

СТИХОТВОРЕНИЕ ОСКАРА КОКОШКИ «ГРЕЗЯЩИЕ ЮНОШИ» – МАЛЕНЬКИЙ ШЕДЕВР ЭКСПРЕССИОНИЗМА: СВОЕ И ЧУЖОЕ

Аннотация. В статье на примере стихотворения в прозе австрийского художника и писателя Оскара Кокошки (1886–1980) «Грезящие юноши» (1908) обсуждается проблема «своего и чужого» в творчестве этого «двойного дарования» в контексте европейского экспрессионизма. Данное стихотворение выбрано в качестве объекта исследования не случайно – во-первых, современное литературоведение считает его «первым новым немецким стихотворением», в котором отразились все возможные характеристики литературы раннего европейского модернизма, а во-вторых – оно представляет собой один из шедевров «синтетического искусства» – Gesamtkunstwerk, этой магистральной линии развития искусства начала XX века. О. Кокошка – один из выдающихся представителей Gesamtkunstwerk, пионер в области «семантического ремонта языка» (Ф. Ницше) и наследник традиций венского модерна в изобразительном искусстве. Проблема, обсуждаемая в статье, затрагивает позицию художника относительно оценки собственного творчества – степени его новаторства, его места в современном искусстве и литературе, его отношения к традициям. В этом вопросе личность О. Кокошки чрезвычайно показательна – поэт, демонстрирующий крайнюю степень неприятия любых параллелей с предшественниками и современниками в автобиографических высказываниях, противоречит себе в собственном творчестве. Художник настаивает на том, что завоевал право на самостоятельность и не подвержен чужому влиянию, но как житель Вены в период расцвета венского модерна, сознательно или бессознательно, впитывает все лучшие образцы литературы и искусства, представленные в известных во всем мире музеях города и обсуждаемые в классах одного из лучших учебных заведений Европы, в Школе ремесел при Музее искусства и индустрии (Kunstgewerbeschule), где учился юный Кокошка. И чем настойчивее он отрицает любое воздействие, особенно экспрессионистские веяния, тем любопытнее рассматривать эти «чужие следы» в его творчестве. Экспрессионизм также претендовал на роль первопроходца и радикального новатора в литературе и искусстве, но позже вынужден был признаться, что подпитывался энергией далеких предков – готикой, искусством Возрождения и примитивных народов, наивным искусством. Экспрессионистское стихотворение О. Кокошки демонстрирует процесс обращения чужого в свое.

Ключевые слова: экспрессионизм; модернизм; югендстиль; синтетическое искусство; литературные стили; австрийская литература; австрийские писатели; литературное творчество; стихотворения в прозе.

Pestova N. V.
Ekaterinburg, Russia

THE POEM “THE DREAMING BOYS” BY OSCAR KOKOSHKA AS A LITTLE MASTERPIECE OF EXPRESSIONISM: OWN AND ALIEN

Abstract. The article discusses the issue of “own and alien” in the creative activity of Oscar Kokoshka (1886–1980), an Austrian painter and writer and “a double genius”, in the context of European expressionism on the material of the prose poem “The Dreaming Boys” (1908). The poem has not been chosen as an object of research at random – first, modern literary studies consider it “the first new German poem” which reflects all possible characteristics of the literature of the early European modernism, and, second, it represents one of the masterpieces of the “synthetic art” – Gesamtkunstwerk, which is the central line of development of art of the early 20th century. O. Kokoshka is an outstanding representative of the Gesamtkunstwerk, a pioneer in the field of “semantic language repair” (F. Nietzsche) and the follower of the traditions of Viennese modernism in fine arts. The problem under discussion in the article touches upon the artist’s position towards assessment of his own creative activity – the degree of its novelty, its place in the modern art and literature, and its relation to the traditions. The personality of O. Kokoshka is rather significant in this respect – the poet demonstrating the highest degree of rejection of any comparison to the predecessors and contemporaries in autobiographical declarations contradicts himself in his own creative work. The artist insists that he has gained the right to independence and is not subject to any influence. But, as a resident of Vienna during the flourish of Viennese modernism he is imbued, either consciously or subconsciously, with the best works of literature and arts displayed in the world famous museums of the city and discussed in the auditoriums of one the best education institutions in Europe – the School of Arts and Crafts at the Museum of Art and Industry (Kunstgewerbeschule), where O. Kokoshka studied in his youth. And the more vehemently he rejects any intervention, especially expressionist influence, the more interesting it becomes to observe these “alien traces” in his creative activity. Expressionism also pretended on the pioneering role of a radical innovator in literature and fine arts, but later had to confess that it was supported by the energy of the far ancestors – the gothic art, the art of Renaissance and primitive peoples, and the naïve art. The expressionist poem by O. Kokoshka demonstrates the process of turning the alien into the own.

Keywords: expressionism; modernism; Art Nouveau, synthetic art; literary styles; Austrian literature; Austrian writers; literary creativity; poems in prose.

Для цитирования: Пестова, Н. В. Стихотворение Оскара Кокошки «Грезящие юноши» – маленький шедевр экспрессионизма: свое и чужое / Н. В. Пестова // Филологический класс. – 2019. – № 1 (55). – С. 125–129. DOI 10.26170/fk19-01-18.

For citation: Pestova, N. V. The Poem “The Dreaming Boys” by Oscar Kokoshka as a Little Masterpiece of Expressionism: Own and Alien / N. V. Pestova // Philological Class. – 2019. – № 1 (55). – P. 125–129. DOI 10.26170/fk19-01-18.

Im vorliegenden Beitrag geht es um jene Einflüsse und Anregungen der europäischen und nicht europäischen Kunst und Literatur, die der österreichische Künstler und Dichter Oskar Kokoschka (1886–1980), eine der bedeutendsten Doppelbegabungen der Wiener Moderne und des frühen europäischen Expressionismus, bewusst oder unbewusst in sein Frühwerk, das Gedicht in Prosa „Die träumenden Knaben“, 1907/08 einmontiert hat. Es wird ein Versuch unternommen, offensichtliche und latente kunstgeschichtliche und literarische Parallelen zu ziehen, Verbindungen mit aktuellen zeitgenössischen sozialgeschichtlichen und naturwissenschaftlichen Diskursen aufzubauen und damit das hervorragende lyrische Ergebnis des jungen Dichters „zwischen dem Fremden und dem Eigenen“ genauer zu verorten. Es kommt darauf an, den Wert dieses Frühwerks als „des ersten neuen deutschen Gedichtes“ in diesem Spannungsfeld sich herauskristallisieren und gelten zu lassen.

Für eine intensive Aneignung des Fremden sowie für die rasche Entwicklung des Eigenen gab es im Fall Kokoschka einen ausgesprochen fruchtbaren Nährboden und einmalige Voraussetzungen. Die weltberühmten Meisterwerke solcher „Hausmuseen“ Wiens wie das Kunsthistorische Museum oder Belvedere, exotische Exponate der nicht europäischen Kulturen und erstarrte Fossilien des Naturhistorischen Museums, zahlreiche Kunstausstellungen moderner Künstler in der Metropole, die Kunststücke hoher Qualität der Lehrer und Mitschüler der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, die Kokoschka seit 1905/6 besuchte, zahlreiche Bestellungen der Wiener Werkstätten (wie z. B. Postkarten) und unterschiedliche Unterrichtsaufgaben waren eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration und eine Herausforderung für den eigensinnigen und ehrgeizigen jungen Künstler, der sich am Anfang ohne besondere Förderung oder Gönner durchsetzen musste. Man badete in der Aura des Jugendstils, im fließenden Gold von Gustav Klimt und in der einzigartigen grünen Farbe von Otto Wagner. Die ganze Stadt vibrierte und füllte einfühlsame Menschen mit ihrer Energie und ihrem Glanz. Solche Phänomene wie „Sigmund Freud“ oder „Otto Weininger“ Anfang des XX. Jhs. waren im damaligen Wien nicht nur große Mode, sondern Leitsterne für sehr empfindliche schöpferische Geister und wichtige Denkfiguren der modernen Literatur und Kunst in ganz Europa. Und trotzdem weisen mehrere Stellen in Kokoschka's Autobiographie „Mein Leben“ darauf hin, wie beharrlich er sich von diesen wirkungsvollen Mustern und der Turbulenz der Hauptstadt distanzierte, wie angeblich weit, ja „unberührt“, er sich „von allen geistigen und politischen Strömungen fühlte“ [Kokoschka 2008: 55]. „Erstens verstand ich nichts davon und dann wollte ich einfach nichts damit zu tun haben. Mit einer mir angeborenen Beharrlichkeit verfolgte ich, was mich selber betraf; für das Weltgeschehen hatte ich kein Organ“ [ebd.: 55–56]. Diese Behauptung galt auch im vollen Maße dem Expressionismus, der sich wie „durch Osmose“ [Paulsen 1960: 104] über Europa Ende des ersten Jahrzehnts des XX. Jhs. verbreitete. Kokoschka stellte sich aber davon nicht im Geringsten hingerissen und bestand darauf, dass er nur wenige der Künstler des „Sturm“-Kreises persönlich gekannt und sich kaum für ihre Formprobleme noch für ihre moralischen Ideen interessiert hatte. Wichtig war ihm auch hervorzuheben, dass er keine Manifeste verfasst oder signiert hatte. So

verstand er seine „hart errungene Selbständigkeit“, die er nicht mehr von anderen kontrollieren lassen wollte – „Dies ist Freiheit, wie ich sie verstehe“ [Kokoschka 2008: 115]. Es sieht so aus, als hätte er sich während seiner Schulzeit in der Kunstgewerbeschule für immer gegen jeden fremden Einfluss impfen lassen: einer seiner damaligen Lieblingslehrer, Carl Otto Czeschka (1878–1960), hat ihm 1906 vorgeworfen, er ahme den Stil eines anderen Mitschülers, Rudolf Kalvach (1883–1932), nach: „Bald machte Koko solche Sachen wie Kalvach! Gott! Ich musste dieser Mimose von Koko langsam beibringen, dass er auf ganz falschem Wege sei – dass man so etwas nicht tun soll – sondern sein inneres Ich finden solle“ [Zit. nach: Neuwirth 2012: 59–60]. Nun kommt die Rache erst später, als Kalvach längst nicht mehr lebte: der Name Kalvach taucht bei Kokoschka nirgends auf, weder in der Autobiographie, noch in vielen Briefen, lebenslang keine einzige Erwähnung! Kokoschka degradiert den Künstler Kalvach gnadenlos zu einer belanglosen Episode, die nicht der Rede wert sei. Doch Kalvach fehlt zu Recht in keiner wichtigen Publikation über den frühen Kokoschka [Tiddia 2012; Natter 2012]. „Zu offensichtlich sind die Auseinandersetzungen und Einflusszonen der beiden jungen Künstler. Gerade diese Nähe mag für Kokoschka im Nachhinein irritierend gewesen sein“ [Neuwirth 2012: 57]. Kam Kokoschka nie auf die Idee z. B. seine «Windbraut» aus dem Jahre 1913 mit der „Meerjungfrau“ von Kalvach, die ein Jahr früher, 1912 entstand, zu vergleichen (R. Kalvach. Meerjungfrau (1909/1912). Email auf Kupfer)? Dieses komplizierte Beziehungsgeflecht seiner Schulzeit, das immer wieder in seinem frühen Werk zum Schein kommt und Diskussionen anregt, bewegt ihn wahrscheinlich später, jede Art von „fremden Spuren“ definitiv abzusagen. So ließ er 1913 seinen Freund und bekannten Musik-Kritiker Paul Stefan in der Einleitung zu seinem Buch „Dramen und Bilder“, das von K. Wolff 1913 in Leipzig veröffentlicht wurde, verkünden, dass Kokoschka „niemandem nie nichts nachgemacht habe“ [Zit. nach: Wolff 1965: 93]. Anlässlich der skandalösen Erstaufführung seines Theaterstücks „Mörder, Hoffnung der Frauen“ bei der Kunstschau Wien (1909) sagte er Jahre später: „Es hat trotz aller gelehrten Referate nichts mit einer Absage an die Gesellschaft oder mit irgendwelchen Weltverbesserungsplänen zu tun, wie sie dem literarischen Umbruch und Stilwandel eigen sind, den man Expressionismus nennt“ [Kokoschka 2008: 65]. Wir lassen da seine zu einseitige und etwas unreife Auffassung der Kunstbewegung als „eine Absage an die Gesellschaft“ außer Acht (dafür scheint er damals in der Tat „kein Organ“ zu haben bzw. haben zu wollen), wobei er diese Worte Jahrzehnte später fallen ließ, als sich der Expressionismus längst sowohl in Wien, als auch in ganz Europa etabliert hatte. Aber wir würden ihm doch nicht so sehr gern glauben, wenn er sich im turbulenten Zentrum der Wiener Moderne als „unberührt“ erklärt. Ist denn so was möglich? Für den Schüler einer der fortschrittlichsten Kunstschulen Europas, dieser künstlerisch vibrierenden Gemeinschaft, die alles Neue in sich konzentrierte, ja fast beschwor und willkommen hieß, wäre eine Verleugnung so einer unverkennbaren Tatsache wie ein allumfassender Stil- und Gefühlswandel Anfang des XX. Jhs. fast zu naiv und infantil. Da bestreitet aber Kokoschka die grundlegende These der Theoretiker des Expressionismus, dass der „nun eine ganze Generation ergreift. Eine ganze Generation Europas“ [Edschmid 1994:

66]. Die talentvolle Doppelbegabung Oskar Kokoschka ist nicht ein passiver Teil dieser Generation, er ist einer seiner hervorragenden Vertreter und ein echter Bahnbrecher. Übrigens hat er seine eigenen Äußerungen mehrmals widerlegt (und solche Selbstwiderlegungen müssen wir ja in Kauf nehmen, genauso wie seine Egomane) – sein Plakat zur berühmten Aufführung vom Einakter „Mörder, Hoffnung der Frauen“ kommentierte er folgenderweise: „Das Plakat, das ich sofort in Farben ausführte und drucken ließ, zeigte den Inhalt des Stückes: Der Mann ist blutig rot, das ist die Lebensfarbe, aber tot liegt er im Schoß einer Frau, die weiß ist; das ist die Todesfarbe. Wenn das Schlagwort Expressionismus einen Sinn hat, hier ist eine der frühesten Kundgebungen in diesem Sinn“ [Kokoschka 2008: 62]. Da irrt er sich aber, denn das früheste Muster solcher Kundgebung von seiner Hand ist etwa ein Jahr jünger und heißt „Die träumenden Knaben“, ein wunderschönes Gedichtbüchlein, das der 22-jährige Kokoschka zur Kunstschau Wien 1908 vorbereitet und Gustav Klimt gewidmet hat. Die feinste Buchausführung im Geiste der Sezession, der Wiener Werkstätten und des Jugendstils schlechthin zusammen mit aktuellster Problematik der Moderne sowie mit den neusten poetischen und graphischen Tendenzen machen es zu einem der ersten Gesamtkunstwerke des Expressionismus. Aber ausgerechnet dieses bahnbrechende Frühwerk zeigt am deutlichsten, wie tief die Kultur, ja die ganze Atmosphäre der Wiener Moderne in diesem poetischen Kleinod wurzelt und es bestimmt.

Wie es aus seiner Autobiographie hervorkommt, ändert sich seine Einschätzung vom Expressionismus mit der Zeit grundsätzlich, auch wenn er sich selbst immer noch nicht „im Banne“ dieser Kunstströmung anzuerkennen vermag. Nun meint er Jahrzehnte später, der Expressionismus „war eine Zeiterscheinung, keine Kunstmode“ [Kokoschka 2008: 114]. Noch mehr – er „sollte konkurrieren mit der Entdeckung von Psychoanalyse von Sigmund Freud und der Quantentheorie von Max Plank“ [ebd.]. Zu ähnlichen Schlussfolgerungen in Bezug auf eine enge Verbindung des Expressionismus mit dem wissenschaftlichen Diskurs kamen viele Theoretiker der Kunstbewegung, darunter solche Kokoschka's Landsleute, wie die zwei berühmten Wiener Paul Hatvani (1892–1975) und Robert Müller (1887–1924). P. Hatvani nannte diese Konstellation bereits im Jahre 1917 „ein beachtenswertes Zusammentreffen geistiger Erlebnisse: gleichzeitig fast mit der Geburt der neuen expressionistischen Kunst begann sich die neue Relativitätstheorie (vor Allem Einstein) der Naturwissenschaften zu bemächtigen“ [Hatvani 1994: 71]. Die gleichen Ideen des neuen naturwissenschaftlichen und philosophischen Weltbildes, die sich in der expressionistischen Kunst widerspiegelten und noch mehr – sie bestimmten, fasste R. Müller eben auch 1917 in solche Begriffe, wie „Relativitätsmensch“, „elastische Systeme“ und behauptete: „Die Maßstäbe sind relativ, sie federn“ oder „Wir gehen zu den elastischen Systemen über. Die klassischen starren Systeme sind Grenzfall und befriedigen nur fallweise“ <...> Der Kommende ist ein Relativitätsmensch...“ [Müller 1920: 7, 9]. Eine Brücke von der Naturwissenschaft zur Kunst schlagend, ruft er auf: „Das Bild des Malers schaukelt. Schaukeln Sie mit, geben Sie Ihre eigene Starre auf – das ist Expressionismus“ [ebd.]. „Seine eigene Starre“ hat O. Kokoschka sowohl in seinem malerischen als auch in seinem lyrischen Frühwerk offen-

sichtlich für immer aufgegeben. Er sieht ja sogar weiter als die genannten Theoretiker, indem er sagt, dass im Expressionismus „jedoch eine Chance für das geistige Überleben Europas gelegen <wäre>, die man noch heute übersieht“ [Kokoschka 2008: 114]. Hut ab! Welch eine weise Prophezeiung! Er anerkannte den Expressionismus viele Jahre später „als ein moralisches und kulturelles Aufschließen des Inneren des Menschen“ und als „eine Transformation des geistigen Lebens“ [ebd.]. Kaum jemand anderer seiner nicht theoretisch tätigen Zeitgenossen hat das schicksalhafte Wesen der Kunsterscheinung eingesehen und so triftig, in so einer knappen Form den Sinn der auf die Zukunft gerichteten Kunst festgelegt. Nun gibt uns wohl so ein tiefes Eindringen des Künstlers in den Bedeutungskern der Erscheinung das Recht, trotz seinem heftig bekundeten Nichtwollen, ihn doch der expressionistischen Generation zuzuzählen. Eigentlich überlegte er sich es anders, als er in seinem Autobiographie-Buch später behauptete, er „bestimmte wesentlich mit seinen graphischen Werken den „Sturm“ in seinem ersten Jahrgang 1910, auch noch im nächsten und übernächsten Jahr“ [ebd.: 103]. Ob der Herausgeber der Zeitschrift, der große Literaturpolitiker und der Motor der Kunstbewegung, Herwarth Walden (1878–1941), ihm auch zustimmen würde, wissen wir nicht. Aber davon gehen wir auch aus, wenn wir „Die träumenden Knaben“ im expressionistischen Diskurs sowie im großen kulturellen Kontext Wiens der Jahrhundertwende zu platzieren versuchen.

Das Gedicht besteht aus einem Prolog und sieben Träumen [Huysman 1991– 92], jeder von denen ein vollendetes Fragment mit eigenem Titel darstellt. Das Büchlein war mit acht Farblithographien und zwei schwarz-weißen Illustrationen ausgestattet. Diese Dichtung, die ursprünglich als ein Märchenbuch für Kinder gedacht und als ein Liebesbrief geschrieben wurde, weist eine Verschmelzung von seiner privaten, persönlichen Mythologie [Kokoschka 1984: 7], einer Kette von Visionen und märchenhaften Bildern, die nicht leicht zu deuten sind, mit vielen bekannten literarischen Motiven und dekadenten Themen auf. Die Literaturhistoriker haben auf die Parallelen mit Schöpfungen von J. W. von Goethe, A. Rimbaud, G. Apollinaire, H. von Hofmannsthal, F. Dostojewski, F. Wedekind, S. George, P. Altenberg etc. hingewiesen [Oskar Kokoschka 2008: 80]. In den Lithographien sind die Anregungen von vielen alten und zeitgenössischen Malern und Bildhauern stark zu spüren: L. Cranach, P. Bruegel d. Ä., P. Gauguin, A. Rodin, G. Minne, G. Klimt, F. Hodler, R. Kalvach, E. Luksch-Markowska u.a., deren Werke zu den Schätzen der weltberühmten Wiener Museen zählten. Man konnte das alles ohne weiteres „zu Hause“ einsaugen und verarbeiten. Dieses künstlerische Umfeld fand seinen unmittelbaren oder getarnten Ausdruck in vielen Hinsichten. So könnte man die wichtigsten Strukturprinzipien des behandelten Werkes dem Einfluss von Gauguins Buch „Noa Noa“ zuschreiben: dieses entstand in Form eines Tagebuches nach dem Aufenthalt des Malers auf Tahiti 1893/94. Kokoschka wusste darüber Bescheid dank einer ausführlichen Rezension von Ludwig Havesi, die er anlässlich der Gauguin-Ausstellung in der Wiener Galerie Miethke im Mai 1907 verfasste. Bei Kokoschka, wie auch bei Gauguin, besteht zwischen dem Text und den Lithographien kein direkter Zusammenhang [Oskar Kokoschka 2008: 101–102], kein einziges Textfrag-

ment am Rande des Blattes entspricht genau der darauf dargestellten Geschichte. Die, so Freud, „Gedanken des Traumes“ und der „Inhalt des Traumes“ gehen auseinander, indem sie die Mechanismen des Traums und der Traumdeutung widerspiegeln. Diese Tatsache eröffnet einen sehr weiten suggestiven Raum der eventuellen Interpretation und Deutung, der durch Mechanismen der „Verschiebung“ und der „Verdichtung“ durchdrungen ist. Diese Mechanismen sind von Freud in seinem Werk „Traumdeutung“ (1900) dargelegt worden. Sollte Kokoschka diesen Zusammenhang als eine „freie Deutung“ erklären, so würde er in einem anderen Fall kaum eine Anspielung auf etwas Fremdes und zwar sehr Bekanntes wie „Röslein, Röslein, Röslein rot“ leugnen – der Prolog des Gedichtes beginnt folgenderweise:

rot fischlein
fischlein rot
stech dich mit dem dreischneidigen messer tot
reiß dich mit meinen fingern entzwei
daß dem stummen kreisen ein ende sei

rot fischlein
fischlein rot
mein messerlein ist rot
meine fingerlein sind rot
in der schale sinkt ein fischlein tot [Kokoschka 1996: 9]

«Der wilde Knabe» von Goethe begehrt sein Röslein («war so jung und morgenschön»), genauso, wie der „träumende Knabe“ Kokoschka seine wunderschöne Mitschülerin Lilith Lang begehrt, der er im Gedicht seine heimliche Liebe gesteht. Auch die Reaktion „der beiden Geliebten“ hat etwas Ähnliches: „Röslein sagt / Ich steche dich, dass du ewig denkst an mich.../ Röslein wehrte sich und stach, / Half ihm doch kein Weh und Ach, / Mußt es eben leiden“. Der abgewiesene junge Kokoschka litt sehr und konnte seine erotischen Visionen, seine heißen Träume und „kranke Nächte“ nur in dichterischer Form loswerden: «zu viel hitze überkam mich in der nacht» [Kokoschka 1996: 36]. Nun sehen wir sowohl im Text als auch in den Lithographien die am Tage nicht erfüllten und vertriebenen Wünsche, die sich aber im Traum vollkommen verwirklichen: „und ich war ein taumelnder / als ich mein fleisch erkannte / und ein allesliebender / als ich mit einem mädchen sprach“ [Kokoschka 1996: 37]. Nur im Traum wagt der scheue Junge das Objekt seiner Begierde anzusprechen und den Trieb seines Fleisches zu stillen. Er zitiert ja förmlich die Grundideen von S. Freud, dessen Einfluss er so leidenschaftlich leugnet. Ist das nicht seltsam? Ganz Europa stand zu jener Zeit unter dem Motto „Traum“. So ist das Schlüsselwort des Gedichtes das Verb „träumen“, das sich in allerlei semantischer und syntaktischer Umgebung wiederholt und die narrative Struktur des Ganzen bestimmt:

und ich fiel nieder und träumte
und ich fiel und träumte die kranke nacht
und ich fiel nieder und träumte von unaufhaltbaren änderungen
in mir träumt es und meine träume sind wie der norden
bange stunden träume ich schluchzend und zuckend wie kinder
und ich fiel nieder und träumte die liebe
und ich träumte wie ein zungenfeuchter baum ist mein leib
und ich fiel nieder und träumte dem morgen zu
und wieder fiel ich nieder und träumte [Kokoschka 1996: 9–37]

Der erotische Kontext ist „ein typisches Produkt des Wiener Jugendstils in seiner schönsten Ausformung und

auf seinem Höhepunkt“ [Oskar Kokoschka 2008:102], aber auch gleichzeitig ein typisches Beispiel der expressionistischen Behandlung einer Frau wie eines fremden Wesens: bald erscheint sie als ein rotes Fischlein, bald als eine Rentierreiterin, bald als ein Rentier mit Gehörn, bald als Maria mit dem Kinde oder eine blaue Blume – man kann nur staunen, wie verschieden sie sein kann – «schneewälder stehen um dich wie staunende knaben» [Kokoschka 1996: 33]. Kokoschka experimentiert mit der Sprache ganz und gar auf expressionistische Art – auf der Suche nach einem tieferen oder anderen Sinn des Wortes vermeidet er die starren Regeln der semantischen und syntaktischen Kongruenz, er ändert ganz willkürlich den Satzbau der Ausdruckskraft halber, kreiert neue Lexeme, die z. B. auf die Gestalten von G. Klimt hinweisen. So werden Klimt's berühmte «Wasserschlangen» in Kokoschka's Gedicht zu „blutraserinnen“, die sich wie „geisterschlangen“ um „wassersäulen“ ringeln. Für die Auswahl der Wörter, die „wie aus dem Unterbewusstsein auftauchen“, verglich A. Ehrenstein die Sprache des Gedichtes mit der „Schmetterlingsprache“ und behauptete: seine „Rhythmen atmen buchfremde Poesie“ [Ehrenstein 1925: 111]. Das Mädchen Li und der träumende Knabe selbst, so wie die zweitrangigen Figuren, „tanzen“ auf den Lithographien einen Ausdruckstanz, der zu jener Zeit in allen expressionistischen Kreisen und nicht nur in denen große Mode geworden ist. Dabei erinnern alle männlichen und weiblichen Figuren an die ausdrucksvollen mageren Knabenfiguren von dem belgischen Bildhauer G. Minne. Der ist wohl der einzige Künstler, dessen Einfluss Kokoschka offen gesteht, der junge Künstler bewunderte den Belgier und seinen schlanken, großen und sehr gebrechlichen Knabentyp, der in die „Träumenden Knaben“ direkt übernommen wurde.

Das Werk ist unverkennbar von allen Seiten von expressionistischen Grundgedanken, Topoi und Farblichtern bestrahlt und befruchtet: sei es Psychoanalyse oder Sprachphilosophie, Ethik oder Ästhetik, besonderes Weltgefühl oder Farbempfindung, Einfühlungsvermögen oder sozial-gesellschaftliche Problematik. Je deutlicher sich all diese Züge in Kokoschka's Schaffen abzeichnen, desto seltsamer erscheint sein Rebell gegen alle eventuellen Vorbilder. Kokoschka hasste nichts mehr, als wenn Kunsthistoriker in seinem Werk Einflüsse zeitgenössischer Künstler aufzuzeigen versuchten. So wehrte sich Kokoschka zeitlebens dagegen, „in einem Atemzuge mit Schiele genannt zu werden, den er als ‘Wiener Pornograph und Nachahmer’ zu beschimpfen pflegte“ [Bonneto 2018: 53]. Egon Schiele ginge „ihm auf die Nerven, wie alle <seine> Nachahmer“ [ebd.]. In seinem Bestreben, der Erste gewesen zu sein, scheute er nicht mal vor irritierenden Fälschungen, indem er seine Werke vordatierte, wie z. B. das Stück, das ihn zum Bürgerschreck in Wien machte – er behauptete, dass „Mörder, Hoffnung der Frauen“ bereits 1907 im Kunstschautheater aufgeführt wurde [ebd.:51], was bekanntlich nicht stimmt. Die Reaktion des Publikums und die der Kritik begründete er wie folgt: „Ich begreife wohl, dass die Wiener Gesellschaft damals, wie später nach dem Krieg auch die Berliner, meine Stücke nicht verstehen konnte. In der jüngsten Zeit erst versucht man aus ihnen Einflüsse von Sigmund Freud oder Claudel herauszulesen oder sie als Sonne-und-Mond-Mythos zu deuten; aber solche Interpretationen gefallen mir nicht“ [Kokoschka 2008: 67].

O. Kokoschka ist nicht der einzige Vertreter der expressionistischen Generation, der auf der Ansicht beharrte, jedes Suchen nach den Vorfahren in seinem Schaffen wäre vergebens bzw. spekulativ. So wehrte sich Ernst Ludwig Kirchner, einer der Begründer der Dresdener Künstlergruppe „Die Brücke“, zeitlebens gegen Behauptungen, dass sein Werk von französischen Künstlern wie beispielsweise Matisse abhängig sei [Bonnefoit 2018: 50]. Wie R. Bonnefoit solches hartnäckige Leugnen von Vorbildern kommentiert, ging Kirchner auf diesem Weg der Verneinung jeglicher Einflüsse bekanntlich so weit, dass er sogar einen angeblich französischen Kunstkritiker namens Louis de Marsalle erfand, den er unter diesem Pseudonym in etwa sechs Aufsätzen sein eigenes Werk als ein unabhängiges sehr loben ließ. Kirchner hoffte sehr „mit Hilfe dieses Franzosen beweisen zu können“, dass seine Arbeit „rein von der zeitgenössischen französischen Kunst entstand und sich entwickelt hat“ [Zit. nach: Bonnefoit 2018: 50].

Solche Hartnäckigkeit erscheint ja grundlos und fast unbegreiflich, wenn man die zeitgenössischen theoretischen Auslegungen zu eventuellen Herkunftsquellen des Expressionismus näher betrachtet. So behauptete Franz Marc, einer der Begründer der Münchener Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“, dessen Namen man immer in einem Atemzug mit dem Leiter der Dresdener „Brücke“ Kirchner ausspricht: „Wir wissen, dass die Grundideen von dem, was heute gefühlt und geschaffen wird, schon vor uns bestanden haben, und weisen mit Betonung darauf hin, dass sie in ihrem Wesen *nicht neu* sind; aber die Tatsache, dass neue Formen heute an allen Enden Europas hervorsprossen wie eine schöne, ungeahnte Saat, das muss verkündet werden und auf allen Stellen hingewiesen werden, wo Neues entsteht“ [Zit. nach: Tobien 1996: 7]. K. Edschmid be-

fasste sich ganz speziell mit dieser Frage und bereits 1918 stellte er fest: „Der Expressionismus hat vielerlei Ahnen, gemäß dem Großen und Totalen, das seiner Idee zugrunde liegt, in aller Welt, in aller Zeit“ [Edschmid 1994: 55]. Die eingehenden Studien der Kunst vergangener Jahrhunderte so wie allerlei Ausdrucksformen des lebendigen Expressionismus selbst führten ihn zur folgenden Schlussfolgerung: „Es gab Expressionismus in jeder Zeit. <...> Ausgebaut in großen Zeiten mächtiger Ergriffenheit, gespeist aus tiefen Schichten harmonisch gesteigerten Lebens, einer breit ins Hohe wachsenden, in Harmonie gebildeter Tradition wurde er Stil der Gesamtheit: Assyrer, Perser, Griechen, die Gotik, Ägypter, die Primitiven, altdeutsche Maler hatten ihn“ [ebd.: 65–66]. Nun versuchte K. Edschmid diese Feststellung nach den genaueren Gründen dieser Gesamtheit zu überprüfen und diese möglichst eindeutig zu formulieren: „Bei ganz tiefen Völkern <...> wurde er *anonymer Ausdruck der Angst und Ehrfurcht*. Großen einzelnen Meistern, deren Seele von Fruchtbarkeit übertoll war, heftete er sich *als natürlicher Ausdruck* in ihr Werk. Er war in der dramatischen Ekstase bei Grünewald, lyrisch in den Jesuliedern der Nonne, bewegt bei Shakespeare, in der Starre bei Strindberg, unerbittlich in der Weichheit bei den Märchen der Chinesen“ [ebd.: 66]. Also als „natürlicher anonymer Ausdruck“ des tiefsten Inneren des Menschen wohnten die expressionistischen Züge in der Kunst seit jeher inne. Aber trotz der programmatischen Erklärungen der Theoretiker der Kunstbewegung kam es für viele expressionistische Künstler darauf an, ihre Unabhängigkeit von fremden Einflüssen – ob zeitgenössischen oder denen der Vergangenheit – auf verschiedene Art und Weise zu bekunden und zu betonen. Am Beispiel des Gedichtes von Kokoschka könnte man das Gegenteil exemplarisch vorführen.

LITERATURVERZEICHNIS

Bonnefoit R. Ernst Ludwig Kirchner und Oskar Kokoschka Im Kirchner Museum Davos // Ernst Ludwig Kirchner & Oskar Kokoschka / hrsg. von R. Bonnefoit, Th. Sadowsky. – Kirchner Museum Davos: KEHRER, 2018. – S. 13–129.

Edschmid K. Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus / hrsg. von O. F. Best. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994. – S. 55–66.

Ehrenstein A. Oskar Kokoschka // Menschen und Affen. – Berlin: Rowohlt Verlag, 1925. – 120 S.

Hatvani P. Versuch über den Expressionismus // Theorie des Expressionismus. – 1994. – S. 68–73.

Huysman L. Kein Märchenbuch für Philisterkinder. Die «Träumenden Knaben» von Oskar Kokoschka: eine Gedichtanalyse. Lizenzarbeit. – Gent: 1991–1992. – 120 S.

Kokoschka O. Die träumenden Knaben. Geschrieben und gezeichnet von Oskar Kokoschka. – Frankfurt/Main; Leipzig: Insel Verlag, 1996. – 54 S.

Kokoschka O. Mein Leben. – Wien: metroverlag, 2008. – 335 S.

Kokoschka O. Briefe / hrsg. von Olda Kokoschka und H. Spielmann. – Düsseldorf: Claassen, 1984. – Bd. I: 1905–1919.

Müller R. Die Zeitrasse // Der Anbruch: Ein Jahrbuch neuer Jugend / hrsg. von O. Schneider; A. E. Ruthra. – München: Roland Verlag, 1920. – S. 5–9.

Natter T. G. Rudolf Kalvach: Ikarus zwischen Jugendstil und Expressionismus // Fantastisch! Rudolf Kalvach: Wien und Triest um 1900. Katalog der Ausstellung im Leopold Museum. – Wien: by Leopold Museum-Privatstiftung im MQ, 2012. – S. 7–12.

Neuwirth M. Kokoschka und Kalvach // Fantastisch! Rudolf Kalvach: Wien und Triest um 1900. Katalog der Ausstellung im Leopold Museum. – Wien: by Leopold Museum-Privatstiftung im MQ, 2012. – S. 55–65.

Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, 1906 bis 1922 / hrsg. von A. Husslein-Arco, F. Weidinger. Katalog der Ausstellung in Belvedere 24. Januar – 12. Mai 2008. – Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 2008. – 297 S.

Paulsen W. Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Mit einem Anhang: Das dichterische und das essayistische Werk Georg Kaisers. Eine historisch-kritische Bibliographie. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960. 184 S.

Tiddia A. «Wie ein Stern an unserem Kunsthimmel»: Rudolf Kalvach zwischen Wien und Triest // Fantastisch! Rudolf Kalvach. – 2012. S. 15–31.

Tobien F. Der Blaue Reiter. – Kirchdorf a. Inn: Berghaus, 1996. – 140 S.

Wolff K. Autoren, Bücher, Abenteuer, Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers. Mit einem Anhang: K. Wolff. Lebensdaten, und einer Bibliographie: Bücher in den Verlagen Kurt Wolffs / zusammengest. von Helen Wolff. – Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1965. – 117 S.

Данные об авторе

Пестова Наталья Васильевна – доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь (Екатеринбург).
E-mail: nv_pestova@mail.ru

Author's information

Pestova Natalia Vasilievna – Doctor of Philology, Professor, independent researcher (Ekaterinburg).