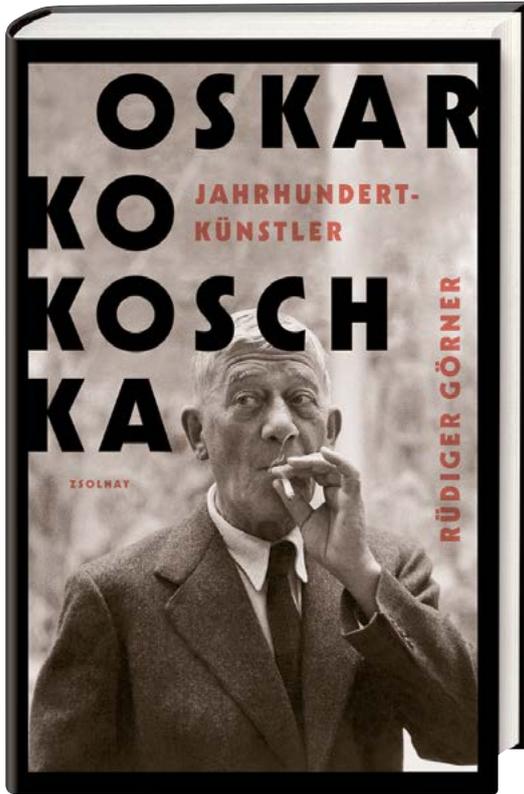


Leseprobe aus:

Rüdiger Görner
Oskar Kokoschka



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© Paul Zsolnay Verlag Wien 2018





Rüdiger Görner

OSKAR KOKOSCHKA

Jahrhundertkünstler

Paul Zsolnay Verlag

1. Auflage 2018

ISBN 978-3-552-05905-4

© 2018 Paul Zsolnay Verlag Ges.m.b.H., Wien

Satz: Eva Kaltenbrunner-Dorfinger, Wien

Autorenfoto: privat

Umschlag: Anzinger und Rasp, München

Foto: © Imagno/Getty Images

Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg

Printed in Germany



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C014889

Wo mein Pinsel dich berührt, bist du mein,
Du bist ich, bist mehr als ich, ich bin dein,
Uranfängliche Schönheit, Königin der Welt!

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Des Künstlers Erdewallen (1773/74)

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird bald als Wahrheit uns entgegengehn.

FRIEDRICH SCHILLER

Die Künstler (1788)

Die Einübung des Auges in Formen:
mutmaßlich auch des Ohres und Getastes.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Nachgelassene Fragmente (1884)

Ich lebe so schnell, Maja. Wir leben nun einmal so,
wir Künstler. Ich für mein Teil habe in ein paar
Jahren, die wir uns kennen, ein ganzes Leben
durchlebt. Menschen wie ich finden kein Glück in
müßigem Genuß; das hab' ich allmählich einsehen
gelernt. So einfach liegt das Leben nicht für mich
und meinesgleichen. Ich muß ununterbrochen
arbeiten – Werk schaffen auf Werk – bis zu meinem
letzten Tag. (Mit Überwindung.) Darum kann ich
nicht länger mit Dir auskommen, Maja. – Wenigstens
nicht mit Dir allein.

HENRIK IBSEN

Wenn wir Toten erwachen (1899),
Professor Arnold Rubek, Bildhauer

INHALT

GRUNDIERUNGEN oder: UNTERWEGS ZU EINEM JAHRHUNDERTWERK	9
Erstes Kapitel	
AUF DEM WEG	19
Unterwegs zu einem Lebensanfang 19 – Unterwegs zum Skandal – im Namen der Kunst 30	
Zweites Kapitel	
ENTSCHEIDENHEIT UND WIRRNIS	38
Weitere Konturen – ein vorgreifendes Weichbild mit hartem Stift 38 – »Einzigartiges Berlin« 45 – Im Liebessturm 54 – Kunstzeuge Georg Trakl 64 – Alma-Finale ohne Ende? 68	
Drittes Kapitel	
KUNST IN ZEITEN DES KRIEGES	74
Verletzungen und Rilke im Zwischenraum 74 – Berliner, Dresdner und Stockholmer Zwischenspiele 80 – Einmal Hades und zurück oder: Orpheus und Eurydike als Mystagogen 93 – Die Verpuppung der Alma Mahler-Gropius 99	
Viertes Kapitel	
VORSCHULEN DES SEHENS	108
Zwischen den Zeiten in Elbflorenz 108 – Ein Traumbild und Reise- bilder, euroafrikanisch 116 – Kokoschka <i>ante portas</i> 134 – Zu- rück im fremd werdenden Europa: Politische Optik im Jahrhundert der Täuschungen 142 – Launen des Verstehens: Thomas Mann und Oskar Kokoschka 150 – Prager Fensterblicke 160 – Zwischen- stand der Dinge 169	

Fünftes Kapitel

IM ENGLISCHEN EXIL 171

London Calling 171 — Auswege in Cornwall und Schottland oder:
Trost der Landschaft 180 — Politische Sorgen eines exilierten
Künstler-Aktivisten 187 — Die Episode Maisky 188 — Bildung
über alles 193 — Lasset die Kindlein ... 198 — Wohin sich
wenden? 200

Sechstes Kapitel

DAS PORTRÄT ALS DARSTELLUNGSFORM 204

Das (Selbst-)Porträt als Biografie, nebst einigen Rück-Blicken 204 —
Neues vom Ich und weitere »Menschenbilder« 213 — Musiker im
Bild 222 — Tiere im Blick 230 — Machtfaktor Kunst: Das Politi-
ker-Porträt 233 — Porträt eines Mythos: Die Thermopylen 237 —
Kleiner Exkurs: Als Graham Sutherland 1954 Winston Churchill
malte ... 244

Siebentes Kapitel

PORTRÄT DES ÄLTEREN KÜNSTLERS ALS ERZIEHER oder:

SCHULEN DES SEHENS 248

Progressive Restauration oder: In der Mitte des Verlusts 249 —
Das Sehen schulen 259 — Literatur sehen 274 — Österreich als
pars pro toto sehen und ein schmerzlicher Freundesbrief 285

IN COMENIUS' NAMEN: EIN NACHLEBEN ZU LEBZEITEN 299

NACH-SICHT 313

Anmerkungen 317

Literatur 338

Ein Wort des Dankes 350

GRUNDIERUNGEN oder: UNTERWEGS ZU EINEM JAHRHUNDERTWERK

»*Sehen* wir zu, wie es begonnen hat.« Mit diesen Worten ermuntert Oskar Kokoschka die Leser seiner Autobiografie¹ dazu, seinem phasenweise labyrinthischen Lebensweg zu folgen. Zudem erinnert er an Johann Gottfried Herders Behauptung, der Mensch werde in jedem Augenblick neu geboren. *Sehen* wir zu – Kokoschka betont mit Vorliebe das rein Visuelle seiner Kindheitseindrücke. »Man gafft in die Welt, bevor man das Wunder der Schöpfung in Licht und Schatten zu begreifen vermag. Daß es trotzdem auch stockfinster um uns herum bleiben kann, ist nicht erstaunlich, wenn man beim Sehen nicht auch das Einsehen miterfahren hat.«²

Was hatte da begonnen? Ein Künstlerleben, das viele Beispiele kennt, aber keine Parallelen. Ein über neunzig Jahre währendes Insistieren auf den Wert der Persönlichkeit, auf den im künstlerischen Akt bestätigten Individuellen im Zeitalter der kollektiven Enteignung des Ichs oder der, wie Kokoschka in späten Interviews zu betonen pflegte, »Vermassung«.

Künstler drücken nicht vorrangig ihre Zeit aus, vielmehr werden sie von der Zeit bedrängt. Aus diesem Zustand kann entstehen, was man Ausdruck nennt. Jedem Ausdruck geht ein Eindruck voraus, eine Prägung. Im Künstler bildet sich das Verlangen, diesen Eindruck zu vermitteln, ihn mehr oder weniger verwandelt nachzuahmen. *Das* ist die ursprüngliche mimetische Konstellation, die künstlerischem Schaffen zugrunde liegt.

Anfangs, so Kokoschka, habe sich in ihm ein Raumgefühl oder Raumeindruck entwickelt, um darin die Farben, Blumen und Streumuster an den Wänden zu sehen – durch die Streben des Gitterbetts und die »grünen Stricke« des darin befestigten Netzes. So muss einer sein Leben beginnen, der eines Tages eine Schule des Sehens begründen wird. Visuelle Urszenen zuhauf; eine fällt besonders ins Auge: der Schüler

Oskar K., der von seiner Lehrerin übers Knie gelegt und körperlich gezüchtigt wird. Nach Auskunft des 85-jährigen Künstlers gewährte ihm dies eine erste Lusterfahrung, ornamentiert mit eindeutigen Symbolen. Bei dieser Züchtigung hatte er nämlich »auf den goldenen Armreif [der Lehrerin] gestarrt, der die Form einer Schlange mit roten Augen hatte und der ihren weißen [nackten] Arm umspannte«. (ML, 34) Der kleine Adam, strafend verführt von der autoritären, aber erotisch anziehenden älteren Eva. Ansonsten waren dem Kind Farben sein Ein und Alles. Zu einer Weihnacht hatte er einen Farbkasten geschenkt bekommen:

Die Farben haben nach Honig geschmeckt; ich habe an dem Pinsel oft geschleckt, während ich die schwarzweißen Bilder in dem Buch der Sagen der Antike gefärbt habe. Im Leben ist alles farbig, deshalb nahm ich zum Ausmalen die Farben, die ich am liebsten hatte: Rot, Grün, Gelb und Blau. (ML, 39)

Lieblingsfarben, aber nicht die *eine* Farbe, die das Werk beherrschte wie das Rosa jenes des Giambattista Tiepolo.³ Doch dieses Leichte der Rokoko-Meister hatte es Kokoschka früh angetan und damit deren hohe Schule der *sprezzatura*, dem Vermögen, eine Kunst zu schaffen, der man das Kunstvolle nicht ansah.

Man ist gewohnt, Autobiografien mit Vorbehalt zu lesen, kann es aber auch mit Harry Graf Kessler halten, der Hugo von Hofmannsthal im Dezember 1898 schrieb: »Autobiographien sind eigentlich die einzigen Biographien, die nicht wertlos sind: da für den Menschen nie eine Thatsache an sich, sondern nur der Eindruck, den eine Thatsache auf ihn gemacht hat, von Wichtigkeit ist, und nur er selbst diese Vorstellungen, die er aus den Thatsachen erhalten hat, schildern kann.«⁴

»Was heißt Biographie?«, fragt Kokoschka denn auch gleich zu Anfang seiner Autobiografie und spekuliert rhetorisch: »Mit Daten jonglieren? Idealisieren?« (ML, 31) Deutlich wird in seiner Lebensdarstellung sogleich, dass er das Farbige der Lebenswahrheiten zu zeigen hoffte. Denn es kann sich bestenfalls nur um Wahrheiten über ein Leben handeln. Und bei aller Aufbereitung authentischer Quellen bleibt doch immer der Eindruck, dass man sich hart an der Grenze zur Fiktionalisierung bewegt, so bemüht man auch bleibt, Atmosphäre und Geschehen

aus dem werk-biografischen Material heraus getreu zu rekonstruieren. Denn es geht bei dergleichen Versuchen ja vor allem darum, einer Persönlichkeit in ihrer Zeit annähernd gerecht zu werden, sie etwas verstehen zu lernen und zu zeigen, was dieses Verstehen im jeweiligen Heute bedeutet. Kokoschkas *Mein Leben* kann keinesfalls als verlässliche biografische Quelle gelten, auch wenn er fraglos mit dieser Autobiografie Deutungshoheit über sein Leben erreichen wollte. Sie gehört zu seiner reichen Prosa, wie ja auch auffällt, dass sich erzählerische Prosa und Lebenserzählung in seinem streckenweise hochliterarischen Werk vermischen. Zudem bestätigen *Mein Leben* wie auch seine anderen Schriften, was aus der Fülle seiner Selbstporträts spricht: Oskar Kokoschka, der Vielbefähigte, vermochte nahezu alles, nur eines nicht: von sich selbst abzusehen. Übrigens bekannte Kokoschka gegenüber dem Kunsthistoriker Fritz Schmalenbach im März 1970 freimütig, dass seine Selbstbiografie »teils wahre, teils imaginäre Vorkommnisse und Anekdoten« enthalte, »weil ich keinen Sinn für das Vergangene, keine Erinnerung ebensowenig wie Vorstellung einer Zukunft habe. Bin ein Augenblicksmensch.« (Br IV, 222)

Mein Leben – mit diesem Titel signalisierte Kokoschka freilich auch, dass in diesem Leben die Kunst enthalten war, ja dass »Leben« hier der Name für einen lebenslangen Kunstakt ist: das Werk als Leben und das Leben als Werk.

Betrachtet wird nachfolgend der »Mensch in seinem Widerspruch« (C.F. Meyer), im Falle Kokoschkas der expressive Modernist, Anti-Konventionalist und gleichzeitige avantgardistische Traditionalist, der emphatische Pädagoge und Kritiker des Institutionellen, der heimatverbundene Exulant, Gegner alles Ideologischen, der im Exil dennoch dem Sowjetkommunismus, wenn auch von ferne, einiges abgewinnen konnte, der Farbenvirtuose, der in einer ganz bestimmten Lebenskrise sein Atelier schwarz ausmalte. Zu zeigen wird sein, wie aus einem einstigen Bürgerschreck und Hungerkünstler ein wohlhabender Welt(en)-bürger wurde, der aber in künstlerischen und politischen Fragen hellwach blieb, und das als ein »Lenin unter den Künstlern«, wie er sich nach 1919 einmal nannte. Kokoschka verstand sich darauf, von der großen, gar überwältigenden bildkünstlerischen Tradition zu abstrahieren, um zu seinem eigenen Stil zu finden, und gleichzeitig verwarf er das Abstrakte.

Man könnte versucht sein, den einen Tag oder Monat oder das eine Jahr im Leben des Oskar Kokoschka genau zu rekonstruieren, wie dies die sogenannte Mikrogeschichte vorführt. Aber dergleichen hat etwas allzu Gezwungenes, Künstliches, das diesem Künstler keinesfalls angemessen wäre. Zudem hätte es den Anschein, als wollte man mit den Fotografien konkurrieren, die es von Kokoschka in allen Lebenslagen gibt. Vielleicht war er neben Pablo Picasso der am meisten fotografierte Künstler seiner Generation. Zu fragen wird aber sein, was es auf sich hat mit dieser Lust am Fotografiertwerden als Teil einer Selbstdarstellung und Selbstinszenierung, zu der naturgemäß auch *Mein Leben* gehört. Denn wer so auf das Sehen setzte wie Kokoschka, ob mit »Einsehen« gepaart oder nicht, der versteht auch etwas vom Gesehen-werden-Wollen, eben der Sicht auf sich selbst.

Als eine Bereicherung des Blicks auf den »Jahrhundertkünstler« Oskar Kokoschka wertet dieser Versuch über das »Werk im Leben« seine schriftlichen Zeugnisse, die Stücke und Erzählungen, die Essays zur Kunst und Politik und das umfangreiche Briefwerk. Auch im schriftlichen Werk herrschen Farben vor, dominiert der Blick, werden Sichtweisen erprobt, Stimmungen evoziert, Leidenschaften beschrieben. Die Briefe an Alma Mahler etwa seien hier nicht nur als Psychogramme gewertet, sondern als – gefühlsästhetisch verstandene – bedeutende Liebesbriefe und damit Teil dieses nahezu ein Jahrhundert umspannenden Werkes.

Doch bedeutet die Bezeichnung Jahrhundertkünstler, dass das Werk im Leben und das Leben im Werk des Oskar Kokoschka Möglichkeiten und Probleme exemplarischer Natur aufwerfen. Sie beginnen mit der Frage nach dem, welche Art Kriterium »das Moderne« darstellt, wie sich der junge Expressionist in der mittleren Werkperiode zeigt und ob das Alterswerk diesen ursprünglichen ungestümen Modernismus widerrief. Gesundheitlich belastet, im Ersten Weltkrieg zweimal schwer verwundet, erreichte Kokoschka dennoch ein biblisches Alter. Wie wirkten die Länge und Fülle des Lebens auf seine Kunst zurück? Ist sein Altersstil notwendig als traditionalistisch anzusehen, oder spiegelte sich in ihm einfach jene Art Tradition, die er durch sein eigenes Werk aufgebaut und an zahllose Schüler weitergegeben hatte?

Im Kontext der Wiener Moderne findet sich das Beispiel eines hochbetagten Künstlers, der an seinem Lebensende in ungeahntem Radikalis-

mus sein eigenes Werk in Frage stellt, um zuletzt noch etwas unerhört Neues zu schaffen. Gemeint ist eine Kunstfigur, der nicht in Erscheinung tretende Protagonist im Stück *Der Tod des Tizian* des jungen Hugo von Hofmannsthal. Mit den Höfen und Machenschaften der Mächtigen vertraut, bricht dieser altersradikale Renaissancekünstler im Jungen Wien mit allen Konventionen und setzt ein letztes Mal alles auf eine Karte und seine Kunst damit aufs Spiel. Kokoschka dagegen malte sie weiter gerne, die Mächtigen, porträtierte und porträtierte. Zu fragen wird sein, was dieses unablässige Porträtieren bedeutete und ob wir gut daran tun, uns diesen Porträts mit Vorbehalten zu nähern wie überhaupt einer Auffassung von Kunst, die sich im Laufe der Zeit doch einem Ismus verschrieben hatte, dem Humanismus.

Die Kritik an der Abstraktion, die im Werk Kokoschkas nach 1945 immer entschiedener wird (vergleichbar durchaus mit jener des jungen Bildkünstlers Günter Grass!), wie ist sie zu verstehen und zu werten? Irgendwann kam ja die These auf, dass Avantgarde und Abstraktion nicht nur alliterieren, sondern einander bedingen. War auch sie ein Dogma gewesen, vergleichbar jenem, das musikalische Avantgarde mit Atonalität und literarische Moderne mit gebrochenem innerem Monolog, Aneinander-Vorbeireden auf der Bühne, Aufkündigung einer Erzählhandlung und Aufspaltung des lyrischen Materials gleichsetzte? Diese Fragen im Zusammenhang mit Oskar Kokoschka stellen, heißt: sie in ein anderes Licht rücken, nämlich in das eines konsequenten Humanismus. Denn unablässig warf Kokoschka die Frage auf, ob das Abstrakte human sein könne oder nur ein neuerlicher Verrat am humanistischen und damit sichtbar am Menschen ausgerichteten Erbe darstelle.

Wer über diesen Künstler nachdenkt, kommt nicht vorbei am Komplex Puppe, jenem lebensgroßen anthropomorphen (oder soll man nicht besser sagen: *almamorphen*) Ei, das der Künstler in sein eigenes Leben und in künftige Studien über sich selbst gelegt hat. Wie gehen wir im Zeitalter der Gender-Diskurse mit dem Umstand um, dass Kokoschka nach der Trennung von Alma Mahler die Anfertigung einer Alma-Puppe in Auftrag gab, der krasse Fall einer ersatzbefriedigenden Fetischisierung eines Liebesobjekts, eine Puppe, die er lieblosen und zuletzt köpfen konnte? Auch diese Frage stellt den Umgang mit Kokoschka, den erklärten Humanisten, unter (beklemmende) Vorbehalte.

Carl Einstein nannte ihn in seiner Darstellung als Teil der monumentalen Propyläen-Unternehmung *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926) eine »Begabung zwiefältigen Gesichts«. ⁵ Und weiter:

Ein Maler, der zwischen originellem Einfall, besonderer seelischer Deutung und altem Gestalterbe ruhelos treibt, der mitunter innere Überwältigkeit epigonisch befriedet, in einem fast bewußten Wettkampf mit den großen Meistern tritt und sich müht, alten Reichtum des Darstellens durch neuartige Empfindsamkeit zu verjüngen. ⁶

Einstein wurde noch deutlicher, wenn er Kokoschka ein »kompliziertes Talent« nannte, das »viele unentschiedene Seelen« bezaubere, »da es ihre vordergrundlichen Wirrnisse und die ruhelose Unzulänglichkeit der Epoche enthält«. ⁷

Und doch – Welch ein Werk gilt es hier zu besichtigen und zu überdenken! Wie reich sind seine Ausprägungen, wie eindrucksvoll *dieses* Können, dem man schon früh Genie zusprach, gleich ob man es für genuin, selbsterklärt oder für ein »präventios belastetes Talent« hielt. Man nahm Kokoschkas künstlerisches Vermögen demnach als ein Schaffen wahr, das – bei allen deutlichen Einflüssen – entschieden in sich selbst begründet schien. Oskar Kokoschka – ein böhmischer Österreicher am Meer der farbigen Brandungen, ein Künstler, dem das Erschaffen von Welten um der Menschen willen Intuitions- und Verstandessache war, ein erklärter europäischer Humanist unter den Künstlern der Moderne – er und sein Werk stehen bleibend in Rede.

Wie sich also ein Bild machen von einem Künstler, der sich selbst so intensiv zu porträtieren verstand und leidenschaftlich gerne *photo-graphieren* ließ – und man vergewissere sich der wörtlichen Bedeutung dieses Wortes (*photos graphhein*): schreiben in Licht oder in Licht geschrieben, gezeichnet werden. Kann dieses unser Bild von Oskar Kokoschka mehr sein als die Summe der von ihm vorhandenen Bilder? Oder soll es etwas anderes darstellen, eine andere Sicht auf ihn bieten?

Der Untertitel wagt hier den Ausdruck Jahrhundertkünstler, der etwas Exemplarisches, aber auch das Zeitumspannende, ja Epochale dieses lebensvollen Schaffens meint.

Vieles umfasste in seinem Fall das Wort Künstler; denn Kokoschka war ein Farben und Formen Schaffender, ein Bildkünstler, ein Dramatiker und Erzähler hohen Ranges, ein (kultur)politischer Schriftsteller, Essayist und Autobiograf, also einer, der sein Leben selbst aufzuzeichnen verstand, und ein bedeutender Pädagoge dazu. Da drängt sich das Offensichtliche auf: hier nach den Wechselverhältnissen, inneren Beziehungen zwischen diesen Schaffensbereichen zu fragen – inhaltlich wie stilistisch. Hätte es den Untertitel dieses Buches nicht überladen, dann wäre darin auch das Wort europäisch zu finden gewesen; denn sein humanistisches Selbstverständnis gründete in den Tiefen (und Abgründen) europäischen Bewusstseins, was Kokoschkas weltweiter Wirkung jedoch nie entgegenstand. Gerade weil er sich zu seinen mitteleuropäischen Wurzeln zeitlebens bekannte, konnte er als Kosmopolit überzeugen.

Wie Ernst Barlach, Wassily Kandinsky, Max Beckmann, Ludwig Meidner und Alfred Kubin, aber auch Kurt Schwitters nannte Kokoschka mehrfache Begabungen sein künstlerisches Kapital. Die Nähe von Dichtung und Malerei, etwa auch bei Max Dauthendey (»Ein violetter Regen fällt fern im aprikosengoldnen Abenddunst«⁸), löste zeitweise die noch von Wagner und dem Wagnerianismus geprägte Symbiose von Dichtung und Musik ab. Diese Nähe fand sich im sprachlich-grafischen Zeichen oder poetischen Schwelgen in Farben, im Rausch der Farbadjektive. Im dramatischen Frühwerk Barlachs, vor allem seinem 1912 bei Paul Cassirer in Berlin mit 27 Lithografien veröffentlichten und sieben Jahre später in Leipzig uraufgeführten Drama *Der Tote Tag* findet sich eine thematische Überschneidung mit Kokoschka, wenn auch mit anderer motivischer Akzentuierung: Der Sohn vermag nicht zum unsichtbar bleibenden Vater zu gelangen, weil die Mutter sich als zu dominant erweist. Kokoschka wiederum trieb die ihm verwehrte Vaterschaft um. In Barlachs Drama kann wie bei Kokoschka die »Mörderhand« jederzeit zugreifen; doch richtet sie sich zuletzt gegen sich selbst, wenn Mutter und Sohn durch Selbsttötung enden.⁹

Anders als die genannten Zeitgenossen verfügte Kokoschka jedoch auch über eindrucksvolle Kenntnisse in der politischen Theorie und ihrer Geschichte – vom Sozialutilitarismus eines Jeremy Bentham bis zur Problematik staatlicher Souveränität. Kein Künstler seines Formats vermochte mit solcher Sachkenntnis politische Entwicklungen zu kommen-

tieren, sodass es kaum erstaunt, in seinen politischen Schriften bereits 1935 die These zu finden, der totalitäre Staat, »der den Begriff Mensch nicht kennt, nur den des Untertan, ihn muß seine Zwecksetzung, Lebensraum, zum totalen Kriege führen«. ¹⁰ Kokoschkas parteiloses politisches Engagement sah sich in zutiefst humanistischen Überzeugungen verankert. Weshalb er dennoch den Stalinismus unterschätzte oder nicht durchschauen wollte, hat Gründe, auf die noch einzugehen sein wird. In ästhetischer Hinsicht konvergierten in seinen Überzeugungen Humanismus und Gesamtkunstwerk durch das, was man seine Erziehung der Sinne nennen könnte. Die Aktivierung der fünf Sinne und die Schulung der sinnlichen Wahrnehmung schienen ihm durch das Aufeinander-Bezogensein der Kunstformen am ehesten gewährleistet.

Der gesamt-künstlerische Ansatz im Werk Kokoschkas ergab sich zudem über den Willen zum Ausdruck. Die Collage im Sinne von Schwitters war seine Sache nicht, auch wenn beide sich mit der 1910 gegründeten Zeitschrift des Expressionismus, *Der Sturm*, identifizierten. Um zu erkennen, was Kokoschka *nicht* wollte, sei Schwitters' ästhetisches Prinzip hier zitiert:

Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfaßt zur künstlerischen Einheit. Ich habe Gedichte aus Worten und Sätzen so zusammengeklebt, daß die Anordnung rhythmisch eine Zeichnung ergibt. Ich habe umgekehrt Bilder und Zeichnung geklebt, auf denen Sätze gelesen werden sollen. Ich habe Bilder so genagelt, daß neben der malerischen Bildwirkung eine plastische Reliefwirkung entsteht. Dies geschah, um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen. ¹¹

Kokoschka ging zwar auch von Vorstellungen aus, die sich am Gesamtkunstwerk orientierten, aber nicht an dessen surrealistischer Parodie. Nicht das Zusammenkleben oder Nageln von Stücken war seine Sache; es wäre ihm als bloßes Stückwerk erschienen. Vielmehr kam es ihm auf das Zusammenspiel der Formen und Farben an, auf ihren musikalischen Urgrund, nicht aber auf das Verwischen von Grenzen. Dass freilich seine Bilder »gelesen« werden könnten und seine Dramen auch optische Ereignisse sein würden, schloss Kokoschka keineswegs aus.

Unterwegs zu einem Jahrhundertwerk – das meint zunächst einmal Unterwegssein zu einem bestimmten Sehen, das sich in Kokoschkas Bildern manifestierte, die ihrerseits den Blick des Betrachters in einer besonderen Weise weniger lenken denn anregen und schulen. Dieses Sehen meint, sich auf das Wechselverhältnis von Dichtung und Gemälde, Porträt und Dialog, Musikalisierung der Farben und kritische ästhetisch-politische Diskurse einzulassen. Und es bedeutet zudem, die Lebens- und Schaffensorte dieses Künstlers auf sich einwirken zu lassen. Wer sich aufmacht, dieses Jahrhundertphänomen Kokoschka zu betrachten, lernt viel über dessen Zeit und sein Verhältnis zu ihr.

Unterwegs war Kokoschka selbst ein Emigrant wie sein großes Vorbild Jan Amos Komenský oder Comenius im 17. Jahrhundert, bis er 1953 in Villeneuve ankam. Zu fragen wird sein, ob und wie sich sein künstlerischer Stil zusammen mit seiner Lebensauffassung bei diesem Unterwegssein verändert hat. Sie werden aufzusuchen sein, diese Ursprungs-, Lebens- und Zielorte des Künstlers Oskar Kokoschka: Pöchlarn, Wien, Berlin, Dresden, Prag, London, Salzburg und eben der Genfer See. Er wird zu beleuchten sein, der Zusammenhang von Menschen- und Tierporträts mit jenen von Städten und Landschaften – und damit verbunden sein Zweifel am Sinn der Abstraktion.

Unterwegs zu einem Künstler, der Avantgardist war, noch im Exil als ein linker Rebell galt und doch zu repräsentieren verstand, etwa als Präsident des Freien deutschen Kulturbundes in London während des Zweiten Weltkriegs, und (künstlerisches) Interesse hatte an den Gesichtern der mehr oder weniger Mächtigen in Politik und Gesellschaft, also an den Physiognomien der Macht. Wurde er nach 1945 zum Kulturkonservativen, oder behielt seine Konzeption einer Schule des Sehens, die er in seiner Salzburger Akademie praktisch umzusetzen verstand, eine untergründige Radikalität, die sich bis hin zu Max Imdahls Konzeption eines reinen oder »sehenden Sehens« verfolgen lässt und in der Moderne bis auf Alfred Lichtwarks kunstpädagogische Überlegungen zurückreicht, die auch Franz Kafka zu preisen wusste?¹² Greift in seinem Fall die Bezeichnung Moderne, oder schlug sein Modernismus nach 1945 um in restaurativen Traditionalismus? War Kokoschka zuletzt dem »Aberglauben ans Zeitlose« verfallen, um Adornos Ausdruck zu gebrauchen, oder blieb er zeitlebens Secessionist?

Unterwegs war er, aber wohin? So viele verschiedene Orte warteten auf ihn, Wirkungsstätten. Im Blick auf dieses Leben, der immer nur ein Rückblick sein kann, so sehr man sich auch bemühen mag, gelegentlich die Gegenwartsform der Zeitwörter zu gebrauchen, um ihn zu verlebendigen und zu einem Zeitgenossen zu erklären, im Blick auf dieses Werk im Leben des Oskar Kokoschka scheint bei allen Irrungen nahezu alles, auch das Widersprüchliche, folgerichtig. Aber ebendas ist die Gefahr biografischer Verfahren: dass sie Zielgerichtetheit suggerieren, dass das eine das andere einfach ergeben musste. Und doch weiß man: So verläuft kein Leben. Selten genug, dass man in seinem Leben Wendepunkte erkennt. Noch seltener, dass man vor, während und nach bestimmten Entscheidungen alle Möglichkeiten präsent hat und begreift, eine Wahl oder keine gehabt zu haben. Selbst der schöpferischste Mensch kennt Phasen des Leerlaufs, die sich in keiner Biografie schildern lassen, Zeiten des Zweifels und der Verzweiflung, die nur in der Art ihrer Überwindung greifbar werden. Man suche das Schlüssige, Bündige nicht in einem Leben, dafür das Farbige, Vielgestaltige, Unvorhergesehene, gerade im Falle des Oskar Kokoschka. Wie bei russischen Puppen verschachtelte sich vieles im Leben dieses Künstlers; eines steckte im anderen, und doch gelang ihm, das eine, sein Leben zu leben und sein Schaffen durchzuhalten, in jedem Bild ein Bild des Lebens zu geben, es seinerseits mit Augen zu versehen. Denn seine bedeutendsten Werke, der *Mandrill* gehört fraglos zu ihnen, betrachten auch den Betrachter, nein, sie durchdringen ihn, lassen ihn nicht los, verfolgen ihn. Diese Bilder haben uns so lange im Blick, bis wir sie und alles andere neu sehen gelernt haben. Was für Kokoschkas Schaffen gilt, trifft auch für das zu, was über sein Leben bekannt ist: Es brachte keine bloß engagierte, sondern eine engagierende Kunst hervor. Zu ihr hofft diese Studie unterwegs zu sein, so verschlungen, wenngleich nicht unergründlich, ihre Wege auch sein mögen.

ERSTES KAPITEL

AUF DEM WEG

UNTERWEGS ZU EINEM LEBENSANFANG

Anfänge in Pöchlarn im Mostviertel am südlichen Ufer der Donau. Der Ort, wo Oskar Kokoschka am 1. März 1886 geboren wurde, blieb ihm wichtig, und das noch oder wieder im Jahre 1936: »Meine Wiege stand [...] im Bechelaren der Nibelungen, die bekanntlich den Rheinschatz, den goldenen hüteten. Als ich geboren wurde, allerdings, befanden sich im Staatssafe bloß devalvierte Guldenzettel, deshalb lernte ich schon früh selbständig zu sein und für meinen Lebensunterhalt zu arbeiten.« (DSW III, 251) Ein klassischer Kokoschka-Satz, wie er auf die geschichtlich-mythische Vergangenheit anspielt, sie leicht travestiert, mit zeitgenössischen Problemen verknüpft (die relative Geldentwertung im Anschluss an die Finanzkrise der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit dem Verlust der staatlichen Goldreserven) und ins Persönliche wendet. Gemeint ist die 26. und 27. Aventure aus dem *Nibelungenlied*, in dem die aus Worms kommenden Nibelungenkönige mit ihrem Gefolge am Hof des Markgrafen Rüdiger als Gäste empfangen werden. Dieser wird mit den Nibelungen weiter nach Wien ziehen, wo Kriemhild mit dem Hunnenkönig Etzel sich vermählen wird, um dann in Gran (heute: Esztergom) mit ihnen unterzugehen. Pöchlarn, das kleine ritterlich-mythische Idyll vor der Katastrophe. In Reichweite befindet sich übrigens Schloss Artstetten mit der Gruft des Erzherzogs Franz Ferdinand und seiner Gemahlin, der Opfer von Sarajevo, dessen Banausentum in Sachen Kunst wiederum der junge Kokoschka beinahe zum Opfer gefallen wäre. Doch davon später.

Nur sein erstes Lebensjahr verbrachte Oskar K. in Pöchlarn, in der Regensburger Straße 29, doch eben Zeit genug, um den Geburtsort später zu mythisieren – und das noch und besonders in den späten Fernsehinterviews im unverfälschten, deutlich bäuerischen Zungenschlag seiner

Heimatregion. Der Vater, aus einer Prager Familie mit langer Tradition im Goldschmiedekunstgewerbe stammend, Gustav Josef Kokoschka (1840–1923), war als Handelsreisender für Uhren bei einem örtlichen Juwelier angestellt. Nach Prag dürfte die Provinzialität Pöchlarns für ihn ein Problem gewesen sein. Vermutlich befand sich die Familie in Wartestellung, bis sich etwas beruflich Günstigeres für Gustav in Wien ergeben würde, der sich, bedenkt man seine Familientradition, im sozialen Abstieg befand. Genauer lässt sich dazu jedoch nicht sagen, nur das, was Kokoschka in seiner Autobiografie darüber bemerkt. (ML, 39 f.) Das Erfreulichste, was Oskar K. später über seinen Vater zu berichten weiß, steht in einem Brief an die Mutter vom 27. Juli 1918, als dieser den rekonvaleszierenden Sohn in Dresden besucht: »Ich bewundere [Vaters] geistige Frische und sein lebendiges Interesse an allem und sein Gedächtnis. Er ist mir lieber als Kamerad als alle meine Bekannten hier, weil er so menschlich ist.«¹

Das Vaterhaus in der Prager Brentegasse »mit Werkstätte und Laden«, Oskar K. sollte es während seines ersten Besuchs in der Hauptstadt Böhmens ausfindig machen, war das eines wohlhabenden Patriziers. Sein Großvater, Václav Kokoska, Jahrgang 1810, kam als 26-jähriger Goldschmied in Prag an, er stammte aus dem Dorf Racineves, rund 65 Kilometer nordwestlich von Prag gelegen. In Prag heiratete er Therese Josefa Schütz, Tochter eines ansässigen Goldschmieds. Kokoschkas Vater, Gustav Josef, ging 1840 aus dieser Ehe hervor. Dass auch er zur Gilde der Goldschmiede gehören würde, stand wohl schon früh fest. Oskar Kokoschkas künftiger Schwiegervater, Karel B. Palkovsky, verstand sich auf genealogische Forschungen und spürte diese Verbindungen auf. Offenbar wollte er genau wissen, wem er seine sehr junge Tochter anvertraute.

Als Kokoschka in der Prager Nationalgalerie das in Spitzweg-Manier gearbeitete Gemälde eines Goldschmieds in seiner Werkstatt (1861) von Quido Mánes (1828–1880) entdeckte, glaubte er vor einem Porträt seines Großvaters Václav zu stehen. Denn fraglos waren die Kokoschkas angesehen und damit porträtreif. So verkehrten auch Antonín Dvořák und František Smetana im Bürgerhaus der Kokoschkas in der Brentegasse. Vater und Großvater halfen bei der Restaurierung der gotischen Wenzelskapelle auf dem Hradschin mit, was ihre Bedeutung als Kunst-

handwerker illustriert. Wirtschaftliche Schwierigkeiten, die Folgen des Wiener Börsenkrachs von 1873 und der Bosnien-Krise nach 1878 führten dazu, dass Gustav Kokoschka sein Prager Vaterhaus verkaufen und das Geschäft auflösen musste. Doch der Sinn für das Kunsthandwerkliche, der sich schon bald im zweitgeborenen Sohn ausprägen sollte, erwies sich als bleibendes väterliches Erbe. In einem Artikel in der *Neuen Freien Presse* vom 28. August 1898 hatte Adolf Loos noch ernüchert konstatiert: »Das Publikum will keinen stolzen Handwerker.« Seine These lautete: Nur im Handwerklichen finde sich das Echte, Unverbildete. Dafür hatte er ein Ideal anzubieten: »Die Engländer haben uns ihre Tapeten herübergebracht [...] Das sind Tapeten, die sich nicht schämen aus Papier zu sein.« Der Engländer sei eben kein Parvenu. »Auch seine Kleiderstoffe sind aus Schafwolle und bringen dies ehrlich zur Schau. Würde die Führung in der Kleidung den Wienern überlassen werden, so würden wir die Schafwolle wie Samt und Atlas weben.« Der Schein bestimmt eben das Sein des Parvenus. Um dessen Entzauberung wird es bald dem jungen Oskar Kokoschka gehen. Bemerkenswert übrigens, dass auch *der* große Anglophile in der Wiener Moderne, Hugo von Hofmannsthal, noch und gerade nach dem Ersten Weltkrieg in einem Vortrag vor den Mitgliedern des österreichischen Werkbundes *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau* (1919) hervorhob und dem Kunstgewerbe, das sich seiner Ansicht nach maßvoll selbst am von Otto Wagner verfeimten »Ornament« orientieren sollte, eine identitätsstiftende Aufgabe zuwies.²

Was nun hatte Kokoschka von seiner Mutter mitbekommen? Maria Romana (1861–1934), eine geborene Loidl, kam aus der tiefen Provinz, dem niederösterreichischen Hollenstein im Ybbstal. Sie vermittelte ihrem Sohn, so will es scheinen, das Interesse am Heimatlichen, eben den Sinn für das Schlichte, Einfache, Nicht-Parvenuhafte. Sie stand für das Praktische. Übrigens dürfte sie das im Vergleich zu Hollenstein etwas größere Pöchlarn als durchaus angenehm empfunden haben. Vielsagend ist freilich, dass ihre beiden Söhne, Oskar und Bohuslav (1892–1976), sie unter erheblichem Kostenaufwand nach ihrem Tod in Wien im Juli 1934, das ihr zeitlebens fremd blieb, zurück nach Hollenstein werden überführen lassen, um sie auf dem dortigen Bergfriedhof in einer eigens für sie gebauten Kapelle zu bestatten. Im Todesjahr der Mutter herrschten

in Österreich bürgerkriegsähnliche Zustände, wobei Kokoschkas Mutter die Beschießung der Wiener Arbeiterviertel durch Regierungstruppen des Regimes Engelbert Dollfuß offenbar besonders verstört hatte. Der Begräbnismonat der Mutter ist auch jener eines vereitelten Putsches der österreichischen Nationalsozialisten, dem jedoch Dollfuß zum Opfer fällt. Am 25. Juli 1934 wurde er im Bundeskanzleramt ermordet. Die Erste Republik befand sich nun ihrerseits am Rande eines nibelungenhaften Untergangs.

Wo und unter welchen Umständen sich Gustav Kokoschka und Maria Loidl begegnet waren, verbleibt im Dunkeln. Auch dürfte ihnen die immense Begabung ihres Oskars rätselhaft geblieben sein. Zumindest die Mutter aber schien ihn rückhaltlos bewundert zu haben, als ein Gottesgeschenk eben. Man war in diesen kleinbürgerlichen Verhältnissen gewohnt, die Dinge als das einem Geschickte so hinzunehmen, wie sie eben kamen und waren. Die von beiden überlieferten Fotografien zeigen zwei Menschen, die unterschiedlicher nicht hätten sein können: der Vater mit imposanter Barttracht und von durchaus elegantem Auftreten, die Mutter, in sich gekehrt, scheu wirkend, mit einem ländlich runden Gesicht, vom weiblichen Schönheitsideal ihrer Zeit weit entfernt. Das Leid über den frühen Tod des Erstgeborenen scheinen beide gemeinsam getragen zu haben. Nach allem, was sich sagen lässt, förderten sie ihre drei Kinder je auf ihre Weise und vermittelten ihnen ein Gefühl von häuslicher Geborgenheit, wenngleich der handelsreisende Vater, der, Uhren verkaufend, mit Zeit handelte, so dürfte es dem kleinen Oskar vorgekommen sein, allzu oft abwesend war.

Der Familienname *Kokoschka* klingt nicht nur slawisch; denn *кукушка* – kukuschka, betont gehaucht ausgesprochen, bedeutet im Russischen *der Kuckuck*. Als Vogel betreibt er Brutparasitismus. Der Kuckuck versteht sich, wie das Volkslied über den Wettstreit zwischen ihm und der Nachtigall in *Des Knaben Wunderhorn* weiß, auf das Regelhafte, die Kenntnis der Technik im Gesang: »Der Kuckuk drauf fing an geschwind / Sein Sang durch Terz und Quart und Quint.« In einem frühen Brief, in dem er sein Geburtsjahr fälschlich oder absichtlich falsch mit 1887 angab, verwies Kokoschka übrigens auf vermeintliche »russische Ahnen«. (Br I, 10)

Bei Pöchlarn befand sich das Sägewerk eines der Brüder Maria Ro-

manas. In der Nacht nach seiner Geburt hatte ein verheerendes Feuer in der kleinen Stadt gewütet, was Oskar später in seiner kindlichen Phantasie mit dem Brand von Troja in Verbindung brachte. Eine glühender Kohle geschuldete Narbe an seiner rechten Hand zeugte angeblich von diesem Feuer, aber auch das überraschende Bekenntnis: »Ich liebe Feuer über alles.« (ML, 41) Das eine der vier vorsokratischen Elemente, das prometheische Feuer, soll ihm mithin in die Wiege gelegt und damit das nietzscheanische Motto »Lebe gefährlich« ans Herz gelegt worden sein. Geburt und Tod beinahe vereint in der vermeintlichen Pöchlarn-Brandkatastrophe von nibelungenhaft-apokalyptischen Ausmaßen in der Nacht vom 1. auf den 2. März 1886 – seltsam genug. In jener Zeit hatte Nietzsche im abgelegenen Sils Maria gedichtet: »Ja! Ich weiß, woher ich stamme! / Ungesättigt gleich der Flamme / Glühe und verzehr' ich mich. / Licht wird alles, was ich fasse, / Kohle alles, was ich lasse: / Flamme bin ich sicherlich.« Die *Dionysos-Dithyramben* sollten dieses Motiv als *Feuerzeichen* noch einmal aufnehmen: »Meine Seele selbst ist diese Flamme, / unersättlich nach neuen Fernen / lodert aufwärts, aufwärts ihre stille Gluth.« Inzwischen ist jedoch belegt, dass Kokoschka hier eine – freilich mehr als bezeichnende – Legende konstruiert hatte, um den Ursprungszeitort für seine spätere Lieblingsfarbe Rot angeben zu können.³

Die erste Ferne war nur knappe hundert Meilen entfernt, die Kaiserstadt Wien. Bereits ein Jahr nach Oskars Geburt erfolgte die Übersiedlung der Familie von Pöchlarn ins Zentrum der Monarchie; sie wurde überschattet vom Tod des zweieinhalb Jahre alten Erstgeborenen, Gustav. Ansonsten bescherten diese ersten Wiener Jahre den Kokoschkas, Oskar zumindest, eine eher idyllische Zeit, am Rande der Stadt, wo den Knaben nichts als labyrinthische Gärten, Wiesen und Felder erwarteten. Erste geistige Prägungen erfährt Oskar K. in der Währinger Staatsrealschule, die – ungewöhnlich für die Zeit – besonders moderne Fremdsprachen anbot, wovon er ein Leben lang zehrte. Zwei Lehrer hatten ihn dort besonders gefördert, Johann Schober, der Zeichenlehrer, der in seinem Schüler den künftigen Künstler sah, und Dr. Leon Kellner, der einer Rabbinerfamilie aus Czernowitz entstammte, seines Zeichens der damalige Präsident der Österreichischen Shakespeare-Gesellschaft, dem Kokoschka seine »Vorliebe für England« verdankte. (ML, 43) Zum Unter-

richtsmaterial gehörten die *Illustrated London News*, die unter anderem auch einen Aufsatz über jüngste archäologische Ausgrabungen enthielten mit der Abbildung einer halbnackten Aphrodite-Statue. Kokoschka kommentierte im Rückblick: »Hätte ich als Kind verstanden, daß die Griechen Göttinnen anbeteten, wäre ich sicher ein frommer Heide und nicht ein lauer Christ geworden. So erwachte meine Liebe zur antiken Kunst als ein sinnliches Erlebnis.« (ML, 44) Kellner scheint Oskar K. besonders geschätzt zu haben, wie aus einem Brief des Schülers an seinen Lehrer vom Dezember 1905 hervorgeht, der gleichzeitig von einer bemerkenswerten Selbsteinschätzung des Schülers zeugt: »Ihr sehr liebenswürdiges Anerbieten, die Wiener Kritik für mich zu interessieren, darf ich aber jetzt noch nicht annehmen, weil ich mich nicht reif fühle, mir zu wenig klar in meinem Wollen bin, um in die Öffentlichkeit zu treten.« (Br I, 5) Ein Jahr später hatte sich die gegenseitige Offenheit zwischen Lehrer und Schüler offenbar noch gesteigert, denn Oskar K. fühlt sich seinem Lehrer gegenüber frei genug, um Folgendes zu schreiben: »Ich bin heuer in der Schule nicht ganz zufrieden. Als Spezienschüler glaubte ich, ganz nach meinen Wünschen und auf Grund meiner speziellen Veranlagung mich entwickeln zu können. Und ich habe jetzt das Empfinden, daß man sich bei uns nicht darum kümmert, Individualitäten zu unterstützen und heranreifen zu lassen, sondern nur den Schulerfolg und die Systemmeierei im Auge hat.« (Br I, 6)

Wohl um 1898/99 hatte der Knabenchorsänger Oskar K. sein nach eigener Aussage erstes tiefgreifendes, ja existenzielles Kunsterlebnis; es dürfte mit dafür verantwortlich gewesen sein, dass er später so großen Wert auf das Zusammenspiel der Künste und dessen Wirkung auf die Erziehung der Sinne legte. In der Piaristenkirche Maria Treu der Wiener Josefstadt, an deren Orgel Anton Bruckner seine praktische Kompositionsprüfung im Jahre 1861 mit Bravour abgelegt hatte, sah sich der pubertierende Oskar K. vom Anblick des Deckengemäldes von Franz Anton Maulbertsch, dem aus Langenargen am Bodensee stammenden Meister des österreichischen Spätbarocks, buchstäblich überwältigt. Es zeigt die Aufnahme Mariens in den Himmel, wobei für den jungen Kokoschka die verschlungenen Figuren, das Fließende in der Darstellung, die Betonung der Farbe über der Form der entscheidende Eindruck gewesen sein dürfte.

In einem Akt gelinder Selbstdramatisierung verband Kokoschka in der Erinnerung diesen Moment der Überwältigung mit dem Verlust seiner Knabenstimme – und das auch noch »mitten im Solo in einer Mozartmesse«. (ML, 46)

Stimmbruch mit Farbenspiel: Das Singen war ihm einstweilen vorgegangen, nicht aber das Hören. Dafür hatte für ihn die Schule des Sehens begonnen. Zudem zeigte er Interesse an den Substanzen und damit an der Chemie. »Ursprünglich wollte ich sogar einmal Chemie studieren, weil mich die Neugierde anregte, in die Welt der Zellen, der Moleküle, der organischen und anorganischen Urstoffe, in die Geheimnisse der Natur faustisch einzudringen.« (ML, 45) Aber der für die Naturwissenschaften zuständige Lehrer vergällte ihm diesen Versuch, es Faust gleichzutun. Seinem bereits genannten Zeichenlehrer Schober, der die außergewöhnliche Begabung oder eben »spezielle Veranlagung« seines Schülers erkannt hatte, verdankte Oskar K. ein Staatsstipendium für die Kunstgewerbeschule. Ein erfolgloser Mitbewerber hieß angeblich Adolf H. Besonders im Londoner Exil sollte Kokoschka dieser nicht verifizierbare Umstand in Gestalt eines (wirklichen oder gespielten) Schuldbewusstseins beschäftigt haben, wie Elias Canetti überliefert:

[...] ich war noch keine halbe Stunde bei ihm, als er mit einer Schuld herausrückte, die ungeheuerlich war: Er selber war am Krieg schuld, nämlich daran, daß Hitler, der eigentlich Maler werden wollte, Politiker wurde. Beide, Oskar Kokoschka und Hitler, bewarben sich um das gleiche Stipendium bei der Wiener Akademie. Kokoschka wurde angenommen, Hitler abgewiesen. Wäre Hitler anstelle von Kokoschka aufgenommen worden, er wäre nie in die Politik geraten, es gäbe keine Nationalsozialistische Partei, kein Krieg wäre ausgebrochen. Kokoschka trug also die Schuld am Krieg. Er sagte das beinahe beschwörend, mit viel mehr Nachdruck, als er sonst verwandte, er wiederholte es auch einige Male, kam im Gespräch, das sich schließlich anderen Dingen zugewandt hatte, wieder darauf zurück und ich hatte den befremdlichen Eindruck, daß er sich damit an die Stelle Hitlers setzte.⁴