks, das sich

völkischer und altmodischer fühlt. Kokoschka stellt eine Welt von bezauberten Wäldern und Meeren dar, in der kleine Walddiere und schöne blonde Mädchen wohnen. Ästhetisch hat er ein schönes Kinderbuch gemacht.

Aber die Stimmung des Buches wird völlig geändert, sobald man den begleitenden Text liest. Das formlose, Bewußtseinsstromgedicht ist nicht nur Kokoschkas erstes Literaturstück, sondern auch eins der ersten Stücke expressionistischer Literatur. Die Themen von Gewalt und Sexualität sind dunkel für so ein Buch, und die verwirrende Geschichte, gefüllt mit Symbolismus, ist schwer auch für Erwachsene zu verstehen. Mit diesem Text übersteigt Kokoschka wirksam die Genres des Märchens und des Kinderbuchs, und schöpft eine ganz neue, einzigartige Buchart.

Das Gedicht ist tatsächlich eine Geschichte über die verwirrenden, manchmal schrecklichen und manchmal schönen Erfahrungen der Pubertät. „nicht die ereignisse der kindheit gehen durch mich und nicht die der mannbarkeit/ aber die knabenhaftigkeit/ ein zögerndes wollen/ das unbegründete schämen vor dem wachsenden/ und die jünglingsschaft,“ schreibt er in der Mitte des Gedichts (Kokoschka Knaben). Der Erzähler beschreibt einmal, wie er ein rotes Fischlein tötet, und einmal, wie er am Abend ein Werwolf wird und ganze Dörfer verzehrt. Er tanzt für den König „die wünsche der geschlechter,“ und liebt ein junges Mädchen, das er auf seiner Silberdecke besucht (Ibid).

Durch Metapher und bildliche Darstellung veräußert Kokoschka alle die verschiedenen und staunenden Fühlungen der Pubertät. Er beschreibt eine Welt, die dunkel und gewältig ist, aber gleichzeitig schön und aufregend. Und die jungen Leute, die diese Erfahrungen haben, begreifen sie nicht. Sie können nur fühlen, obwohl es manchmal schrecklich ist. Kokoschka veräußert diese Fühlungen perfekt durch seinen schriftlichen Stil. Er benutzt keine Großbuchstaben oder Zeichensetzung, und die Sätze sind nicht nach grammatischen Regeln konstruiert. Ohne diese konventionellen grammatischen Grundsätze bringt Kokoschka den Leser in die Unmittelbarkeit der Gefühle, ohne Ordnung und Erwartungen. Der Leser erfährt mit dem Erzähler.

Der Text ist dann noch mächtiger neben den entzückenden Bildern im Buch. Die Bilder allein sind ein kindisches Märchen, aber die Wörter verwandeln sie in einem jugendlichen Alptraum. Es spiegelt die Erfahrung eines pubertierenden Kindes, das eines Tages aufwacht und findet, dass die Welt, die gleiche Welt, die er seit Geburt erkannt hatte, plötzlich etwas ganz anders ist. Obwohl die Bilder den Wörtern nicht genau entsprechen,

erhöhen sie den Text, weil sie eine andere Dimension zulegen.

Der Höhepunkt des Buchs kommt auf der letzten Seite. Statt die verhüllten, urbildlichen Charaktere, die wir in dem Rest des Buches sehen, gibt es hier die zwei nackten, mageren, kindischen Körper eines Mädchens und Knaben. Sie halten ihre

langen, dünnen Glieder heikel und unsicher. Sie sind schwach entgegen einander gedreht, und und obwohl sie separat auf ihren eignen getrennten Plätzen stehen wir, daß sie an einander denken. Neben dem Bild schreibt Kokoschka, „es ist fremd um mich/ jemand sollte antworten.“ Dann endet das Gedicht so: und ich war ein kriechend ding/ als ich die tiere suchte und mich zu ihnen hielt [...] und ich war ein taumelnder/ als ich mein f



Figure 6: Das Mädchen Li und ich, 1909

leisch erkannte/ und ein allesliebender/ als ich mit einem mädchen sprach.“ Die Kindheit ist jetzt vorbei, und der Erzähler akzeptiert sein neues Leben als ein „Allesliebender“ (Ibid.).

Vielleicht wegen des scheinbar persönlichen Inhaltes des Buchs glauben viele Gelehrte, daß *Die Träumenden Knaben* Kokoschkas eigene Erfahrungen der Pubertät und der ersten Liebe erzählt. Kokoschka selber schreibt in seiner Autobiographie, daß Knaben sein erster Liebesbrief an einer Mitschulerin in der Kunstgewerbeschule war. Er beschreibt sie als „eine junge Schwedin, die Lilith hieß,“ und die „einen roten, von Bauernhänden gewebten Rock“ trug (Mein Leben 52). Lilith war aber keine Schwedin. Sie war Österreicherin, und die Schwester Erwin Langs, Kokoschkas guter Freund (Whitford 25).

Gelehrte haben gefunden, daß Kokoschka viele Details in seiner Autobiographie vorsätzlich änderte. Für sie ist es vielleicht ein Problem, aber wir lernen dadurch, daß die Gefühle für Kokoschka viel wichtiger als die Wahrheit sind. Freilich, nach „Von der Natur der Gesichte,“ gibt es keine Wahrheit ohne das Bewußtsein. Wir schöpfen jeden Moment die Welt und unsere Erfahrungen. Kokoschka erkannte diese Freiheit, und benutzte sie dann, seine Erfahrungen wissentlich zu ändern. Er gestaltete einen

persönlichen Mythos, eine Geschichte, die nur halbwahr ist, aber die für ihn nicht weniger wesentlich war.

*Die Träumenden Knaben* ist also ein persönliches Märchen. Wie das Bewußtsein Abbildungen versammelt um eine Vision zu machen, manipuliert Kokoschka Grundsätze wie Ästhetik und Sprache, um eine neue Geschichte zu machen und ein Gefühl zu veräußern. Er benutzt den dekorativen Stil der Secession, aber flößte ihm eine expressive Macht ein, mit den zwei schlaksigen Teenagers auf der letzten Seite. Und er benutzt die traditionelle, wunderliche Ästhetik eines Kinderbuches, aber ändert die Bedeutung mit dem Gedicht. Anders gesagt, versammelt er Abbildungen aus seinem Leben und kombinierte sie so, daß sie etwas ganz anders werden, genau wie das Bewußtsein tut.

Das Gedicht ist auch ein gutes Beispiel dafür, wie Kokoschka Dinge aus dem Alltag benutzt, um etwas ganz anderes zu machen. Es gibt keine klare Geschichte, Zeit, oder Charaktere. Grundsätzlich ist es eine Versammlung von verschiedenen Abbildungen, wie sie dem Bewußtsein zerströmen. Sie kommen eine nach den anderen ohne klare Ordnung. Aber Kokoschka spielt die Rolle des Bewußtseins und wählt die spezifischen Abbildungen. Dann kombiniert und arrangiert er sie so, um etwas anderes zu machen. In seinen Händen wird diese Versammlung von visuellen und sprachlichen Abbildungen ein eindringliches Märchen über die Erfahrungen und Gefühle der Pubertät.

Und wie die Vision des Bewußtseins eine Veräußerung davon ist, ist *Die Träumenden Knaben* eine Veräußerung von Kokoschkas Bewußtsein. Entweder aus seinen eignen Erfahrungen, wie er sagte, oder ganz erfunden, brachte Kokoschka eine neue Vision in die Welt. Die Elemente, die er zu benutzen wählt, und wie er sie arrangiert, sind alle persönliche Entscheidungen. Sie haben ihre Geister ausgehaucht, um Kokoschkas Lampe der Einbildung zu leuchten.

Er wählte und benutzte nur was für ihn wichtig ist. Übliche Elemente wie Zeichensetzungen, Großbuchstaben, und Grammatik sind nicht da oder künstlich manipuliert. Es gibt ästhetische Elemente aus der Secession und Kinderbücher, aber mit überraschenden Wendungen. Kokoschka kümmerte sich nicht um Regeln. Alles, was für ihn wichtig ist, ist die Äußerung seines Bewußtseins, und er manipuliert die Regeln, um das zu tun. Diese visuellen und literarischen Teile verlieren ihre eignen Identäten und nehmen die, die Kokoschka ihnen angab. Wie das Bewußtsein, wählte er aus den Abbildungen nur, was ihm gefiel.

*Die Träumenden Knaben* wurde an der Kunstschau 1909 verkauft.

Kokoschka hat auch für diese Kunstschau ein kontroverses Drama mit dem Titel *Mörder, Hoffnung der Frauen* geschrieben. Es war sein erstes großes Theaterstück, und er hatte nur wenig Geld und Probezeit, es zu schaffen. Aber trotz dieser Nachteile benutzte Kokoschka die gleichen Theorien wie in seinen Gemälden und seinem Kinderbuch, um eins der ersten und einflußreichsten expressionistischen Dramen der Zeit zu schaffen.

Wie wir schon in Kokoschkas Porträten und seinem Buch gesehen haben, kümmert sich expressionistische Kunst um den Ausdruck der inneren Gefühle. Sie schätzt das Subjektive über das Objektive, Einfühlung über Verstehen. Die Ergebnisse sind oft einsam oder unverständlich. Das ist vielleicht am sichtbarsten im Theater, wenn echte, bewegende Leute sich nur aus der Einfühlung erhalten. Man kann das Fehlen von Grundsätzen und Logik klar sehen, wenn man Leute wie er sieht, die sich so bizarr halten. Aber weil Kokoschka an die höchste Wichtigkeit der inneren Gefühle glaubte, war er der erste, der expressionistisches Theater völlig annahm.

Wie der Aufsatz und das Gedicht, die schon diskutiert wurden, ist dieses Drama ganz kurz aber sehr gehaltvoll. Es ist nur ein Aufzug mit zwei Hauptfiguren, der Mann und die Frau. Sie beide haben eine Gruppe von namenlosen, gleichgeschlechtlichen Gefolgsleuten. Sie alle treffen eines Nachts vor einer Festung, und was folgt ist ein schreiender, blutiger, dramatischer Kampf der Geschlechter.

Die Männer kommen in der Nacht an einem Turm mit einer großen gitternen Eisentür, den Schwerpunkt der Bühne. Sie sind von den Frauen in der Festung gesehen, und die zwei Gruppen beobachten sich neugierig und verlangend, und sprechen nervös und fürchtend mit einander. Dann im Augenblick befiehlt der Mann seinen Männern, die Frau mit seinem Zeichen in ihrem Fleisch zu brennen. Die Frau schreit und sticht den Mann mit einem Messer in die Seite ab.

Der Mann ist tödlich verwundet und fällt nieder. Seine Männer helfen ihm nicht, sondern stecken ihn in den Turm hinter das Gittertor und gehen in den Schatten mit den Frauen. Nur die Hauptfrau bleibt bei ihm. Sie verhöhnt ihn gemein, aber ist gleichzeitig besorgt über ihn. Dann liegt sie auf ihm durch das Gitter. Der Mann wird mächtiger, als die Frau schwächer wird, als ob er ihre Kraft nimmt. Schließlich steht der Mann auf und reißt das Tor auf. Er berührt die Frau, die einmal wieder schreit und im Tod niederfällt. Dann erschlägt er die Männer und Frauen und geht ab.

Das Drama hat keine klare Handlung, und die Charaktere handeln spontan, extrem, und ohne verständliche Begründungen. Der Dialog ist auch verwirrend und erklärt die Handlungen nicht, sondern macht sie unklarer. Kokoschka betont nicht die üblichen Elemente eines Dramas wie Sprache, Geschichte, und Charaktere. Wie in *Die Träumenden Knaben*, ist *Mörder, Hoffnung der Frauen* eine Versammlung verschiedener starker Visionen. Es war eine neue Art von Dramen, in der die auditiven und visuellen Aspekte eine Erfahrung statt eine Geschichte machen.

Und freilich, die Kritiker des ersten Vortrags beschreiben, wie das Drama von der Anschauung eines Malers gemacht wurde. Kokoschka hatte kein Geld für Kostüme und bekleidete die Schauspieler in Haderlumpen, dann malte ihre Haut mit Geäder und Nerven, als ob das Innen nach außen kam. Er lernte sie ihre Zeilen und die Tonhöhen, Rhythmus, und Ausdruckswandel dafür, weil der Ausdruck wichtiger als die Wörter selber war (*Mein Leben* 67). Es gab auch Lichter und ein Orchester mit Hörnern und Schellen. Die Zuschauer wurden mit Geräusch und Chaos überhäuft.

Viele Kritiker der Zeit beklagten, daß *Mörder* ein unverständliches Durcheinander von Schreien und Gewalt war. Die verwirrenden und gellenden Wörter waren nur Untertitel für die starken visuellen Abbildungen (Schvey 35-36). Aber das Drama konnte nicht mit dem konventionellen Durchschnitt verglichen werden. Kokoschka hatte einen neuen Theaterstil begründet, in dem die Wörter nicht so wichtig als die Gefühle, Ausdrücke, und Abbildungen sind.

Wie mit seinen Porträten und seinem Kinderbuch, benutzte Kokoschka seine Theorien über die Weltanschauung um einen ganz neuen Theaterstil zu machen. *Mörder, Hoffnung der Frauen* wird als das erste wahre expressionistische Drama gewürdigt. Er gab traditionelle Theaterelemente wie Struktur, Geschichte, und Charakteraufbau ab, weil sie für ihn die Gefühle nicht gleich ausdrücken könnten. Alles ist stattdessen ein Ausdruck des Inneren. Die Charaktere veräußern ihre Emotionen durch die Stimme und den Körper, nicht mit Wörtern. Ihre Geäder und Nerven kommen auch vom innen nach außen. Wie in Kokoschkas Porträten, fallen die gesellschaftlichen Konventionen weg, um den menschlichen Geist offenzulegen.

Dieser neue Theaterstil passt perfekt mit seinen Theorien in „Von der Natur der Gesichte.“ Im Leben, glaubte Kokoschka, bekommen wir keine Geschichte oder klar motivierte Charaktere. Es gibt nur Abbildungen, die wir sehen und erfahren ohne Verstehen. Alles andere ist ein Produkt

des Bewußtseins. Kokoschka ähnelt dem Leben in seinem Drama. Ohne die üblichen Teile der Erzählungskunst darf der Zuschauer nicht auf seine Erwartungen zählen. Er muss sich der Erfahrung überlassen und sich einfühlen ohne Verstehen.

Kokoschka wollte Leute sehen machen. Als er viel älter war, 1953, begann er eine Schule des Sehens in Salzburg, Österreich. In kurzen Sommerkursen lernte er seine Studenten und Studentinnen—jung und alt, Künstlern oder nicht—wie zu sehen durch Zeichnen und Malen. Aber für ihn war es egal, ob seine Studenten gut zeichnen und malen konnten. Sein Ziel war, daß sie die Welt echt sehen lernten, ohne Erwartung oder Verständnis. Er wollte ihre Weltanschauung ändern (Tate Gallery 40-49).

Sein Drama hat das gleiche Ziel. Ich habe früher gesagt, daß Kokoschka in *Mörder* dem Leben ähnelt. Aber ich habe auch gesagt, daß die Charaktere unrealistisch handeln, und daß der sterbende Mann das Leben aus der Frau saugt, wie mit Zauber. Die Aktionen sind freilich übertrieben und bizarr. Kokoschka hat sie so gemacht, weil er wollte, daß die Zuschauer sich auf Ansehen und Einfühlen konzentrierten. Jeden Moment baut man die Welt neu mit seinem Bewußtsein, aber durch die Jahre gewöhnt man sich an seiner Umgebung. Er verlässt sich auf seine alten Einbildungen und vergisst ehrlich zu sehen. In seinem Drama macht Kokoschka eine ganz unübliche Erfahrung für die Zuschauer, die sie in die Unmittelbarkeit des Moments bringt. Sie haben keine Illusion von Erkennen oder Verständnis. Sie müssen die Abbildungen sehen und aufnehmen ins Bewußtsein. Kokoschka ähnelt dann dem Bewußtsein der Gesichte.

Wie mit *Die Träumenden Knaben*, baute Kokoschka einen persönlichen Mythos um die erste Aufführung *Mörder, Hoffnung der Frauen*. In seiner Autobiographie beschreibt er ausführlich, wie er fast für Ruhestörung arretiert war, als eine Gruppe bosnische Soldaten mit dem Publikum ins Handgemenge während des Spiels geriet (66). Das Drama war anscheinend so kontrovers, daß die Zuschauer eine extreme und gewaltige Reaktion hatten. Der Polizeipräsident selber mußte gerufen werden.

Viele akzeptieren diese Geschichte als die Wahrheit, genau wie seine Beschreibung, daß Lilith Lang Schwedin war. Aber einige Gelehrte haben gefunden, daß es in allen den Kritiken keine Erwähnung von so einem Tumult gibt. Die Zeitungen nannten auch nichts. Vielleicht kam dieser Ablauf direkt aus Kokoschkas Einbildung. Aber für ihn war das kein

Problem, weil er glaubte, daß alles eine Einbildung ist. Bewußtsein ist der Ursprung aller Dinge, und wir wählen immer die Abbildungen, die uns gefallen, um die Einbildung zu fördern. Kokoschka erkannte diese künstliche Freiheit, die wir alle haben, und benutzte sie in seiner Kunst und in seinem Leben.

In allem, was er tut, war das Visuelle für Kokoschka eindeutig am wichtigsten. Es ist verständlich, dann, daß er hauptsächlich als Maler bekannt ist. *Die Träumenden Knaben* und *Mörder; Hoffnung der Frauen* waren seine frühen Experimenten in Literatur, die er später verließ. Aber mit seiner Perspektive als Maler konnte er seine Vorstellung in anderen Medien wie Dichtung und Theater benutzen. Wie in seinen Porträten, beobachtete er die lebende, atmende Welt um ihn, als ob sie eine Person war. Er versammelt seine visuellen Eindrücken und kombiniert sie, um seine persönliche Erfahrung auszudrücken. Im Prozess begründet er neue Arten von diesen Medien, die heute Expressionismus definieren.



## REFERENCES

---

- Berghaus, Günter. *Theater, Performance, and the Historical Avant-garde*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Cernuschi, Claude. *Re/Casting Kokoschka: Ethics and Aesthetics, Epistemology and Politics in Fin-de-Siècle Vienna*. Cranbury, NJ: Rosemont Publishing and Printing Corp., 2002.
- Haenlein, Carl, ed. *Oskar Kokoschka: Die frühen Jahre—Aquarelle und Zeichnungen (1906-1924.)* Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1983.
- Hodin, J.P. *Kokoschka: The Artist and his Time*. Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1966.
- Kokoschka, Oskar. *Dichtungen und Dramen*. Hamburg: Hans Christian Verlag, 1975.
- Kokoschka, Oskar. *Mein Leben*. München: Verlag F. Bruckmann KG, 1971.
- Kokoschka, Oskar. *Die Träumenden Knaben*. 1917. Museum of Modern Art, New York. 23 July 2011. <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=26721](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=26721)>.
- Schvey, Henry I. "The Dreaming Youths." *Books Abroad* 49.5 (1975): 484-485. JSTOR. Board of Regents of the University of Oklahoma. 23 July 2011. <<http://www.jstor.org/stable/40129513>>.
- Schvey, Henry I. *Oskar Kokoschka: The Painter as Playwright*. Detroit: Wayne State University Press, 1982.
- The Tate Gallery. *Oskar Kokoschka 1886-1980*. London: The Tate Gallery, 1986.
- Whitford, Frank. *Oskar Kokoschka: A Life*. London: Weidenfeld and Nicolson, Ltd., 1986.

### List of Illustrations

- Figure 1: *Portrait of August Forel*. 1924. Humboldt-Universität zu Berlin. Accessed 3 June 2011. <[http://www2.hu-berlin.de/sexology/GESUND/ARCHIV/GIF2/FOREL\\_GR.JPG](http://www2.hu-berlin.de/sexology/GESUND/ARCHIV/GIF2/FOREL_GR.JPG)>.
- Figure 2: Kokoschka, Oskar. *Auguste Forel*. 1909. Stadtarchiv Mannheim. Accessed 3 June 2011. <[http://www.stadtarchiv.mannheim.de/online/Wichert/\\_images/x\\_kokoschka.jpg](http://www.stadtarchiv.mannheim.de/online/Wichert/_images/x_kokoschka.jpg)>.
- Figure 3: Kokoschka, Oskar. *Felix Albrecht Harta 1909*. The Tate Gallery. *Oskar Kokoschka 1886-1980*. London: The Tate Gallery, 1986. 63.
- Figure 4: Kokoschka, Oskar. *Herwarth Walden 1910*. The Tate Gallery. *Oskar Kokoschka 1886-1980*. London: The Tate Gallery, 1986. 72.

Figure 5: Kokoschka, Oskar. *Schlafende Frau*. Museum of Modern Art.  
Accessed 9 September 2011. < [http://www.moma.org/collection\\_images/resized/551/w500h420/CRI\\_129551.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/551/w500h420/CRI_129551.jpg)>.

Figure 6: Kokoschka, Oskar. *Das Mädchen Li und ich*. Szecesszio.com.  
Accessed 23 June 2011. < <http://www.szecesszio.com/linea/wp-content/uploads/2009/09/DSCF65408x6.JPG>>.