



Österreichische Galerie Belvedere





Unheimliche Heimat HENRY KOERNER 1915-1991

mit einer Einleitung von/with an introduction by Joseph Leo Koerner

6

Vorwort

Preface Gerbert Frodl

8

Unheimliche Heimat

Joseph Leo Koerner

32

Fotografien

Photographs

76

Bildteil

Plates

144

Biographie

Biography

Um wieviele und um welche Varianten und Facetten die bildende Kunst Österreichs mit dem Jahr 1938 und seinen katastrophalen Folgen ärmer geworden ist, wird sich wohl nie mehr ganz ermessen lassen. Viele Künstler mußten emigrieren, andere sind umgekommen. Es liegt an uns zu sammeln, zu dokumentieren, um dieses (immer wieder zu ergänzende) Wissen zu verbreiten. Bei weitem nicht alle Namen haben ins Bewußtsein der Kenner, Sammler, Museen, Kunstwissenschaftler und damit der Fachliteratur Eingang gefunden oder diesen Platz über die Jahre hinweg bewahren können. Die Heimat brachte ihnen nach 1945 kein besonderes Interesse entgegen und so manche Präsenz von Werken emigrierter Künstler in österreichischen Sammlungen und Museen war allein die Folge persönlichen Interesses und Engagements. Erst seit einigen Jahren, Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, ist das Wissen über das Werk der Emigranten breiter und tiefer geworden. Dazu haben vor allem auch einige Ausstellungen der Österreichischen Galerie beigetragen, die gezeigt haben, daß die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts in Österreich ohne Berücksichtigung jener, die das Land verlassen mußten, nicht oder nur sehr unvollständig beschrieben werden kann: Die uns verließen, Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung (1980); Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900 - 1938 (1993); Emigranten und Verbannte. Eine verlorene Generation österreichischer Künstler in Amerika 1920-1950 (1996) (engl. Emigrants and Exiles. A Lost Generation of Austrian Artists in America, 1920-1950). Zugleich eröffnet sich aber die Erkenntnis, daß sich die Künstler in der neuen Heimat zwangsläufig akklimatisieren — sowohl persönlich als auch künstlerisch —, daß die geretteten Traditionen sehr bald unter den neuen Gegebenheiten verblassen mußten. Eine bruchlose Fortsetzung des künstlerischen Schaffens konnte es nicht geben. Es hat mit dem Österreich, das verlassen werden mußte, natürlicherweise mehr zu tun als mit dem Österreich, das 1945 wiedererstand. Aus dieser tragischen Situation heraus erwuchs ein Zwiespalt, der zum Wesen dieser Kunst gehört und worin viele einzelne persönliche Schicksale ihren Ausdruck fanden.

Im Rahmen der oben erwähnten Ausstellung „Emigranten und Verbannte“ im vergangenen Jahr wurden zum ersten Mal eine Gruppe von Werken Henry Koerners in Österreich gezeigt. Unsere jetzige Ausstellung gibt Gelegenheit, einen wichtigen Teil vom Schaffen dieses Künstlers als Retrospektive zu sehen. Die Fotos aus dem Wien der unmittelbaren Nachkriegszeit sind Teil davon und sind von seiner Arbeit als Maler und Grafiker kaum zu trennen.

Mehr als bei vielen anderen Künstlern in der Emigration spielte bei Koerner die Erinnerung in seinem Werk eine bedeutende Rolle, in einer Weise allerdings, auf die der Titel der Ausstellung „Unheimliche Heimat“ unmißverständlich hinweist.

Ich danke Mrs. Henry Koerner und Dr. Joseph Leo Koerner für ihr großes Engagement und ihre tätige und unverzichtbare Hilfe sowie dem Kurator der Ausstellung in der Österreichischen Galerie, Mag. Thomas Trummer.

Gerbert Frodl
Direktor der
Österreichischen Galerie Belvedere

Preface

It will never be possible to establish precisely the extent to which the visual arts in Austria were the poorer – what varieties and aspects of artistic creation they lost – as a result of the year 1938 and its disastrous sequels. Many artists were forced to emigrate; others perished. It is for us to gather and record the facts (which constantly need to be added to), in order to bring them to people's awareness. The names of some of these artists have remained unknown to connoisseurs, collectors, museum curators or art historians, and have therefore never found a place in the literature of the subject; the names of others, over the years have failed to retain the places they formerly held there. Their former country showed no particular interest in them after 1945, and the presence in Austrians collections and museums of work by persons who had fled Austria was, in many instances, merely the result of some isolated individual's personal interest and involvement. It is only in recent years, many decades after the end of the second world war, that a broader and deeper awareness of the work of the emigrant artists has begun to spread. An outstanding contribution to this development was made by the Österreichische Galerie in a number of shows: „Die uns verließen. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung“ (1980),¹ „Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938“ (1993);² and „Emigrants and Exiles: A Lost Generation of Austrian Artists in America, 1920 - 1950“ (1996). These exhibitions demonstrated that any account of the visual arts in Austria in the 20th century was bound to be, at best, incomplete if it failed to take account of those artists who were compelled to leave the country. At the same time however it became apparent that, in their lives as in their art, the emigrant artists could not avoid becoming acclimatized in their countries, so that, rapidly and ineluctably, the traditions they had rescued faded in the presence of new realities. It was impossible that these artists' creative activity should continue without a hiatus. Of course their new work had more to do with the Austria they had been forced to leave than with the Austria that was reborn in 1945. This tragic situation gave rise to a conflict that is an essential characteristic of this art and expresses the personal fate of many individuals. It was in the 1996 exhibition „Exiles and Emigrants“, mentioned above, that works by Henry Koerner were shown in Austria for the first time. Our current exhibition provides an opportunity for a retrospective view of an important part of the artist's creative output. The photographs of Vienna in the immediate postwar period form part of it and are difficult to separate from his work as painter and graphic artist. To a greater extent than with many other refugee artists, recollection of the past plays a significant part in Koerner's work, though in a manner which is unmistakably indicated in the title of the exhibition „Unheimliche Heimat“. I am grateful to Mrs. Henry Koerner and Dr. Joseph Leo Koerner for their total commitment and their active and indispensable assistance, and also to the curator of the exhibition at the Österreichische Galerie, Mr. Thomas Trummer.

Gerbert Frodl
Director, Österreichische Galerie Belvedere

1 „Those who left us: persecuted and emigrant Austrian painters and sculptors“

2 „The lost modern movement: Künstlerbund Hagen, 1900 - 1938“

Es war das Schicksal von Henry Koerner, meinem Vater, in seine Heimatstadt Wien als Fremder zurückzukehren.¹ Obwohl er beinahe ein halbes Jahrhundert lang vorwiegend in Österreich gemalt hatte, sind seine Bilder hier so gut wie unbekannt, sieht man von den Personen ab, die ihn zufällig malen sahen. Denn bis zu seinem Tod in der Wachau im Jahre 1991 malte er hier alles, was es in und um Wien zu malen gab. Seinen zufälligen Betrachtern bei der Arbeit schien Koerner vertraut und fremd zugleich, wie seine Bilder. Er war immer zu Fuß und in Wanderkleidung unterwegs und arbeitete im Freien: Der typische Sonntagsmaler vor einer schönen Aussicht (Abb. S. 145). Aber oftmals war die Aussicht rätselhaft oder wenig bemerkenswert und seine Leinwände (die manchmal zu einer imposanten Vierergruppe zusammengefügt waren und von einer massiven dreibeinigen Staffelei getragen wurden) waren häufig bereits bevölkert mit Personen und Objekten, die nicht zu dieser Aussicht gehörten (Abb. S. 141).

Diese vorher gemalten Figuren - abwechselnd humorvoll, sentimental, absurd, schicksalsträchtig oder obszön - hätten weniger seltsam angemutet, wenn Koerner nicht so bemüht gewesen wäre, den sich ihm bietenden Anblick getreulich wiederzugeben. Es war aber so, daß er, wenn er seine äußerst umfangreiche Ausrüstung erst einmal an einen Ort gebracht hatte - der Willkür der Witterung trotzend -, nur das malte, was er sah. Jeder einzelne seiner Pinselstriche wurde erst ausgeführt, nachdem er seinen in Farbe getauchten Pinsel vor sich gehalten und mit den Farben der Welt verglichen hatte. Diese Methode legt die Vermutung nahe, daß auch die schon vorher gemalten Figuren keine Phantasiegestalten waren, sondern ebenfalls irgendwo anders beobachtet worden waren. Der altvertraute Ort, der Anblick, den sich der Wiener Maler und seine Beobachter teilten, wurde dadurch fremd. Anscheinend dürfte dieser Ort früher der festliche Schauplatz für irgendein bedeutendes Tableau vivant gewesen sein, doch jetzt, wo der Maler sein Zeugnis vollendet, lag er verlassen da.

Koerners Bilder erschienen selbst seinem amerikanischen Publikum, das sie sammelte und bewunderte, fremd; nicht nur deswegen, weil sie so oft von einem unbekannten Schauplatz wie Wien handelten. Im Verlauf seiner Karriere bewegte sich seine Arbeit zunehmend außerhalb der Hauptströmung der amerikanischen Kunst. 1950 in New York, beispielsweise, genau zu der Zeit als der abstrakte Expressionismus aufkam, beschloß Koerner, seine Bilder vom Anfang bis zum Ende direkt aus dem Leben zu malen, und während der kommenden vierzig Jahre bis zu seinem Tod, zu einer Zeit, als sich die abstrakte Kunst von einer Neuheit zur Norm entwickelte, vollführte er keinen einzigen Pinsel- oder Federstrich, ohne ein lebendes Modell vor sich zu haben. Und obwohl auch er dies zum Teil tat um zu provozieren, hatte er wenig mit den Minimalisten und Konzeptkünstlern der 1960er und 70er gemein, die in ihrem Bestreben, den Anspruch der Abstraktion abstrakt zu sein, obsolet zu machen, ihre formalen Konventionen und institutionalisierten Rahmen offenbarten. Koerner hingegen arbeitete unerschütterlich mit dem obsoleten Medium des Staffeleibildes - des vollendeten und gerahmten Ölbildes oder Aquarells -, welches er sogar wieder mit solch verpönten Themen wie Landschaften, Porträts und Genre besetzte. Doch während seine Arbeit den Avantgardisten zu vertraut anmutete, erschien sie den Traditionalisten, die verlangten, daß die Kunst die Schönheit des Alten bezeugen müsse, zu befremdlich. Obwohl Koerner das traditionelle Verlangen nach gemalten Erzählungen befriedigte, entstellte er jedoch ihre Zusammenhänge und bot fragmentarische Botschaften

1 Zur allgemeinen Einführung in Koerners Kunst, siehe Frederick Brandt, „Henry Koerner“, MA Thesis, Pennsylvania State University 1963; Museum of Art, Carnegie Institute, Henry Koerner: From Vienna to Pittsburgh, Ausst. Kat. (Pittsburgh 1983) und Betty Rubenstein, „Henry Koerner and the Metaphor of the Bridge“, *University of New Haven Essays in Arts and Sciences* 10 (1981), S. 1-19. Siehe zudem Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, *Emigrants and Exiles: A Lost Generation of Austrian Artists in America, 1920-1950*, (Evanston 1960). Alexander Eliots zahlreiche Artikel über Koerner bleiben die eindringlichsten Charakterisierungen seiner Kunst (*Time Magazine*, 28. April 1947; 5. Jänner 1948; 16. Februar 1948; 21. Februar 1949; 26. Dezember 1949; 27. März 1950; 19. März 1951, 16. Juni 1952; 26. April 1954; 21. Dezember 1959). Koerner formulierte seine Ziele in „A Sense of Purpose“, *College Art Journal* 10 (1951), S. 264-266, „The Living God“, *Judaism* 10 (1961), S. 318-321 und in meinem unpublizierten Text, der weiter unten in den Anmerkungen angeführt wird. Ich danke Lisbeth Koerner, Meg Thompson und Gerhard Ungar für ihre Hilfe bei diesem Projekt. Joan Koerner, meiner Mutter, die die Ausstellung initiiert hat, widme ich diesen Beitrag.

Uncanny Home

It has been the destiny of Henry Koerner, my father, to return to his native Vienna as a stranger. Although for almost half a century he painted mainly in Austria, his pictures remain virtually unknown here, except to those who chanced to see him paint. For until his death in the Wachau in 1991, he painted on the spot everything there was to paint in and around Vienna. To onlookers who chanced to see him work, Koerner appeared at once familiar and strange, like his paintings. Travelling always on foot, and outfitted in Alpine gear, he worked out of doors: the typical Sunday painter before a beautiful view (fig. p. 145). But he often faced unremarkable or vexing views, and his canvases (sometimes fitted together in imposing groups of four and supported by a massive tripod easel) were often already populated with persons and objects not belonging to the view (fig. p. 141). These prior figures—variously humorous, sentimental, absurd, portentous, and obscene—would have seemed less strange had Koerner, in rendering the view before him, been unfaithful to what he observed. Having carried his mass of equipment to the spot, though, and suffering the contingencies of weather and of crowds, he could be witnessed painting only what he saw, executing each single stroke only after holding up his paint-charged brush to check it against the colors of the world. This method argued that the prior figures were not mere imaginings, but had been observed somewhere, as well. The familiar place, that view shared between the Viennese painter and his onlookers, thus itself grew strange. Earlier a festive stage for some significant *tableau vivant*, it seemed, the place stood now deserted while the painter finished his testimony.

Koerner's pictures were strange even to the American public which collected and admired them, and not only because they were so often set in the foreign locale of Vienna. Increasingly over the course of his career, his work stood outside the mainstream of art in America. In New York in 1950, for example, precisely during the rise of abstract expressionism, Koerner decided to paint his pictures from start to finish directly from life; and for the next forty years until his death (during which time abstract art turned from a novelty to the norm) he executed not a single brush stroke or pen line without having before him a living model. And although he did this partly to provoke, he had little in common with minimalist and conceptual artists of the 1960s and 1970s who, endeavoring to render obsolete abstraction's claim to be abstract, exposed its formal conventions and institutional frames. Koerner worked steadfastly within the repudiated medium of the easel picture—the framed and finished oil or watercolor—reoccupying it, even, with such discarded subjects as landscape, portraiture, and genre. Yet if his work seemed too familiar for the avant garde, it also was too strange for traditionalists, who demanded that art confirm the beauty of the old. While Koerner satisfied a traditional delight in painted stories, he willfully obscured his plots, offering fragmentary messages that shocked rather than confirmed. More disquieting, in reviving older media and subjects, and in revisiting obsolete

1 For general introductions to Koerner's art, see Frederick Brandt, "Henry Koerner," MA Thesis, Pennsylvania State University, 1963; Museum of Art, Carnegie Institute, *Henry Koerner: From Vienna to Pittsburgh*, exh. cat. (Pittsburgh, 1983); and Betty Rogers Rubenstein, "Henry Koerner and the Metaphor of the Bridge," *University of New Haven Essays in Arts and Sciences* 10 (1981): 1-19. Also see Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, *Emigrants and Exiles: A Lost Generation of Austrian Artists in America, 1920-1950* (Evanston, 1996), *passim*. Alexander Eliot's many articles on Koerner remain the most penetrating characterizations of his art (*Time Magazine*, April 28, 1947; January 5, 1948; February 16, 1948; February 21, 1949; December 26, 1949; March 27, 1950; March 19, 1951; June 16, 1952; April 26, 1954; December 21, 1959). Koerner formulated his objectives in "A Sense of Purpose," *College Art Journal* 10 (1951): 264-66; "The Living God," *Jacksonian* 10 (1961): 318-21; and in unpublished text listed in notes below. I am grateful to Lisbet Koerner, Meg Thompson, and Gerhard Ungar for their help in this project. Joan Koerner, my mother, initiated this exhibition; this text is for her.

an, die eher ärgerten als bestätigten. Noch ärgerlicher war, daß er in seiner Wiederbelebung alter Medien und Themen und dem erneuten Aufsuchen obsoletter Vergangenheit (sowohl in persönlicher als auch in historischer Hinsicht) dem Vergangenen keine Würdigung zollte, sondern es als Trauma darstellte. Sein Traditionalismus war wie eine temporale und ästhetische Collage, in der die Zeitlosigkeit des jüngst Veralteten (zum Beispiel Müll) mit dem Verfall des Ewigen (kitschige Omen) vermischt und die herrliche Höflichkeit Amerikas (Stahlwerke) neben die begräbnishaft Schönheit Wiens (verfallene Fassaden) gestellt wurde.

„Alles deutet darauf hin, daß es einen bestimmten 'Punkt des Geistes' gibt, von dem aus Leben und Tod, Wirkliches und Eingebildetes, Vergangenes und Kommendes, Sagbares und Unsagbares, Hohes und Niedriges nicht mehr als Widersprüche erscheinen.“² André Bretons 1929 getätigter berühmter Aufruf „diese Stelle zu finden und festzuhalten“ ließe sich auch auf Koerner anwenden, der Bild für Bild Gegensätze in einer gemeinsamen Szene vereint. In der Tat landen Kunsthistoriker bei jedem Versuch, diesen Maler einer der Hauptrichtungen der modernen Kunst zuzuordnen, unweigerlich beim Surrealismus und seiner amerikanischen Nachkriegs-Variante dem Magischen (oder Symbolischen) Realismus.³ Aber auch diese Zugehörigkeit lehnt der Künstler ab. 1952, zu einem Zeitpunkt, als Koerners Bewunderer diese Begriffe durchaus gebrauchten, begann Koerner plötzlich seinen Stil zu ändern und impressionistisch zu malen, ähnlich wie Cézanne. Mit dieser Rückkehr zum Wendepunkt des Modernismus (ein Wandel übrigens, der ihn sein Publikum in New York kostete) verkündete Koerner, daß für ihn Kontradiktionen nicht an einem „Punkt des Geistes“ zu existieren aufhörten, sondern an einem Ort dieser Welt. Diese Abkehr von Magie und Traum, dieses Beharren darauf, daß surrealistische Gegenüberstellungen in der Natur situiert sind und so gemalt werden müssen, wie man sie sieht, verstärkte sich noch mit der Zeit. Seine seltsamsten Effekte erzielte Koerner in seinen letzten Bildern dadurch, daß er sich selbst in der Landschaft des Zuhauses verlor (Abb. S. 129, 133–135). Betrachtet man sie als den Endpunkt im Leben eines Künstlers, bezeugen seine metaphysischen Gebirgsansichten, daß wenn man die Figuren, Erinnerungen und Wege wegnimmt, das Fremde in dieser Welt der Tod selbst ist.

Je sorgfältiger beobachtet Koerners Bilder zu sein schienen, desto verwirrender war ihre Wirkung. Aus einer weitergefaßten geschichtlichen Perspektive gesehen, mutet die kritische Verwirrung, mit der Koerners Bildern aus dem Jahre 1953 begegnet wurde, recht seltsam an. Bereits im vorigen Jahrhundert hatten die Romantiker erklärt, daß große Kunstwerke „symbolisch“ wären und daß ihre Größe in genau dieser Unmenge von Deutungsmöglichkeiten bestünde, die das Symbol sinngemäß beinhaltet. Die Surrealisten formulierten diese Idee der semantischen Fülle neu, indem sie den Begriff des Symbols durch den des Symptoms ersetzten. Die Rätselhaftigkeit ihrer Zusammenstellungen beruhte weniger auf einem Zeigen auf unendlichen Sinngehalt als vielmehr auf der signalisierten, tieferliegenden, verborgenen Bedeutung, einer inneren Unruhe, die davon herrührt, daß der Geist versucht, seinen eigenen schrecklichen Grund zu verheimlichen. Koerners Kunst stieß vielleicht deshalb auf Kritik, weil sie durch die Praxis und Aura der direkten Beobachtung anzudeuten schien, daß ihre Fremdheit keine Störung des Geistes, sondern eine des Ortes sei. Denn unreal an seinen Bildern war nicht das, was er malte, sondern der Ort, wo er sie malte. Und immer entstanden seine Staffeleibilder aus dem, an dem und für den konkretesten und vertrautesten aller Orte: der Heimat.

Es war die Erkenntnis eines anderen vertrauten fremden Wiens, Sigmund Freuds, daß Fremdheit und Vertrautheit zwei Auswirkungen der Heimat seien. In einer 1919, in den letzten Monaten des Ersten Weltkrieges, fertiggestellten Abhandlung, legte Freud dar, daß zwischen dem Wort „unheimlich“ und seinem Ge-

2 André Breton, Zweites Surrealistisches Manifest, *La Révolution surréaliste* 12, (15. Dezember 1929).

3 1943 beschrieb Alfred Barr den „Magischen Realismus“ als das Werk der Maler „die mittels einer exakten realistischen Technik versuchen, ihre unwahrscheinlichen, traumhaften oder phantastischen Visionen plausibel und überzeugend darzustellen“. *American Realists and Magic Realists*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art New York, New York 1943. Der Begriff „Symbolischer Realismus“ wird im Titel einer von Lincoln Kirstein zusammengestellten Ausstellung verwendet, die Bilder von Koerner enthielt. *Symbolic Realism in American Painting 1940 - 1950*, Institute of Contemporary Arts, London 1950.

past (both personal and historical), he did not pay honor to the old but expressed it as trauma. His traditionalism was a temporal and aesthetic collage mingling the timelessness of the dated (for example, portentous garbage) with the obsolescence of eternal (kitchy portents), and juxtaposing the beautiful ugliness of America (steel mills) to the funereal beauty of Vienna (ruined facades).

"Everything tends to make us believe that there exists a certain point in the mind at which life and death, the real and the imagined, past and future, the sayable and the unsayable, high and low, cease to be perceived as contradictions."² André Breton's famous 1929 call to "find and fix this point" would seem applicable to Koerner who, in picture after picture, places dualities in a unified locale. And indeed whenever historians have tried to situate this painter within the main movements of modern art, they invariably invoke surrealism and its post-war American variant, magic (or symbolic) realism.³ Here too, though, the artist refuses to belong. Beginning in 1952, at the moment when his admirers could confidently wield these terms, Koerner abruptly changed his style to an impressionist manner evocative of Cézanne. With this return to the watershed of modernism (a turn, by the way, which cost him his audience in New York), Koerner announced that for him contradictions ceased not in a "point in the mind" but in a place in the world. This repudiation of magic and dream, this insistence that surreal juxtapositions be situated in nature and painted as observed, only deepened with time until, in his late canvases, Koerner achieved his most uncanny effects by losing himself in the landscape of home (figs. pp. 129, 133–135). Read as the endpoint of an artist's life, his metaphysical mountain views testify that, when voided of figure, memory, and path, the world's strangeness is death itself.

The more fully observed Koerner's pictures appeared to be, the more baffling became their meaning. From a wider historical perspective, the critical puzzlement that greeted Koerner's 1953 pictures seems rather odd. Already in the last century, the romantics had proclaimed that great works of art were "symbolic," and that their greatness consisted precisely in the infinitude of readings that the symbol properly engendered. Surrealists rephrased this idea of semantic plenitude by replacing the notion of symbol with that of symptom. Their ensembles were enigmatic less because they evoked infinity than because they signalled a deeper concealment, an inner perturbation caused by the mind's concealment of its own terrible idea. Perhaps Koerner's art provoked critics because, through its practice and aura of straightforward observation, it seemed instead to suggest that its strangeness was a disturbance not of mind but of place. For there was nothing unreal about what he painted, only about where it appeared. And always he painted his easel paintings in, of, and for the one most concrete and familiar place: home. It was the insight of another intimate stranger to Vienna, Sigmund Freud, that strangeness and familiarity were the double effects of home. In an essay completed in 1919, in the final months of the First World War, Freud demonstrated that the German word "unheimlich" („uncanny") coincided with its opposite, „heimlich," which meant both the homelike and

2 André Breton, "Second manifesto du Surréalisme," *La Révolution surréaliste* 12 (December 15, 1929).

3 In 1943, Alfred Barr described "magic realism" as the work of painters "who by means of an exact realistic technique try to make plausible and convincing their improbable, dreamlike or fantastic visions" (New York, Museum of Modern Art, *American Realists and Magic Realists*, exh. cat. [New York, 1943]); the term "symbolic realism" appears in the title of an exhibition mounted by Lincoln Kirstein which included paintings by Koerner (London, Institute of Contemporary Arts, *Symbolic Realism in American Painting 1940-1950* [London, 1950]).

genstück „heimlich“ eine Übereinstimmung besteht, denn beide beinhalten das Vertraute und das Verborgene, das Wohlbekannte und das Geheime.⁴ Er erklärte diese Übereinstimmung mit dem Argument, daß das Unheimliche das Bekannte sei, das uns durch einen als Verdrängung bezeichneten Prozeß entfremdet wurde und daß sich hinter diesem Prozeß eine verlorene Erinnerung an Ursprünge verberge. „Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkinds, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst gewohnt hat. 'Liebe ist Heimweg,' behauptet ein Scherzwort ...“⁵ Es ist nicht notwendig, Freud bis in den Mutterleib zu folgen, um das Unheimliche an der Heimat zu verstehen. Als Proust am Anfang seiner epochalen Erinnerungsrecherchen durch den Geschmack eines bestimmten Gebäcks an einen Ort seiner Kindheit zurückversetzt wurde, kam ihm die Erkenntnis, daß die reine Vergangenheit, die im Geschmack des Madeleine steckte, weder die gegenwärtige, zurückgekehrte Erinnerung noch seine vergangene Wahrnehmung war, sondern vielmehr der Unterschied von beiden.

Vom Schicksal zum Exilanten und Waisen gemacht, war Koerner ein Vertrauter der fremden Heimat. Obwohl sie sogar aus dem Gedächtnis gelöscht, dafür aber in allem Gegenständlichen gegenwärtig war, konnte die Heimat nicht wahrgenommen oder wiedergefunden, sondern nur ihr Verlust wiederholt werden: als unendliche Wiederaufführung der Unheimlichkeit der Heimat. In dieser Ausstellung in seiner Heimatstadt Wien, der ersten nach seinem Tod, gelingt es Koerners Bildern vielleicht, endlich ihren Platz zu finden. Im Oberen Belvedere, in wunderschönen Räumen, mit einem Ausblick auf die Stadt als ein „schöner Anblick“ ausgestellt, bieten sie ein Bild von Wien, wie es von jemandem gesehen wurde, der es kannte und sein Geheimnis malte.

Henry Koerner kam 1915 als Sohn jüdischer Eltern im Wiener Bezirk Leopoldstadt zur Welt. Sein Vater Leo Körner, ein Wiener in der dritten Generation, war Prokurist bei einem Transportunternehmen und wurde später Teilhaber eines Lieferanten von Zahnbedarfsartikeln. Seine Mutter, eine geborene Feige „Fanny Dwora“ Mager aus Stry in der Nähe von Lemberg, verdiente Geld mit Handarbeiten, die in der Nachbarschaft hoch geschätzt wurden. Der jüngere der beiden Söhne, Henry („Heine“), besuchte die Bundesrealschule in der Vereinsgasse, wo er sich in Zeichnen und Geometrie besonders hervortat. Eine Tante väterlicherseits, Sofie Körner, führte ihn in die Kunst des Malens ein. Sofie, der als Malerin impressionistischer Ansichten von Wien ein bescheidener Erfolg beschieden war, machte ihn auch mit der populären Freizeitbeschäftigung des Anfertigens von Naturstudien vertraut, der er vor allem in der Zeit, in der er durch Italien und Südfrankreich trampelte, nachging. Ihre exzentrische, unverheiratete Schwester Selma, die gemeinsam mit Sofie ein Mietshaus in der Heinestraße besaß, verwöhnte Henry und seinen Bruder mit teuren Kuchen und fesselte sie mit packenden Horrorgeschichten. In seiner Jugend ergötzte sich Henry am grotesken Witz von E. T. A. Hoffmann, Poe, Gustav Meyrink und Oscar Wilde und im Kunsthistorischen Museum in Wien bewunderte er Bosch und Breugel am meisten. Die Tanten - beide Christdemokratinnen - hegten eine besondere Zuneigung zu Henrys Bruder Kurt, der als Jugendlicher einem radikalen Flügel der kommunistischen Jugendbewegung beitrug. Kurt brachte Henry dazu, Plakate zu entwerfen und mittels Kartoffeldruck Handzettel herzustellen, auf denen zur Revolution aufgerufen wurde. Wegen dieser Aktivitäten durchsuchte die Polizei des öfteren die im vierten Stock gelegene Wohnung der Körners, die sich Am Tabor 13 befand, demonstrierte dabei die Möbel, verhaftete Kurt und verprügelte ihn.⁶ Henry aber erwischte sie nie. Später schrieb er

4 „Das Unheimliche“ (1919), in: Studienausgabe, 4, *Psychologische Schriften*, Alexander Mitscherlich u.a. (Hrsg.), Frankfurt 1970, S. 241-274.

5 Freud, Studienausgabe, 4, S. 267.

6 Es existieren Aufzeichnungen von zwei Haftstrafen: 1934 wurde Kurt wegen „kommunistischer Aktivitäten“ zu 5 Monaten Gefängnis verurteilt. Danach wurde er in das Allgemeine Krankenhaus, Psychiatrische Anstalt, überstellt. Im Dezember 1937 wird er erneut aus dem selben Grund verhaftet. (Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Dok. 6802, 6932a).

the hidden, the well-known and the secret.⁴ And he explained this coincidence by arguing that the uncanny is the familiar made strange through a process called repression, and that behind this process lay concealed an unrecollectable memory of origins: „This *unheimlich* place ... is the entrance to the former *Heim* [home] of all human beings, to the place where each one of us lived once upon a time and in the beginning. There is a joking saying that 'Love is home-sickness'"⁵ It is not necessary to follow Freud back to the mother's womb to appreciate the uncanniness of home. When Proust, at the opening of his epochal remembrances, recaptured a place of his childhood through tasting a certain pastry, he realized that the pure past enveloped in the madeleins' taste was neither its present, voluntary memory nor its past perception but rather its difference from both of these. By destiny an exile and orphan, Koerner was an intimate of the strangeness of home. Obliterated even from memory, but therefore everywhere enveloped in matter, home could not be perceived or recollected but only repeated in its loss, as interminable restagings of home's unhomeliness. Displayed now in his native Vienna in this first exhibition after his death, Koerner's pictures may at last find their place. Hung in the Upper Belvedere, in beautiful rooms overlooking the city as a „beautiful view," they will offer an image of Vienna as observed by one who knew and painted its secret.

Henry Koerner was born in 1915 to Jewish parents in the Leopoldstadt district of Vienna. His father Leo Körner, a third generation Viennese, managed a shipping company and later part-owned a dental supply firm. His mother, born Feige „Fanny" Mager in Stry near Lemberg, earned income through her needlework, which was much-prized in the neighborhood. The younger of two sons, Henry („Heine") attended the Bundesrealschule in the Vereinsgasse, where he excelled in drawing and geometry. An aunt on his father's side, Sofie Figdor neé Körner, introduced him to the craft of painting. A modestly successful painter of impressionist views of Vienna, Sofie also acquainted him with the popular, amateur pastime of sketching from nature, which he especially pursued during hitch-hiking tours of Italy and southern France. Her eccentric, unmarried sister Selma, who with Sofie owned an apartment house on the Heinestrasse, spoiled Henry and his brother with expensive cakes while thrilling them with horror stories. In his youth, Henry enjoyed the grotesque wit of E. T. A. Hoffmann, Poe, Gustav Meyrink, and Oscar Wilde; and at the Kunsthistorisches Museum in Vienna he worshipped above all Bosch and Bruegel. The aunts—both conservative Christian Democrats—had special fondness for Henry's brother Kurt, who, in his teens, joined the extremists of the Communist youth movement. Kurt enlisted Henry to design posters and make potato-print handbills urging revolution. Because of such activities, the police often searched the Körners' fourth floor apartment at Am Tabor 13, demolishing furniture and arresting and beating Kurt.⁶ Henry, whom they never caught, later ascribed his fortune to cunning, though he experienced it as survivor's guilt mingled with anger at his brother for causing their parents pain.

4 „Das Unheimliche" (1919), in *Studienausgabe*, 4, *Psychologische Schriften*, ed. Alexander Mitscherlich, et al. (Frankfurt, 1970), 241-274.

5 Freud, *Studienausgabe*, 4: 267 (English trans. A. S. Strachey, *Standard Edition of the Complete Psychoanalytical Works* [London, 1953-74], 17: 246).

6 Records of two arrests exist: in 1934, Kurt was sentenced for „Communist activities" to five months in prison; afterwards he was committed to the Allgemeine Krankenhaus psychiatric clinic; December 1937, he was arrested again for the same cause (Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands, Doc. 6802, 6932a).

diesen Umstand seiner Schlaueit zu, aber er empfand sein Überleben auch als Schuld, in die sich Zorn auf seinen Bruder mischte, der den Eltern dadurch Leid zugefügt hatte.

Nachdem er nicht in die Technische Hochschule aufgenommen wurde, schrieb sich Koerner 1934 in der Graphischen Versuchs- und Lehranstalt in Wien ein, um ein Grafiker zu werden. Nach seinem Abschluß fand er eine Anstellung im Studio eines führenden Wiener Grafikers, Viktor Theodor Slama. Diese Laufbahn endete am 12. März 1938 mit dem Einmarsch Hitlers in Österreich. Die Familie verbrachte diese Nacht dicht zusammengedrängt in ihrer Wohnung, während die deutschen Truppen, von der Menge bejubelt, ihre Parade abhielten, die einige Häuserblocks von Am Tabor in Leopoldstadt endete. Von diesen Stunden erinnerte sich Koerner später noch an die Lichtkegel, die suchende Schatten an die Decke des dunklen Raumes mit den zugezogenen Vorhängen warfen und an ein dumpfes Getöse, das er zum ersten und letzten Mal hörte; es waren die Nachbarn, die in der Abgeschiedenheit ihrer Wohnungen vor Freude weinten.

Am nächsten Morgen reihte sich Koerner in die Warteschlangen vor der amerikanischen Botschaft ein, um für eine Einreisegenehmigung in die Vereinigten Staaten anzusuchen. Anfang August buchte er, immer noch ohne Visa, bei der Air France einen Flug nach Venedig. Auf der Schwelle zu ihrer Wohnung winkten ihm die Eltern und der Bruder zum Abschied. Er wird sie nie wiedersehen. Die darauffolgenden Monate verbrachte er in Italien, in das er nur aufgrund der Güte eines Zollbeamten einreisen durfte. Im Jänner 1939 schickte ihm ein amerikanischer Großonkel, Rudolf Theumann, gültige Bürgschaftserklärungen, die ihm die Einreise in die Vereinigten Staaten ermöglichten. Nach seiner Ankunft in New York zog er in das Haus seines Großonkels in der East 18th Street in Brooklyn, heiratete eine ehemalige Schulfreundin, Fritz Apfel, (die wie durch einen wundersamen Zufall sich in der Nähe niedergelassen hatte) und fand eine Anstellung als Grafikkünstler beim Maxwell Bauer Studio in Manhattan. Seine Arbeit bestand im Entwerfen von Buchumschlägen für Kriminal- und Detektivromane - eine Aufgabe, die seine Schocktaktiken und seinen Erzählstil förderte. Nebenbei nahm er auch an nationalen Plakatwettbewerben teil. 1940 gewann sein Beitrag den ersten Preis der American Society for the Control of Cancer und 1942 vergab das Museum of Modern Art in New York beide seiner jährlichen Plakatpreise an ihn. Kurz darauf lud ihn die US Regierung ein, im New Yorker Büro des neu gegründeten Office of War Information mitzuarbeiten. Beim OWI arbeitete er mit einigen bedeutenden Malern zusammen, von denen der bemerkenswerteste Ben Shahn war, dessen Arbeit Koerner sofort in Bann schlug. Bei Shahn begegnete er einem Realismus, der ganz im Gegensatz zum Impressionismus, vermochte, den ästhetischen Wert von Umrissen durch nüchterne Darstellungen des täglichen Lebens zu verdeutlichen.

Natürlich war Koerner durch seine bisherige Bekanntschaft mit der Kunst auf dieses Zusammentreffen vorbereitet. Die ersten deutschen Künstler der Neuen Sachlichkeit wie Otto Dix und George Grosz hatten ähnliche primitivistische Alternativen zum Impressionismus und zur Abstraktion angeboten und Koerners Ausbildung als grafischer Entwerfer machte ihm Shahns schwere Linien und flachen Räume technisch zugänglich. Doch Koerner erinnerte sich auch daran, bei Shahn „etwas fundamental Neues“ gesehen zu haben,⁷ denn dieser Künstler siedelte die Malerei in der rohen Modernität Amerikas an, und aus diesem Ort des Neuen heraus entwickelte Koerner seinen künstlerischen Ausgangspunkt.

Koerner hatte keinerlei Absicht, Maler zu werden, als er beim OWI anging. Ohne akademische Ausbildung und bis dahin mit der Kunst des Überlebens beschäftigt, begann er dort als leidenschaftlicher Gebrauchs-

⁷ Brandt, „Henry Koerner“, S. 8.

In 1934, after being rejected by engineering school, Koerner enrolled in the Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Vienna to become a commercial artist. On graduation he gained employment at the studio of a leading Viennese graphic designer, Viktor Theodor Slama. This career was ended on March 12, 1938, when Hitler marched into Austria. The family spent that night huddled in their apartment while German troops, cheered by the crowds, paraded in a procession that ended in Leopoldstadt, blocks from Am Tabor. Of those hours, Koerner remembered the floodlights casting searching shadows on the ceiling of the dark, curtained room; and he recalled the din, never heard by him before or since, of neighbors, alone in their apartments, weeping for joy.

The next morning Koerner joined the queues outside the U. S. Embassy to apply for permission to emigrate to America. In early August, and still without a visa, he booked an Air France flight to Venice. At the threshold of their apartment, his parents and brother waved him off. He was never to see them again. His next months were spent in Italy, which he entered through the kindness of a border guard. By January 1939 he received from an American great uncle an affidavit allowing him entrance into the United States. Arrived in New York, he moved into his great uncle's house on East 18th Street in Brooklyn, married a high school girlfriend, Fritzl Apfel (who, by strange coincidence, had settled nearby), and found employment as a graphic artist in the Maxwell Bauer Studio in Manhattan. At work he designed book-jackets for mystery and detective novels—a task that developed his shock-tactics and story-telling skills. And on the side, he entered national poster competitions. In 1940, his entry won first prize from the American Society for the Control of Cancer, and in 1942 the Museum of Modern Art in New York awarded him its two annual poster prizes. Soon afterwards the U.S. government invited him to join the New York branch of its recently founded Office of War Information. At the O.W.I. he worked with several distinguished American painters, most notably Ben Shahn, whose work instantly hypnotized Koerner. In Shahn he confronted a realism that, utterly distinct from impressionism, was able to disclose the abstract value of lines and planes through candid scenes of everyday life. Certainly Koerner's prior culture prepared him for this rendezvous. Earlier German artists of the *Neue Sachlichkeit*, such as Otto Dix and George Grosz, had likewise offered primitivist alternatives to impressionism and abstraction; and Koerner's training as a graphic designer made Shahn's heavy lines and flattened spaces technically accessible. Yet Koerner also remembers seeing „something fundamentally new“ in Shahn.⁷ For this painter situated painting within the raw modernity of America, and it was from within this locality of the new that Koerner found his artistic vantage point.

Koerner had no notion of becoming a painter when he entered the O.W.I. Without academic training, and concerned till now with survival, he arrived there as the consummate commercial artist. His colleagues valued him for his extraordinary speed in visualizing ideas, his outrageous humor and theatricality, and his eidetic memory. And his prize-winning war posters, such as *Someone Talked!* and *United We Are Strong*, captured the con-

7. Brandt, „Henry Koerner,” p. 8.

grafiker. Seine Kollegen schätzten ihn wegen seiner außergewöhnlichen Geschwindigkeit bei der Verbildlichung von Ideen, seinem ungehemmten Humor, der mit einer ausgeprägten theatralischen Ader und seinem eidetischen Gedächtnis gepaart war. Und mit seinen prämierten Kriegsplakaten, wie *Someone Talked!* und *United We Are Strong* gelang es ihm, die damalige Vorstellungswelt genau zu treffen. Von Shahn provoziert, der ihn einmal fragte: „Können Sie nicht einmal malen?“, erlernte er die Tempera-, Gouache-, Kasein- und Öltechniken, indem er seinen Kollegen zusah. Dieser Selbstunterricht endete 1943 als Koerner, nun bereits amerikanischer Staatsbürger, in die amerikanische Armee eintrat. Nach der Grundausbildung wurde er in die Informationsabteilung des Office of Strategic Service in Washington beardert, wo er als Entwerfer arbeitete. Dort malte er, in den Monaten bevor er nach Europa verschifft wurde, sein erstes Bild.

Meine Eltern I ist Koerners reinst Erinnerung (Abb. S. 77). Zwei Jahre nach ihrem letzten Brief an ihn entstanden, zeigt es seine Eltern in der Geborgenheit ihres schönen Heims. Wie sich Koerner später erinnerte, entsprang dieses Bild dem „Wunsch dieses Zimmer und diese Welt, die, das sagte ihm sein Gefühl, er vielleicht nie wieder sehen würde, wieder auferstehen zu lassen. Es wurde rein aus dem Herzen gemalt. Es war eine Vision.“⁸ Wie eine Bestandsaufnahme der Gegenstände des Heimes - die Bücher, der Teppich, die Familienfotografien, der Jugendstil-Leuchter und der Gips-Dante - feiert diese „Vision“ ihre Ansammlung durch die Eltern, Koerner malt diese Phantasie des Innenraums ganz dünn-schichtig, die eierfarbene Tempera mit zarten Strichen auftragend, wodurch er dem Raum die Transluzenz eines eidetischen Bildes verlieh oder die Transluzenz eines wiederbelebten Eindrucks einer Gestalt, die erscheint, wann man plötzlich die Augen schließt.

Das Interieur umhüllt die Bewohner wie ein Ehrentepich oder ein Leichentuch. Der Vater ist neben seinen Bücherregalen beim Lesen eingenickt, sein Daumen markiert die zuletzt gelesene Seite, wie um seinen Sohn zu versichern, daß er wieder aufwachen wird. Rechts davon durch die Vorhänge und den Tisch von ihrem Ehemann getrennt, arbeitet die Mutter an einem Spitzenvorhang. Obwohl die Kinder, Kurt und Heine nicht dabei sind, liegt ihr Spielzeug auf dem Tisch. (Abb. S. 17) In eine von seiner Umgebung losgelösten Perspektive gezogen, mitten in einer nicht fertiggespielten Partie der Blauen gegen die Gelben, läßt das Brettspiel die psychische Vertrautheit mit Dingen erkennen, wie sie nur Kindern eigen ist. Rechts davon, nahe dem wirbelhaften Muster einer wundervollen Spitzentischdecke - einer Handarbeit der Mutter - windet sich ein kleiner Knäuel Garn zurück zum Ursprung des Vertrauens. Kurt und Heine pflegten ihre Mutter zu ärgern, indem sie diese Knäuel entrollten und das Garn durch die Wohnung spannten. Im Gemälde führt der Künstler den Faden zum Leuchter (mit seinem großen, grünen von der Mutter genähten Lampenschirm) empor, durch diesen hindurch und um ihn herum und läßt ihn dann durch die Finger der Mutter laufen und im Vorhang verschwinden, an dem sie arbeitet. Dieser Faden, ein verworrenes Gebilde im Heim, ist des Kindes Spur und steht im Kontrast zur wunderbaren Ordnung der von der Mutter gestrickten Spitze. Seine Anordnung, als wäre er im und auf dem Bild zugleich, repräsentiert die verlorene Verbindung des Sohnes zu seinem Zuhause, denn die Malerei kann den Künstler nur in diese Verwirrung zwischen dem vollendeten Spitzenschein und dem unvollendeten Vorhang hineinziehen, wie zwischen Zugehörigkeit und Exil, zwischen dem Leib der Mutter und dem Leichentuch. Während die grauen Fassaden außerhalb des Zimmers, die man durch das Fenster sieht - die in ihrer Anordnung die nach Innen gewandten Gesichter der Eltern widerspiegeln -, wie vertraute Augen zurückblicken.

⁸ zitiert nach Brandt, S. 13.

Meine Eltern I, Detail (Abb. S. 77)



My Parents I, detail (fig. p. 77)

temporary imagination. Provoked by Shahn, however, who once asked him, „can't you ever paint?“, he learned the techniques of tempera, gouache, casein, and oil by watching his co-workers. This instruction ended in 1943 when Koerner, now an American citizen, enlisted in the U.S. Army. After basic training, he was called to work as a designer in the information department of the Office of Strategic Service in Washington. There, in the months before being shipped to Europe, he painted his first painting.

My Parents I is Koerner's purist recollection (fig. p. 77). Made three years after their last letter to him, it places his parents in the refuge of the beautiful home. Koerner later recalled how the picture derived from a „desire to recreate the room and to reconstruct that world that I sense I would maybe never see again. It was painted purely from the heart. It was a vision.“⁸ In its inventory of the materialities of home—the books, carpet, family photos, *jugendstil* chandelier, and plaster Dante—this „vision“ elegizes their accumulation by the parents. Koerner paints this interior phantasm thinly, brushing the egg tempera on in tiny strokes, thereby endowing room with the translucency of an eidetic image, or of a bright impression revived in the instant the eyes close and the room is darkened.

The interior envelopes its inhabitants like an honor cloth or funeral shroud. By his bookshelves, the father has dozed off while reading, his thumb marking his place as if to reassure his son, the painter, that he will wake again. Off to the right, and separated from her husband by the curtains and table, the mother stitches a lace curtain. Although the children, Kurt and Heine, are absent, their toys lie on the table (fig. above). Drawn in a perspective disconnected from its setting, in the midst of an unfinished match between blues and yellows, the board game revives that psychic intimacy with things that only children have. To the right, and placed near the vortex of a mesmerizing lace table-covering woven by the mother, a little ball of string winds back to intimacy's source. Kurt and Heine used to tease their mother by unwinding these balls and tangling the apartment in string. In the painting, the artist leads the thread up, through, and around the chandelier (with its huge,

8. Cited Brandt, p. 13.

Koerner nannte *Meine Eltern* seinen „primitiven Anfang“. Damit meinte er nicht nur, daß es mit seiner kindhaften Direktheit und strukturellen Unbeholfenheit seinen Mangel an formaler Ausbildung bezeugte und daß er durch sein direktes und unbeholfenes Malen die vor-moderne und vor-perspektivische Unschuld wiedererlangte. *Meine Eltern* war auch primitiv, weil sich in diesem Bild die künstlerischen Anfänge von dem Kinde als dunkler Vorgänger ableiten. Die „primitivistische“ Perspektive des Raumes und des Tisches, Ausdruck einer gewollten Unschuld, kommuniziert, ist aber nicht identisch, mit der Perspektive des Spielbretts, denn die Erinnerung des Erwachsenen ähnelt zwar der Wahrnehmung des Kindes, kann diese aber nicht wiederholen. 1944 hätte der Künstler diesen Unterschied (der konstitutiv für jegliche Vorstellung des Ursprungs ist)⁹ als einen Abgrund empfunden. Obwohl *Meine Eltern* die Aufmerksamkeit eines Kollegen am OSS (dem Fotografen und Essayisten Sam Rosenberg) erregte, war es nicht als Ausstellungsstück gedacht und wurde bei den ersten Ausstellungen auch nicht gezeigt. Dieses Bild, vielleicht sein letztes Jugendwerk, blieb seine einzige private Arbeit, sein einziges Werk, das den Vermerk „unverkäuflich“ trug. Ein paar Wochen nach seiner Vollendung beorderte die Armee Koerner nach Europa. Es war während dieser Rückkehr, und nicht durch das Malen von *Meine Eltern*, daß Koerner seine Wiedergeburt als Maler erlebte.

Und es war auch diese Rückkehr, die der Lebensgeschichte des Malers Gestalt verlieh. Gleich nach dem Krieg erstellte Koerner eine Zusammenfassung seiner Erinnerungen und seiner Kunst. Unter dem Titel *Unfinished Sentence* („Der unvollende Satz“) nahmen sie die Form einer autobiografischen Erzählung in Worten und Bildern an. Obwohl diese niemals publiziert wurde, war sie in den 1950ern als öffentlicher Diavortrag zu sehen. Genauer gesagt, wählte Koerner in *Unfinished Sentence* aus den Hunderten von Bildern, die er während seiner Rückkehr gemalt hatte, zwanzig aus, malte diese in Gouachetechnik nach und stellte sie zu einer Geschichte der Heimkehr zusammen. Diese Geschichte nimmt ihren Anfang 1944 in Brooklyn, nahe des Coney Island Vergnügungsparks. Am Vorabend seiner Abreise aus Amerika, das er inzwischen lieb gewonnen hatte, sieht der Künstler einen weißen Spitzenvorhang, der sich aus einem offenen Fenster bauscht: „Ich hatte plötzlich das Gefühl, daß ich zu der unsichtbaren Person hinter dem Vorhang gehörte und sie liebte, verspürte aber gleichzeitig auch so etwas wie Furcht. All das war schon einmal passiert! Es würde wieder passieren.“¹⁰ Das Déjà-vu verblaßt und wird ersetzt durch die Juke-Box-Klänge, Reklameschilder und Schrottplätze einer amerikanischen Großstadt. Doch das Fenster erfüllt jede Begebenheit mit Bildern aus der Kindheit: der Gips-Dante eines verrückten Murers; ein Glockenspiel, aus dem „Für Elise“ erklingt; Jungen, die in der Bucht schwimmen; die Vergnügungen von Coney Island.

Der Künstler wird nach England verschifft. Zusammengepfercht mit „8.280 Soldaten, alle in einem Boot“, beschließt er, das menschliche Gesicht niemals zu idealisieren, sondern es immer so zu zeichnen, wie er es sieht. In London streift er, bestürzt „vom ungewohnten Anblick gewöhnlicher Dinge“ herum. Und wieder kehrt das Zuhause als Vorahnung der Zukunft zurück: eine zerbombte Porzellanfabrik - „wie die Häuser aus Poppe, die wir als Kinder bauten. Der Karton trug den Aufdruck WIENERWALD und ein Bild von eleganten Damen und Herren, die Hand in Hand durch den Wald schlenderten.“ Durch Zerstörung wird die Welt nicht verändert, sondern nur ihr verborgenes Inneres zum Vorschein gebracht. Ständig zu Fuß unterwegs beobachtet der Künstler in den Ruinen die unauslöschlichen Rituale des Lebens. Die Menschen machen sich noch immer fein, flirten, verspeisen gepöckelten Aal und beneiden währenddessen bereits den Nachbarn um sei-

9 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris 1968, außerdem J. Laplanche und J.-B. Pontalis, „Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme, Les Temps modernes, 215, (1964).

10 Unpubliziertes Manuskript. *Unfinished Sentence* war in ein anderes – ebenso unpubliziertes – Manifest eingeschlossen. Es trug den Titel: *Unfinished Sentence/ A Winter Journey / Vienna, City of My Dreams: Four Stories in Paintings and Words*.

green shade stitched by the mother), and lets it descend through his mother's fingers into the curtain she weaves. This thread, a mazy figure within the home, is the child's mark and contrasts to the fabulous order of the mother's lace. Placed as if both in and on the picture, it represents the son's lost connection to home. For painting can only draw the painter to the convolution between the finished lace vortex and the unfinished curtain, as between belonging and exile, the mother's body and the shroud of death. While outside the room, the gray facades seen through the window—posed to echo the parent's inward-turned faces—look back with familiar eyes.

Koerner called *My Parents* his „primitive beginnings.“ This meant not only that, in its child-like directness and structural awkwardness, it evidenced his lack of formal training, or that, by painting directly and awkwardly, he recaptured pre-modern, pre-perspectival innocence. *My Parents* was also primitive because in its artistic beginnings derive from the child as a dark precursor. The „primitivist“ perspective of the room and table, expression of a willed innocence, communicates with, but is not identical to, the perspective of the checker-board. For adult recollection resembles, but cannot repeat, childhood perception. In 1944, this difference (constitutive of any phantasy of origins)⁹ would have been experienced by this artist as an abyss. Although *My Parents* did attract the attention of a co-worker at the O.S.S. (the photographer and essayist Sam Rosenberg), it was not intended for exhibition, nor was it included in the artist's early shows. His last juvenalia, perhaps, it remained his only private work, his only picture always labelled „not for sale.“ A few weeks after its completion, the army ordered Koerner to Europe. It was during this return, and not by painting *My Parents*, that Koerner felt himself reborn as a painter.

And it was this return that gave the painter's life-story shape. Just after the war, Koerner composed one masterplot of his experience and his art. Entitled *Unfinished Sentence*, it took the form of an autobiographical narrative in words and pictures. Though never published, it was delivered as a public slide lecture in the 1950s. More precisely, in *Unfinished Sentence*, Koerner chose twenty images from the hundreds he had made during his return, repainted them in gouache, and built them into a story of homecoming. The tale begins in 1944 near the Coney Island amusement park in Brooklyn. On the eve of his departure from an America he has come to love, the artist observes a white lace curtain billowing from an open window: „I had a sudden feeling of belonging to and loving the unseen person behind the curtain, but I also felt somehow frightened. This all had happened before! It would happen again.“¹⁰ The déjà-vu fades, replaced by the juke-box sounds, billboards, and junkyards of a U.S. city. But the window haunts each episode in afterimages of childhood: the plaster Dante of a mad brick-layer; a clock chiming „Für Elise“; boys swimming in the bay; the amusements of Coney Island.

The artist is shipped to England. Crowded with „8,280 soldiers, all in the same boat,“ he resolves never to idealize the human face, but always to draw it as observed. In London,

9 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris, 1968); also J. Laplanche and J.-B. Pontalis, „Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme,“ *Les Temps modernes* 215 (1964).

10 Unpublished manuscript; *Unfinished Sentence* was included in another manuscript—also unpublished—entitled *Unfinished Sentence / The Rosebusch / A Winter Journey / Vienna, City of My Dreams: Four Stories in Paintings and Words*.

Fenster, 1946
verschollen, Detail



Window, 1946
lost, detail

ne Portion (Abb. S. 85, 93). Und zu diesen Motiven aus dem Alltag erzählt er Geschichten: Der Mann im Loch ist „Sammy“; er geht dorthin, um von seiner ihm verhaßten Frau wegzukommen; so sitzt er dann in diesem Loch und denkt den ganzen Tag lang an Mabel und in der Nacht träumt er von ihr“ (Abb. S. 87). Selbst als er 1946, nach dem Ende des Krieges, in Wien eintrifft, umkreist er anfangs seine Bestimmung nur, verzögert, wie er von da an immer sein wird, durch einen Wald an Motiven: ein Ehemann mit seiner Frau, die in einem Karren leben; das „Wienerwald“-Schuhgeschäft und davor ein ehemaliger Stammkunde mit amputiertem Bein; das zerstörte Prater-Panoptikum mit Wachsfiguren, die wie Leichen aufgehäuft sind. Dann, ohne jede Vorwarnung, kommt die Geschichte auf den Punkt.

Ich habe genug von Wien gesehen. Jetzt weiß ich, was ich tun muß. Ich muß zu Am Tabor gehen und mir berichten lassen, daß meine Mutter und mein Vater ermordet wurden. Man wird mir alle Einzelheiten erzählen. An der Ecke war ein Gemüseladen geöffnet - das einzige Geschäft in der ganzen Straße, das verschont geblieben war. Frau Busch stand in der Tür. Sie war es, die mir all das erzählte, was ich die ganze Zeit schon gewußt hatte. Ihre Stimme war ausdruckslos. Ein Unterton von Genußschwung schwang darin mit, aber in ihren Augen bildeten sich Tränen, die ihr die Wangen hinab liefen. Ein Windstoß fuhr durch das zerstörte Gebäude. Ich blickte hinauf zu dem Zimmer, in dem ich auf die Welt gekommen war. Ich liebte und gehörte in diesen leeren Raum hinter dem zerfetzten Vorhang.

Wie sein Titel *Unfinished Sentence* schon andeutet, kann diese Geschichte nicht mit der Rückkehr enden, sondern nur mit einer Wiederholung ihres Anfangs im Exil. Das von außen betrachtete Fenster wird zur einzigen Erinnerung an Zuhause (Abb. oben). Dahinter verknüpfen sich die Familien-Besitztümer - das Klavier, der von der Mutter von Hand genähte Vorhang, mit dem unheimlichen Motiv eines Hochzeitspaares - zu einem Teppich der Erinnerung (die Kastanienbäume im Prater, die Kalkberge, die Hochschaubahn

he wanders bewildered by „the unfamiliar sight of ordinary things.“ And again home returns in premonitions of the future: a bombed porcelain factory, „like the paper houses we made when we were children. The cardboard had the word WIENERWALD on it and a picture of elegant ladies and gentlemen strolling arm and arm through the woods.“ Destruction does not change the world but only exposes its hidden interior. Always walking, the artist observes through the ruins the stubborn routines of life. People still primp, flirt, devour pickled eels while envying their neighbor's portion (figs. pp. 85, 93). And to these motifs drawn from the everyday he adds stories: the man in a hole is „Sammy“; he „goes there to get away from his wife whom he hates, so he sits in the hole and thinks about Mabel all day and dreams about her at night“ (fig. p. 87). Even when, with the war over, he arrives in Vienna in 1946, he first only circles his destination, delayed, as he would henceforth always be, by a forest of motifs: a husband and wife who live in a cart; the Wienerwald shoe store behind a former patron with amputated legs; the ruined Prater waxworks, with its mannequins piled up like corpses. Then, without warning, the story comes to the point:

I have seen enough of Vienna. Now I know what I must do. I must go to Am Tabor and be told that my mother and father are murdered. I will be told all the details. On the corner a grocery store was open—the only store spared on the whole street. Frau Busch stood at the door. It was she who told me what I had known all the time. Her voice was unmoved. It had an undertone of satisfaction, but tears formed in her eyes and rolled down her cheeks. A puff of wind blew through the broken building. I looked up to the room in which I was born. I loved and belonged to that empty space behind the torn curtain.

As its title, *Unfinished Sentence*, implies, this story cannot end with return but with a repetition of its beginning in exile. The window observed from outside becomes the only remembrance of home (fig. p. 20). Behind it the parent's possessions—the piano, the curtain sewn by the mother's hand, with its uncanny motif of a marital couple—weave into a tapestry of memory (the Prater's chestnut trees, roller-coaster, and circus that had been visible through the iron-barred window of the children's room) because home, destroyed, is itself a curtain over the unthinkable: the artist's parents and brother, along with nearly every relative he had, taken from their homes to extermination camps in the East.¹¹ In some ways, their beautiful home helped seal their fate. Koerner's father refused to leave the city in 1938 because he thought he would be safe in his home, because he believed that the home was an enclosed cosmos whose order was reflected as beauty.

Unfinished Sentence does not end with the ruin of that world but with a beautiful family portrait: „And so I painted this scene in the Wienerwald. I helped my parents to walk once more in their beloved Vienna Woods, and I hung the locket with its photo of their children on a tree where their ways parted.“ This painting, also entitled *My Parents*, was Koerner's public Opus One (fig. p. 95). Painted in 1946, while he was stationed in Berlin, it launched his artistic career. In 1947, he had his inaugural one-person show in the Haus am Waldsee

11 Koerner was himself unable to discover the times and places of his parents' and brother's deaths. Using files assembled by the Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, the following can now be established: On June 9, 1942, Fanny and Leo Koerner, along with some 1,000 other Jews, were deported from Vienna officially for resettlement in Minsk. In fact, after reporting to the assembly camp in „Castellez gawse 35, they were put on train „Da 206“ from Aspong station to Wolkowicz (Poland). From Wolkowicz, cattle cars took them to Mail-Trostinec, an extermination camp 12 miles southwest of Minsk in Byelorussia. On June 15, they were packed into special sealed trucks—called by locals „Tschömi Woron“ (black ravens)—and gassed. Their bodies were unloaded into mass graves in the nearby Blagowschchina forest. Kurt Koerner, along with his wife Olga, had been expelled from Vienna on February 19, 1941 to the Kielce ghetto in Poland. They were most probably exterminated by summer 1942 in Belzec, Sobibor, or Treblinka. Aunt Sofie was expelled with her husband Hans and sixteen-year-old daughter Erika to Lodz on October 15, 1941; most Viennese Jews at Lodz were gassed in 1942 at Chelmono. Aunt Selma, along with her sister Marianna, were deported to the Izbica ghetto on May 5, 1942. No one is known to have survived Izbica.

und die Türme des Zirkus Busch, die vom vergitterten Fenster des Kinderzimmers aus zu sehen waren), denn das zerstörte Zuhause bildet selbst einen Vorhang vor dem Undenkbaren: die Eltern und der Bruder des Künstlers waren, gemeinsam mit nahezu allen seinen Verwandten, aus ihren Häusern in Vernichtungslager in den Osten verschleppt worden.¹¹ In gewisser Weise trug ihr schönes Heim zur Besiegelung ihres Schicksals bei. Koerners Vater weigerte sich, die Stadt 1938 zu verlassen, weil er glaubte, in seinem Heim sicher zu sein, weil er dachte, das eigene Heim sei ein abgeschlossener Kosmos, dessen Ordnung sich in der Schönheit widerspiegle.

Unfinished Sentence endet nicht mit dem Untergang dieser Welt, sondern mit einem wunderschönen Familienporträt: „Und deshalb malte ich diese Szene im Wienerwald. Ich half meinen Eltern, noch einmal in ihrem geliebten Wienerwald zu wandern und ich hängte das Medaillon mit dem Foto ihrer Kinder an einen Baum, der dort stand, wo sich ihre Wege trennten.“ Dieses Gemälde, das ebenfalls den Titel *Meine Eltern* trägt, war Koerners offizielles Opus Eins (Abb. S. 95). Gemalt während seiner Stationierung in Berlin, 1946-7, begründete dieses Bild den Anfang seiner künstlerischen Karriere. 1947 hatte er seine erste Einzelausstellung im Haus am Waldsee in Berlin. Diese war zugleich die erste große Kunstausstellung in der zerstörten Hauptstadt und für Besucher und Kritiker eine Sensation. Einer der Kritiker reihte Koerner unter die großen Moralisten Bruegel, Bosch, Goya, Grosz und Dix ein.¹² Das zweite *Meine Eltern* war die zentrale Arbeit dieser Ausstellung und blieb es auch bei den nachfolgenden Ausstellungen in New York, London und San Francisco. Gemeinsam mit den frühen surrealen Allegorien *Lebensspiegel* und *Skin of Our Teeth* („Die Geschlagenen“) machte es Koerner plötzlich zu einer der Hauptfiguren der Nachkriegskunst. Um 1950 wird seine Popularität wieder zu schwinden beginnen, doch vor der Auseinandersetzung mit den Kritikern, ist es sinnvoll, die Schritte nachzuvollziehen, die ihn zurück in den Wienerwald führten. Das zu tun, ist einfach, denn er hinterließ eine weitere eloquente Geschichte seiner Heimkehr in Form seiner Fotografien, Stift- und Tuschezeichnungen, Personenstudien, Gouachen und Ölbildern.

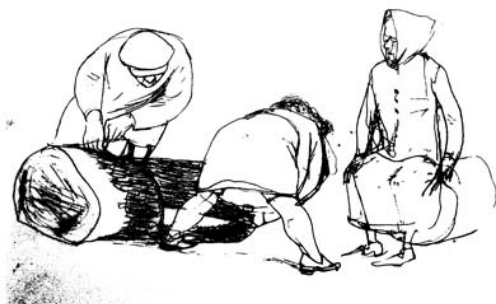
1944, an Bord des Schiffes S.S. Elisabeth, das ihn nach England brachte, begann Koerner in kleine Pauspapierblöcke zu zeichnen. Er hielt den 23 x 30 cm großen Block in seiner Hand und zeichnete mit einem speziellen Waterman-Füllhalter, der mit einer leicht biegsamen Feder ausgestattet und mit dickflüssiger Tusche gefüllt war (Abb. S. 23). Das Zeichnen wurde zu einer, wie er es nannte, „neuen, ungezügelter Leidenschaft“. „London war wie ein Bilderbuch, in dem man herumlaufen konnte. Ich zeichnete alles und jeden in diesem Bilderbuch.“¹³ Dieser Hunger zeigt sich in den Blättern. Jede dieser Zeichnungen ist ein Unterfangen, ein neues und vollständiges Bild zu schaffen - das einzigartige Motiv in Kombination mit den Eigentümlichkeiten seines Ortes -, und scheint ohne Zögern begonnen und ohne zweiten Versuch fertiggestellt worden zu sein. Koerner fand, daß die unauslöschbare Tusche von der Wiedergabe eine spontane Dauerhaftigkeit verlangte, weshalb er auch zeit seiner Künstlerlaufbahn die Produkte seines Waterman-Füllhalters lieber „Zeichnungen“ statt „Skizzen“ nannte, um so ihre Autonomie zu verdeutlichen. Wenn seine Zeichnungen manchmal „skizzenhaft“ erscheinen, liegt das nicht daran, daß sie Versuche sind oder einer kalligrafischen Virtuosität frönen, sondern daran, daß gemachte Fehler nicht bedauert wurden. Die durch das glatte Pauspapier beschleunigten Striche und Kritzeleien der Zeichnungen offenbaren, durch die Reduktion der Dinge auf schnell ausgeführte Linien, die Eigenschaft der Figuren, Orte und Geschichten, die die Welt „wie ein Bilderbuch, in dem man herumlaufen kann“ erscheinen läßt.

¹¹ Koerner selbst war es nicht möglich gewesen, Ort und Zeit des Todes seiner Eltern und seines Bruders auszuforschen. Unter Verwendung von Akten des Dokumentationsarchives des Österreichischen Widerstandes kann Folgendes nun nachgewiesen werden. Gemeinsam mit etwa 1000 anderen Juden wurden Fanny und Leo von Wien deportiert, um offiziell zur Umsiedlung nach Minsk gebracht zu werden. Tatsächlich – nachdem sie in das Sammellager Costellegasse vorgeladen worden waren – wurden sie von der Station Aspong aus mit dem Zug „Da 206“ nach Wolkowicz (Polen) gebracht. Von Wolkowicz wurden sie in einem Viehwagen nach Mali-Trostinec überführt, einem Vernichtungslager 10 Kilometer südwestlich von Minsk in Weißrußland. Am 15. Juni wurden sie in speziell versiegelte Lastwagen gepfercht – die einheimische Bevölkerung nannte diese Wägen „Tschornj Woron“ („Schwarze Raben“) – und vergast. Ihre Leichen wurden in Massengräber in der Nähe des Waldes von Blagowischina entladen. Kurt Koerner wurde zusammen mit seiner Frau Olga am 19. Februar 1941 von Wien in das Ghetto von Kielce verbannt. Die beiden wurden wahrscheinlich im Sommer 1942 in Belzec, Sobibor oder Treblinka umgebracht. Tante Sofie wurde am 15. Oktober 1941 mit ihrem Mann Hans und ihrer 16jährigen Tochter Enka nach Lodz verschleppt. Die meisten Wiener Juden in Lodz wurden 1942 in Chelmino vergast. Tante Selma wurde gemeinsam mit ihrer Schwester Marianne am 5. Mai 1942 in das Ghetto von Izbica deportiert. Es ist kein Überlebender von Izbica bekannt.

¹² New York Times (4. April 1947), C. 21, siehe die Rezension in Time, (28. April 1947), S. 72-73, und Life, (10. Mai 1948), S. 77-79.

¹³ Henry Koerner, „The Gentleman and the Spider“, unveröffentlichtes Manuskript, 1980, S. 11.

Feder und Tusche auf Papier,
aus dem Skizzenheft, 1945/46
51 Seiten 23 x 30cm
Mrs. Henry Koerner



pen and ink on paper
from sketchbook, 1945/46
51 pages 23 x 30cm
Mrs. Henry Koerner

in Berlin. Also the first major art exhibition in the ruined capital, the show was a popular and critical sensation, with one reviewer ranking Koerner with „the great ethicists ... Bruegel, Bosch, Goya, Grosz, and Dix.“¹² This second *My Parents* was the exhibition's centerpiece, as it was in subsequent shows in New York, London, and San Francisco. Along with the early surreal allegories *Vanity Fair* and *Skin of Our Teeth*, it suddenly established Koerner as a major figure in post-war art. By 1950, his popularity would begin to wane; but before encountering the critics, it will be useful to retrace the steps that led him back to the Vienna Woods. This is easily done, as he left another eloquent story of homecoming in the form of his photographs, pen and ink drawings, figure studies, gouaches, and oils.

In 1944, aboard the S. S. Elisabeth that took him to England, Koerner began to draw on small pads of tracing paper. He held the 9" x 12" pads in his hand and drew with a special Waterman fountain-pen fitted with a slightly flexible nib and filled with viscous India ink (fig. above). Drawing became, in his words, „a new uncurbed obsession“: „London was like a picture book to walk in. I drew everything and everybody in this picture book.“¹³ This appetite can be felt in the sheets. Each seeking a new and total picture—the unique motif together with the peculiarities of its place—these images seem begun without hesitation and finished without second tries. Koerner thought that the non-erasable India ink exacted of the likeness a spontaneous permanence, which is why, throughout his career, he termed the products of his Waterman „drawings“ rather than „sketches,“ to signal their autonomy. If his drawings appear sketchy, it is not because they are tentative, or celebrate a calligraphic flair, but because they do not repent of errors. In strokes and scribbles quickened by the smooth tracing paper, they discover, through the reduction of things to lines performed rapidly in them, the quality of figure, place, and story that makes the world appear „like a picture book to walk in.“

Already Koerner's colleagues in the O.W.I. had valued his velocity as a draftsman; and at the O.S.S. his job consisted in quickly turning information into images. Because of his

12 *New York Times* (April 4, 1947): C21; see the review in *Time* (April 28, 1947): 72-73 and the feature article in *Life* (May 10, 1948): 77-79.

13 Henry Koerner, „The Gentleman and the Spider,“ unpublished typescript from 1980s, p. 11.

Schon Koerners Kollegen bei der OWI hatten seine Schnelligkeit beim Zeichnen geschätzt, und auch beim OSS bestand seine Aufgabe in der raschen Umsetzung von Informationen in Bilder. Aufgrund dieser Schnelligkeit schickte ihn die Armee 1945 nach Nürnberg, um die Prozesse zu dokumentieren (Abb. S. 81). Koerner erinnerte sich: „In drei Reihen saßen dort die Mörder meines Volkes. Einige waren Mitglieder der Regierung, die 1938 Juden auf die hügeligen Wiesen im Prater trieben, um die Erde zu waschen und Gras zu essen. Aber ich haßte sie nicht. Da saßen sie, füglich und harmlos und sahen aus wie alle anderen Deutschen.“¹⁴ Koerner zeichnet diese banalen Gesichter leidenschaftslos, in einem Stil, der nicht karikierender ist als bei all seinen anderen Zeichnungen zu dieser Zeit, und wenig von jener Abneigung der Menschheit gegenüber, wie sie beispielsweise Grosz in seinen Skizzen der Weimarer Bourgeoisie an den Tag legt. Durch ihr objektives schnappschußartiges *Mis-en-page* enttäuschen sie die Erwartungen derer, die glauben, daß das Böse am Gesicht ablesbar sei oder daß Gefühle die Bewegung des Stiftes beeinflussen sollten. Koerner betrachtete diese Zeichnungen tatsächlich mit einer gewissen Distanz; er verkaufte sie billig und ohne Bedauern und verwendete keine davon für seine Bilder.

Seine fünf in London, Berlin und Wien gefüllten Pausblöcke hingegen waren eine wahre Fundgrube für Motive. Was war für diesen Künstler am Anfang seiner Karriere ein Motiv? Nach welchen Auswahlkriterien bestimmte er, was er zeichnete und wie wählte er aus all seinen Zeichnungen jene aus, die er dann malte? Das „Versteinern-Spiel“ zum Beispiel bestimmt ein Motiv (Abb. S. 79). Aus seinen vielen Stift- und Tuschezeichnungen von spielenden Kindern ausgesucht, beschäftigte sich Koerner in einer Reihe von Studien eingehender mit diesem Spiel, und zwar auf nicht weniger als 23 Blättern. Mit wenig Beachtung des Hintergrundes, skizzierte er mit einem weichen Stift die Besonderheiten der einzelnen Haltungen. Sortiert, zusammengefügt und gemeinsam plziert tauchten diese Figuren in einer Gouache-Studie wieder auf, die wiederum die Vorlage für ein bedeutendes, 1946 entstandenes Ölgemälde bildete. Als ein Relikt der Kindheit gehört auch das „Versteinern-Spiel“ zu jener Masse von Motiven, vom zeitlich eingefrorenen Spielbrett und dem Garnfaden in *Meine Eltern* / bis hin zu dem Spielzeug und all den anderen Vergnügungen - die als Momentaufnahme dargestellt werden -, die auch in seinen späteren Arbeiten in Erscheinung treten (Abb. S. 141). Und als Fall von erstarrter Lebendigkeit beobachtet, steht es in leichtem Widerspruch sowohl zu

14 „Gentlemen“, S. 12.



Spielerei, Detail (Abb. S. 79)

Playing Statues, detail (fig. p. 79)

speed, in 1945 the army sent him to document the Nuremberg trials (fig. p. 81). Koerner recalls: „There in three rows sat the murderers of my people. Part of the government who in 1938 drove Jews down to the rolling meadows of the Prater to wash the earth and eat grass. But I didn't hate them. There they all sat, docile and harmless, looking like all other Germans.”¹⁴ Koerner treats these banal faces dispassionately, in a style no more caricaturish than other of his drawings of the time, and with little of the repugnance to humanity that, say, Grosz evinces in sketching the Weimar bourgeoisie. Expressing candor through their snapshot *mis-en-page*, they frustrate expectations that evil should be legible in the face, or that feeling should affect the movement of the pen. Indeed Koerner regarded these sheets with a certain detachment, selling them off inexpensively and without regret, and incorporating none of them in his paintings.

14 „Gentleman,” p. 12.

By contrast, his five tracing pads filled in London, Berlin, and Vienna served as a veritable treasury of motifs. What was a motif for this artist at the start of his career? Which principles of selection determined what he chose to draw, as well as what, from among the drawings, he chose to commit to paint? „Playing statues” was certainly a motif (fig. p. 79). Singling it out among his many pen and ink drawings of children at play, Koerner further explored the game in a series of studies in which, on no less than twenty-three separate sheets, and with little regard for placement, he sketched in soft pencil the particularity of individual postures. Sorted, combined, and placed within a unified setting, these figures reappeared in a gouache study, which, in turn, modelled an important oil painting of 1946. A relic of childhood, „playing statues” also resonates with a host of other motifs, from the checker-board and thread frozen in time in *My Parents I* to all the toys and amusements that, displayed in stop action, punctuate his later works (fig. p. 141). And as an observed case of animate inanimation, it stands in subtle counterpoint both to Koerner's frequent device of inanimate effigies come alive (posters, mannequins, statues, etc.; figs. pp. 97, 131), and to his central practice of positioning live models in strange places and postures. In *Unfinished Sentence*, the artist situates „playing statues” in the framework of an experience. This offers insight into the motif and into the distinctive subjectivity that seized on it as a motif. Returned to his native city Koerner remarks, „Everything in Vienna was changed beyond recognition, but the children still played statues, just as we did when we were kids.” Children make home recognizable. Still playing, they allow the survivor to experience Vienna as a return. The motif would thus seem to arise from a repetition of the same. But because it appears only by way of children who, oblivious of the past, can play among the ruins, this repetition is not of sameness but of difference, not of permanence but of change. The survivor experiences homecoming in his difference from his past, as that estrangement from childhood oblivion that makes „playing statues” uncanny, and gives it its character as a motif.

„Playing statues” creates an uncanny spectacle in and of itself (figs. pp. 24, 79). Lined up in a row, children are pulled forward, one by one, by a designated „judge.” In the instant after being yanked, players hold their posture and pretend to be a statue.¹⁵ Awkward and

15 Norman Douglas, *London Street Games* (London, 1916), p. 41

Koerners häufig eingesetztem Stilmittel der belebten leblosen Objekte (Plakate, Schaufensterpuppen, Statuen usw., z. B. Abb. S. 97, 131) als auch zu seiner grundlegenden Praxis, lebende Modelle an seltsamen Orten in seltsamen Stellungen zu plazieren.

In *Unfinished Sentence* bettet der Künstler das „Versteinern-Spiel“ in den Rahmen eines Erlebnisses ein. Dadurch wird der Einblick in das Motiv und in die distinktive Subjektivität gewährt, die das Spiel als Motiv ausdrückt. In seine Heimatstadt zurückgekehrt, bemerkt Koerner: „Alles in Wien war bis zur Unkenntlichkeit verändert, aber die Kinder spielten noch immer das ‚Versteinern-Spiel‘, genau wie wir, als wir Kinder waren.“ Die Kinder machen die Heimat wiedererkennbar. Dadurch, daß sie noch immer dieses Spiel spielen, ermöglichen sie dem Überlebenden, den Aufenthalt in Wien als eine Rückkehr zu erleben. Das Motiv scheint hier durch eine Wiederholung des Gleichen zu entstehen. Aber es ergibt sich nur durch die Kinder, die, da sie sich der Vergangenheit nicht bewußt sind, inmitten der Ruinen spielen können; diese Wiederholung beruht nicht auf Gleichheit, sondern auf Unterschied, nicht auf Dauerhaftigkeit, sondern auf Veränderung. Der Überlebende erfährt die Heimkehr in seiner Veränderung in bezug auf seine Vergangenheit, als sein Befremden, daß Kinder zu vergessen fähig sind; das ist es, was das Versteinern-Spiel unheimlich macht und ihm den wahren Charakter eines Motivs verleiht.

Das Versteinern-Spiel ist und bietet ein unheimliches Spektakel (Abb. S. 24, 79). In einer Reihe aufgestellt, werden die Kinder, eines nach dem anderen, von einem ernannten „Richter“ mit Schwung aus der Reihe gezogen. Sobald der Richter losläßt, verharren die Spieler in ihrer Bewegung, als wären sie versteinert,¹⁵ Verdreht und instabil, wie die daraus resultierenden Körperhaltungen sind, fällt es schwer, eine Statue zu mimen, weshalb auch das Halten des Gleichgewichtes ein Ziel dieses Spiels darstellt. Für die Zuschauer ist es vernünftig, dieses groteske Schauspiel aus verdrehten aber unbeweglichen Körpern zu betrachten. Koerner zeichnete diese Szene in der kurzen Zeit, die sie andauerte und paßte seine bewegten Linien den animierten Posen an. Jede Skizze ist ein Standbild einer Konvulsion, die, obwohl nur ein Spiel, bei Kindern beklemmend wirkt. In der Umgebung der Kriegsrüden beschwören diese Figuren die Bilder von vor Schmerzen gekrümmten Körpern, Verstümmelungen und verdrehten Leichen. Der Tod, der die Stadt „bis zur Unkenntlichkeit“ verändert hat, ist also Teil dieses Spiels, das Wien wieder vertraut werden ließe. Das unwillkürliche Aufeinanderprallen von Bewegung und Erstarren macht die Posen der Kinder monströs, eine flüchtige Besonderheit wie der Tod, den sie verkörpern. Vordergründiger betrachtet, gibt das „Versteinern-Spiel“ ein günstiges Motiv der Kindheit ab, denn die Spielregeln erfordern das Halten von Posen. Es stellt jenen seltenen Fall dar, wo Kinder in Stellungen verharren, die schwer beizubehalten sind. Nachdem alles, was er zeichnete, direkt aus dem Leben gegriffen war, war die Suche nach Modellen eine der Hauptanliegen Koerners. An die Nürnberger Prozesse zurückdenkend, erinnerte er sich daran, wie „still und bewegungslos“ die Angeklagten für ihn Modell saßen.¹⁶ Und im besetzten Berlin, wo er die Uniform eines Lieutenants Colonel trug, machten es ihm die vielen verfügbaren Modelle möglich, seinen ersten Bilder zu malen: „Einfach jeder, ob Mann, Frau oder Kind, von den jüngsten bis zu den Ältesten, nackt oder bekleidet, stand mir Modell“ (Abb. S. 91).¹⁷ Er bewies wirklich großes Geschick, wenn es darum ging, gewöhnliche Menschen zum Modell-Stehen zu überreden; einmal brachte er die gesamte Studentenschaft eines Colleges in Missouri dazu, für sein enzyklopädisches Gemälde *Die Sprichwörter* nackt zu posieren. Beim „Versteinern-Spiel“ beobachtete er Kinder, die aus eigenem Antrieb Modell standen, und das in animierten, deutungsvollen Posen.

15 Norman Douglas, *London Street Games*, London 1960, S. 41.

16 „Gentlemen“, S. 12.

17 „Gentlemen“, S. 13.

unstable, such poses confound the poise of statues, so that maintaining balance is an object of the game. To observers, amusement lies in the grotesque tableau of bodies contorted but immobile. Koerner drew this scene within its brief lifespan, his mobile lines matching the animated poses. Each sketch freeze-frames a convulsion that, though „play,” looks disturbing in children. Situated in the ruins of war, such figures call to mind pain-racked bodies, mutilations, and twisted corpses. Death, changing the city „beyond recognition,” thus inhabits the game that made Vienna familiar.

A chance coincidence of movement and arrest, the children's poses are monstrous, fleeting singularities, like death that they evoke. More obviously, „playing statues” offers a felicitous motif of childhood, since by its rules the game involves posing. It offers the rare case of children standing still in positions hard to hold. Because he drew everything from life, the search for models was for Koerner a chief obsession. He recalled of the Nuremberg trials how the accused „sat quietly and motionless for me.”¹⁶ And in occupied Berlin, where he wore the uniform of a Lieutenant Colonel, the availability of models enabled his first pictures: „Everyone, women, men, and children from the youngest to the oldest, dressed and undressed, posed for me” (fig. p. 91).¹⁷ In fact, he had a knack for convincing ordinary people to pose, once engaging the whole student body of a college in Missouri to model nude for his encyclopedic painting, *The Proverbs*. In „playing statues,” he observed children posing of their own accord, and in animated, evocative postures.

The motif is better found than made. Staged by the subjects themselves, and inherently uncanny, it should corroborate--and not derive from--the artist's feelings of belonging and exile. Koerner felt his surrealism was derived not from previous art but from a reality observed in post-war Europe itself. In destroyed Vienna he arrived at a place of radical displacements, where private lives stood exposed behind collapsed walls, and where public monuments--now overturned and buried--appeared like hidden secrets (fig. p. 41). True, the impulse to find motifs lay in the artist. *Unfinished Sentence* suggested this by casting all its images as premonitions of the one: the loss of the parents. And in devising the artist-narrator as a traumatized voyeur, it reveals the subjective precondition of the motif. Koerner portrays himself as an urban pilgrim, a lone „man in the crowd” who observes human intimacies from a remove. From this estranged viewpoint, experience unfolds in discrete motifs, each expressing some other life, but all resonating with the observer as sources of his exile. Thus in *The Small Garden*, he peers into a fallen paradise at the city's edge (fig. p. 83). Though fenced off by wires cutting through the picture, and withdrawn by distortions and false promises (the black-clad woman turned away; the billboard idol at the upper left), the elderly pair and their white-curtained cottage also draw the pilgrim home. And in *Listlessness*, the observer is himself observed, both by the picture, which watches him watch the dance, and by mirrors serializing his attention (fig. p. 93).

In the nineteenth century, such idle men about town were called *flâneurs*. Seeking pleasure and distraction in the fenestrated arcades, they encountered life itself as a series of shop-

16 „Gentleman,” p. 12.

17 „Gentleman,” p. 13.

Es ist besser das Motiv zu finden, als es selbst zu schaffen. Von den beteiligten Personen selbst dazu gemacht, und mit dieser eigenen Unheimlichkeit behaftet, sollte es sich als eine Bestätigung der Gefühle des Künstlers von Zugehörigkeit und Exil und nicht als ihr Auslöser herausstellen. Koerner meinte, daß sein Surrealismus sich nicht von seiner vorherigen Kunst ableitete, sondern von der im Nachkriegs-Europa beobachteten Realität selbst. Im zerstörten Wien befand er sich an einem Ort radikaler Verschiebungen, an dem das Privatleben hinter eingestürzten Mauern öffentlich wurde und öffentliche Monumente - jetzt umgestoßen und vergraben -, wie verborgene Geheimnisse erschienen (Abb. S. 41). Die Suche nach Motiven war dem Künstler sicherlich ein inneres Bedürfnis. Das zeigt sich bei *Unfinished Sentence*, wo alle Eindrücke nur die eine Vorahnung bestätigen: den Verlust der Eltern. Die Erzählung stellt den Künstler-Erzähler als einen traumatisierten Voyeur vor, was die subjektive Vorbedingung des Motivs zeigt. Koerner porträtiert sich selbst als einen Stadt-Pilger, einen einsamen „Mann der Menge“, der menschliche Intimitäten aus einem gewissen Abstand beobachtet. Aus dieser entfremdeten Perspektive offenbart sich das Erlebte in einzelnen Motiven, von denen jedes der Ausdruck eines anderen Lebens ist und in denen doch überall die Ursprünge des Exils des Beobachters mitschwingen. So wirft er in *Der kleine Garten* einen verstohlenen Blick in ein verlorenes Paradies am Rande der Stadt. (Abb. S. 83) Obwohl er durch einen sich durch das Bild ziehenden Stacheldrahtzaun ferngehalten und von Verzerrungen und falschen Versprechungen abgelenkt wird (die von ihm abgewandte Frau in der schwarzen Kleidung; das Plakatidol oben links), fühlt sich der Pilger von dem älteren Ehepaar und ihrem Häuschen mit den weißen Vorhängen an sein Zuhause erinnert. Und in *Ohne Lust* wird der Beobachter selbst beobachtet, einerseits durch das Bild, das ihn zeigt, wie er den Tanzenden zusieht, und andererseits durch die Spiegel, die sein Betrachten vervielfältigen (Abb. S. 93).

Im neunzehnten Jahrhundert nannte man diese in der Stadt herumwandernden Männer Flaneure. Sie gingen auf der Suche nach Vergnügen und Zerstreuung durch die Passagen und das Leben begegnete ihnen in einer Reihe von Schaufenster-Ansichten. Darin sind sie dem Künstler verwandt, denn auch er betrachtet die Stadt als eine Sequenz von Bühnenszenen. E. T. A. Hoffmann beschrieb diese Eigenschaft 1822 in einer seiner letzten Erzählungen.¹⁸ Von einem hochgelegenen Eckfenster aus betrachtet ein gelähmter Poet durch ein Opernglas das geschäftige Treiben in Berlin. Er greift einzelne Figuren aus der Menge heraus, beschreibt ihre alltäglichen Handlungen und entschlüsselt deren Bedeutung: Ein alter Mann, der den Himmel blickt, wird beispielsweise zu einem Symbol für Hoffnung. Wie Walter Benjamin in seinem Bericht über den Flaneur feststellte, hatte das, was Hoffmann die „Primitiven der Kunst des Schauens“ nannte, seine Wurzeln in dem Biedermeier-Zeitvertreib der *lebenden Bilder*.¹⁹ Bei diesem beliebten Gesellschaftsspiel stellten sich die Beteiligten zu Tableaux zusammen, die von den Betrachtern betitelt und mit erbaulichen Bemerkungen erläutert wurden. Benjamin behauptet, daß sich das moderne Leben durch den Verlust (oder der mißtrauischen Begegnung) solcher Phrasen auszeichnet: Zu Hoffmanns Symbol der Hoffnung bemerkte Baudelaire: „Was suchen all diese Blinden am Himmel?“

Koerner, der Hoffmann las und mit Vorliebe zu Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* malte, gestaltete seine Beteiligten wie *Tableaux vivants*, zu denen es schon lange keine Erläuterungen mehr gab. Er selbst verglich seine Arbeiten einmal auf ähnliche Weise mit den „hinter Glas aufgebauten Bühnen“, die er als Kind im Proter am liebsten hatte: „Sie begannen sich zu bewegen, sobald man eine Münze einwarf, so lange, bis der gefürchtete Moment kam, wo alles wieder stillstand.“²⁰ Die Malerei kann nur jenen Moment festhalten, in dem das

18 „Des Vettres Eckfenster,“ *Märchen und Erzählungen*, Berlin und Weimar 1975, S. 597-624.

19 „Über einige Motive bei Baudelaire“ (1939), *Illuminationen*, Siegfried Unseld (Hrsg.), Frankfurt 1977, S. 206.

20 „Gentlemen,“ S. 30.

window views. This made them cousins to the artist who too treated the city as sequence of spectacles. In 1822, in the last of his tales, E. T. A. Hoffmann pictured this attitude.¹⁸ From a high-up corner window, a paralyzed poet observes through opera glasses the bustle of Berlin. Picking out figures in the crowd, he narrates their routines and deciphers their meaning: an old blind man gazing heavenward, for example, becomes the signal of hope. As Walter Benjamin observed in his account of the *flâneur*, what Hoffmann called the „art of seeing“ was rooted in the Biedermeier pastime of the *tableau vivant*.¹⁹ In this popular pursuit, people posed to form pictures, to which viewers supplied titles and edifying remarks. Benjamin argued that modern life distinguished itself by its loss (or distrust) of such phrases: to Hoffmann’s signal of hope the poet Baudelaire responded, „What are all those blind people looking for in the sky?“

Koerner—a reader of Hoffmann, who loved to paint while listening to Offenbach’s *Tales*—staged his pictures as *tableaux vivants* for which the glosses had long disappeared. In a similar vein, he once compared his works to the „stage settings behind glass“ that, as a child, he loved best at the Prater: „They started to come to life by throwing in a penny, until that dreaded moment came when all was quiet again.“²⁰ Painting can only sustain that moment when the spectacle no longer moves or means. Yet by reoccupying the Biedermeier tableau, by recalling the destroyed amusements of the Prater (those artisanal relics of childhood), it reenters the past through an obsolete present. This project of retrieval—distinct from naive traditionalism—helps to explain Koerner’s choice of *depassé* media (easel paintings, landscape watercolors), as well as his insistence on picturing contemporary items (current fashions, new technologies, faddish gadgets, fresh garbage, etc.) that will seem past their freshness date even before his paint has dried (figs. pp. 97, 125, 141). For the motif is only discerned in ruins. First observed in the rubble of home, it remains obsolete in the end. In his last canvases, pure landscape has a ruinous aspect. In the simple mountains, meadows, and forests, the stage-settings of his earlier art, now emptied of motifs, confront him with a sad abandonment that prophesies death (figs. pp. 129–137). These are but the final of many repetitions of return. Koerner’s original homecoming is best observed in the group of photographs he shot in Vienna during his short visit in April, 1946, just after he had been demobilized. Having seen how Shahn copied into his paintings candid scenes captured by the camera, Koerner used his Leika throughout his tour of duty in London and Berlin. When, in 1946, these shots were accidentally destroyed (along with the negatives of the Vienna series), he gave up his camera for good, and never once worked from photographs again.

The Vienna photos—all original prints—are exhibited here for the first time (figs. pp. 32–45). Unusual documents of their time, their composure—felt in the angle and framing of every shot—belies the trauma before and behind the lens. This was Vienna „changed beyond recognition“ and shot by the artist on his travel back to Am Tabor. And yet, the photo labelled „My House“ occurs as if casually in the series: a single shot of ruined walls rising from rubble

18 „Des Vettres, Eckfenster,“ *Märchen und Erzählungen* (Berlin and Weimar, 1975), pp. 597–624.

19 „Über einige Motive bei Baudelaire“ (1939), *Illuminationen*, ed. Siegfried Unseld (Frankfurt, 1977), p. 206.

20 „Gentlemen,“ p. 30.

Schauspiel sich nicht mehr bewegt oder nichts mehr bedeutet. Doch durch die Wiederbelebung des Biedermeier-Tableau, durch ihr Heraufbeschwören der zerstörten Vergnügungen des Würstel-Prater (jenen kunsthandwerklichen Relikten der Kindheit) kehrt die Malerei durch eine obsoleete Gegenwart wieder in die Vergangenheit ein. Dieses Projekt der Wiederbelebung, das vom naiven Traditionalismus abweicht, macht Koerners Wahl vergangener Stilrichtungen (Stoffeilebilder, Landschafts-Aquarelle) verständlich, ebenso wie sein Beharren darauf, die Dinge der jeweiligen Zeit abzubilden (aktuelle Moden, neue Technologien, kurzlebigen Krimskrams, gerade weggeworfenen Müll etc.), die schon veraltet sind, noch bevor seine Farben trocknen sind (Abb. S. 97, 125, 141).

Denn das Motiv ist nur im Verfallenen sichtbar. Das erste Mal in den Trümmern des ehemaligen Zuhause wahrgenommen, bleibt es letztendlich obsolet. Den letzten Bildern haftet selbst der unberührten Landschaft etwas Ruinöses an. Die schlichten Berge, Wiesen und Wälder - der Hintergrund seiner früheren Bilder -, nun bar jeden Motivs, begegnen ihm mit der traurigen Verlassenheit, die den Tod prophezeit (Abb. S. 127–137). Das sind nur die letzten der zahlreichen Wiederholungen von Rückkehr. Koerners eigentliche Heimkehr läßt sich am besten anhand einer Reihe von Fotografien nachvollziehen, die er während seines Kurzbesuches in Wien im April 1946, gleich nach seiner Entlassung aus der Armee, gemacht hat. Da er bei Shahn gesehen hatte, wie dieser ungestellte, mit der Kamera gemachte Aufnahmen in seine Bilder integrierte, benutzte Koerner seine Leica während seiner gesamten Dienstzeit in London und Berlin. Als diese Aufnahmen (gemeinsam mit den Negativen seiner Wien-Serie) 1946 versehentlich vernichtet wurden, hingte er seine Kamera für immer an den Nagel und arbeitete nie wieder mit fotografischen Vorlagen.

Die Wien-Fotografien - alles Originalabzüge - werden hier zum ersten Mal ausgestellt (Abb. S. 32–45). Als ungewöhnliche Dokumente ihrer Zeit strafen sie in ihrer Gelassenheit - die in den Winkeln und Rahmen jeder einzelnen Aufnahme spürbar ist - das Trauma hinter und vor der Kamera Lügen. Sie zeigen das „bis zur Unkenntlichkeit veränderte“ Wien und wurden vom Künstler auf seinem Weg zu Am Tabor gemacht. Und trotzdem hat es den Anschein, als wäre die Fotografie mit dem Titel „Mein Haus“ zufällig in diese Serie gerutscht: eine einzige Aufnahme von eingestürzten Mauern, die sich aus den Trümmern erheben und gegen den wolkenlosen Himmel abzeichnen (Abb. S. 43). Der Spitzenvorhang stellte sich nun als künstlerische Freiheit heraus. Vielleicht war die Erinnerung zu stark für die Tatsache. Als Koerner es fotografierte, war Wien selbst voller unbeugsamer Denkmäler: ein Belvedere Apollo, der stolz vor einer verlassenen Badehütte steht; vier Atlanten, die Schutt auf den Schultern tragen; Prinz Eugen, der sich aus seinem Ziegebunker erhebt; die Belvedere-Sphinx, die ihr Gefäß entblößt (Abb. S. 39–41). Durch ihre Zerstörung erwachten diese Götzen zum Leben und erlangten mehr Macht, als sie als unbeschädigte Standbilder je hatten. Auch die Wiener selbst erwecken den Eindruck von Unverwundlichkeit durch ihre routinemäßigen Handlungen. Die Fahnen und Tafeln haben sich zwar geändert, aber die Überlebenden trinken immer noch Kaffee, studieren Reklametafeln, tragen Banner, hasten und beobachten das hastige Treiben (Abb. S. 35–38). Die ästhetische Annäherung in diesen Fotografien, der Wunsch des Fotografen, jeder Aufnahme Schönheit zu verleihen, ist das subjektive Korrelat dieser unerschütterlichen Gewohnheiten. Selbst als er eine Frau beobachtet, die in einem zerstörten Wald nach Brauchbarem sucht, wartet Koerner so lange, bis er ihre ungetrübte Reflektion im Wasserspiegel eines Bombentrichters einfangen kann (Abb. S. 44). Als Serie gese-

and silhouetted against a blank sky (fig. p. 43). The lace curtain turns out to be the poet's license. Perhaps it was a memory too robust for facts. As Koerner photographed it, Vienna was itself filled with stubborn memorials: an Apollo Belvedere striding before a deserted cabana, four atlantes shouldering rubble, Prince Eugene rearing up from his brick bunker, the Belvedere's sphinx baring her behind (figs. pp. 39–41). In their twilight, these idols have come to life, acquiring more power than they had when they stood whole. The Viennese people, too, seem robust in the ordinariness of their pursuits. Flags and signs have changed, but the survivors still have coffee, study billboards, carry banners, hurry by, and watch the hurry (figs. pp. 35–38). The aesthetic approach of the photographs themselves—the camera-man's desire to find beauty in every shot—is the subjective correlative of these stubborn routines. Even as he observes a woman foraging in a wasted forest, Koerner waits to capture her flawless reflection in the crater's pond (fig. p. 44). As a series, the photos trace the artist's movement beyond the tumult of the city, past his burned-out house in Leopoldstadt, to a sequence of beautiful landscapes that herald the topography of all his future art: the Prater, the Old Danube, the rustic village, the Vienna Woods (figs. pp. 42, 44–45). Already in the photos, places are colored by the sadness of a summer resort in autumn, when experience changes to memory. In a late memoir, Koerner recalls how, leaving behind his ruined house and wandering up into the Vienna Woods, he sat down „on the brown, leaf-covered ground" and wept.²¹ Loss comes home in a memory of death foretold: Koerner sits „on the very spot where as a child on a hike with my parents we saw a man flee up the mountainous side of the path with a gun in his hand to shoot himself." This uncanny place of mourning appears as the setting of *My Parents II* and *Two Friends* (figs. pp. 95, 115). Its upper border is the field monumentalized in the sixteen-panel *Daedalus* (fig. p. 123). And it haunts all the artist's late landscapes as the solitary, upward flight of death.

In *My Parents II*, the parents walk on paths that part before the painter. Parting is proper here not only for its evocation of death, which is palpable in the autumnal scene, with its mounds like burial heaps, and with its fallen leaves (in Homer's phrase), „like the generations of men." (fig. p. 95) Parting is also appropriate for the witness it gives to the camps in which the parents died, where on their arrival, husbands and wives, young and old, those to be killed and those to labor to death, were divided by the wave of a hand. In real geography, the forking paths are trails that meet and part and meet again throughout their descent from Hermannskogel through the vineyards of Sievering and Salmansdorf to Vienna. Eroded by use until they are sunken like ditches, they make the walker uncertain whether, beyond the bend, they will drift apart or meet up again. In the picture's foreground, the locket with the children's photo offers hope. Its carrying thread, while echoing the parting paths, greens the branch from which it hangs, and forms a loop that (like the thread in *My Parents I*, fig. p. 77) circles to the beginning. This itinerary, however, is of the children. The portrait of the artist with his murdered brother Kurt face outward as the inverse of the parents turned away. In *Unfinished Sentence*, the artist wrote that he helped

21 „Gentleman," p. 15.



Selbstporträt 1946

Self-Portrait 1946



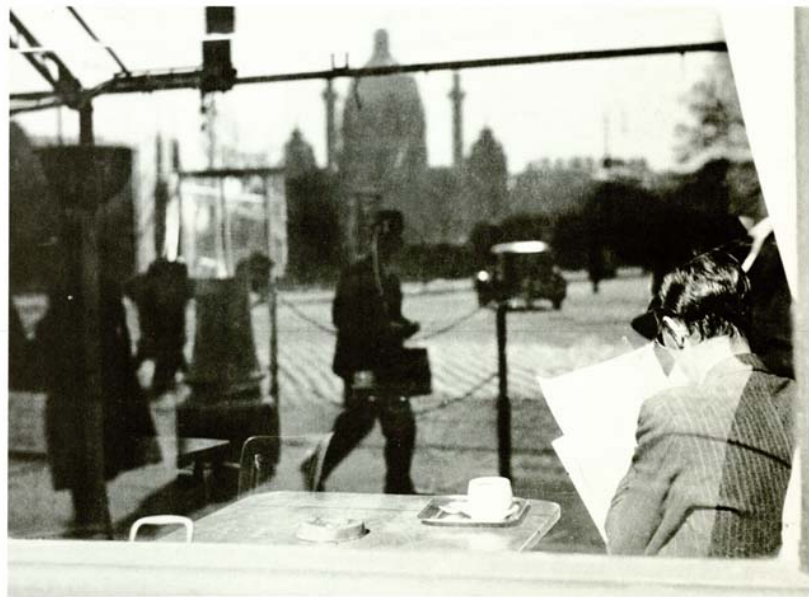
Kärntnerstraße, Oper, Ring

Kärntnerstraße, Opera, Ring



Invaliden, Neue Burg

Invalids, Neue Burg



Kaffeehaus nahe der Karlskirche

Coffeehouse Near Karlskirche



Universität

University



Aufmarsch an der Vorderseite des Rathauses

Aufmarsch, Front of Rathaus



Polizei erteilt Verweise am Ring

Police Reprimanding on the Ring



Ruine auf dem Schillerplatz

Ruin on Schillerplatz



Die Gloriette

Gloriette



Sphinx im Belvederegarten

Sphinx in Belvedere



Riesenrad im Prater

Riesenrad in Prater



Mein Haus, Am Tabor 13

My House, Am Tabor 13



Bombenrichter im Wienerwald

Bomb Hole in Wienerwald



Aussicht vom Leopoldsberg
nach Klosterneuburg

View from Leopoldsberg
to Klosterneuburg

hen, verfolgen die Fotografien die Bewegungen des Künstlers über die Geschäftigkeit der Stadt hinaus, an seinem ausgebrannten Zuhause in Leopoldstadt vorbei, zu einer Reihe schöner Landschaften, die die Topographie seiner gesamten zukünftigen Kunst ankündigen: der Prater, die Alte Donau, der stille Vorort, der Wienerwald (Abb. S. 42, 44–45). Bereits auf den Fotografien sind die Orte gefärbt von der Traurigkeit von Sommerfrischen im Herbst, wenn das Erlebte zur Erinnerung wird. In einer seiner späten Rückblenden, erinnert sich Koerner daran, wie er sein zerstörtes Zuhause zurückließ, in den Wienerwald hinaufging, sich „auf den braunen, laubbedeckten Boden“ setzte und „weinte“.²¹ Der Verlust wird ihm bewußt durch die Erinnerung an einen angekündigten Tod: Koerner sitzt „genau an derselben Stelle, wo er, als Kind bei einer Wanderung mit seinen Eltern, einen Mann mit einem Gewehr in der Hand die hügelige Seite des Weges hinauf-laufen sah, um sich zu erschießen.“ Dieser unheimliche Ort der Trauer bildet den Hintergrund für *Meine Eltern II* und *Zwei Freunde* (Abb. S. 95, 115). Seine obere Begrenzung ist das Feld, das in dem sechzehnteiligen Bild *Dädalus* zu sehen ist (Abb. S. 123). Und es findet sich in allen späten Landschaftsbildern des Künstlers wieder als die einsame, emporgewandte Flucht des Todes.

In *Meine Eltern II* gehen die Eltern Wege entlang, die sich vor dem Maler trennen. Diese Trennung steht hier nicht nur als Vorahnung des Todes, der in der herbstlichen Szenerie deutlich wird, mit ihren wie Grabhügel anmutenden Erhebungen und ihren abgestorbenen Blättern (mit Homer gesprochen) wie „die Geschlechter der Menschen“ (Abb. S. 95). Sie steht auch als Zeugnis für die Lager, in denen die Eltern starben, wo die ankommenden Ehemänner und Ehefrauen, Alten und Jungen, jene, die getötet wurden und jene, die sich zu Tode arbeiteten, mit einer Handbewegung eingeteilt wurden. In Wirklichkeit sind die verzweigten Wege Pfade, die aufeinandertreffen, sich teilen und wieder treffen, die gesamte Länge des Hermannskogels hinab, durch die Weinberge von Sievering und Salmannsdorf hindurch bis hinunter nach Wien. Durch die oftmalige Benützung so ausgetreten, daß sie fast schon Gräben sind, ist sich der Wanderer nicht sicher, ob sie nach der Biegung auseinandergehen oder zusammenlaufen. Im Vordergrund des Bildes bietet das Medaillon mit dem Foto der Kinder Hoffnung. Die Kette, an der es befestigt ist, ähnelt in ihrer Form dem Scheideweg. Sie grünt den Ast, an dem sie hängt, und macht eine Schleife, die (wie der Faden in *Meine Eltern I*, Abb. S. 77) den Kreis zum Anfang schließt. Dieser Gang ist jedoch jener der Kinder. Das Porträt des Künstlers mit seinem ermordeten Bruder Kurt blickt nach außen, während im Gegensatz dazu die Eltern abgewandt sind. In *Unfinished Sentence* schrieb der Künstler, daß er seinen Eltern noch einmal zu einer Wanderung „verhalf“ und malte sie, wie sie davongingen. Doch war nicht er es, der ihnen 1938 den Rücken zukehrte bei seiner Flucht, die ihm das Leben rettete? Er schrieb, daß er es war, der das Medaillon dort anbrachte, wo sich ihre Wege trennten. Doch waren nicht sie es, die ihre Sachen zurückließen, als sie das Lager betraten? Der Faden zwischen dem Künstler und seinen Eltern ist, wie zwischen Leben und Tod, durchgeschnitten und weder Pietät noch Votivgaben können diese zusammenfügen. Das Auge kann nur den Horizont der Szene absuchen und auf ein Zusammentreffen der Wege hoffen. Es scheint, als wären da noch andere Pfade und als könnten sich die Wege der Eltern vereinen. Aber an diesem Punkt verfängt sich das Auge in einem dichter werdenden Dickicht, das nahezu den gesamten Horizont ausfüllt. Und das bißchen, was es vielleicht noch zu sehen gäbe von den Anfängen der Wege und des Himmels, wird durch die obere Ecke des starren Rahmens verdeckt, der das Bild wie ein Sargdeckel verschließt. Das „Nein“ des Todes beherrscht die Szene. Es zwang den Künstler, die Eltern von sich abzuwenden, da er ihre Gesichter nicht sehen konnte (Abb. S. 47). Koerner zeichnete diese Figuren in Berlin, indem er Modelle

21 „Gentlemen“, S. 15.

Meine Eltern II, Detail (Abb. S. 95)



My Parents II, detail (fig. p. 95)

his parents walk once more, and pictures them as wandering away. Yet was it not he who turned his back in 1938 in the escape that saved his life? He wrote that it was he who left the locket where their ways parted. Yet wasn't it they who left their belongings behind as they entered the camp? The thread between the artist and his parents, as between life and death, is cut, and neither filial piety nor votive offerings can join its ends. The eye can only survey the scene's horizon, hoping for a meeting of ways. Other trails seem to come to view, and the parent's paths appear possibly to converge. But there the eye is caught in a gathering thicket that almost fills the horizon. And concealing what little view would there be left of the openings of paths and sky is that unyielding upper framing edge which closes the picture like a coffin lid.

The „no“ of death controls the scene. It forced the artist to turn his parents away because he could not see their faces to paint (fig. above). Koerner drew these figures in Berlin, posing models and hiding their features. The device worked for viewers: faceless, the parents conveyed more inclusively the experience of loss, and contributed to the picture's impact in war-torn Berlin. Yet the turned-away figures also beget an anxiety that they are not family, and that, were they to turn, their features would be strange. Koerner's return to Vienna verified that his parents were dead. He suspected it before, Frau Busch confirmed his suspicion, and the open window showed it was true. But no one could tell him—nor would he ever discover—how, when, or where they died. The faceless couple in *My Parents II* places the beholder in the role of a sole survivor who, against all he knows, imagines behind every turned figure a familiar face.

One of Koerner's strongest early recollections was of lagging behind his father in the crowded Prater amusement park only to find, when he caught up and grabbed his hand, that he had been following a stranger and consequently was lost. *My Parents II* evokes this estrangement also through the children's photo. For whilst *Unfinished Sentence* describes the locket as the artist's offering to the parents, within the painting it appears like a forgot-

diese Haltung einnehmen ließ und ihre Gesichter verhüllte. Dieser Kunstgriff zeitigte Wirkung bei den zeitgenössischen Betrachtern: durch ihre Gesichtlosigkeit drückten die Eltern noch berührender den erfahrene Verlust aus und verliehen dem Bild im kriegsgeschädigten Berlin noch mehr Bedeutung. Die Rückenfiguren nährten jedoch auch die Befürchtung, daß es womöglich gar nicht die Eltern seien und daß ihre Gesichter, wenn sie sich umdrehen, fremd sein würden. Koerners Rückkehr nach Wien ließ den Tod seiner Eltern zur Gewißheit werden. Er hatte es schon geahnt, Frau Busch bestätigte seine Vorahnung und das offene Fenster bewies, daß es wahr war. Aber niemand konnte ihm sagen - noch konnte er es jemals herausfinden -, wie, wann und wo sie starben. Das gesichtslose Paar in *Meine Eltern II* versetzt den Betrachter in die Rolle des einzigen Überlebenden, der sich, entgegen all seinem Wissen, einbildete, hinter jedem Rücken ein vertrautes Gesicht zu sehen.

Eine von Koerners unauslöschlichsten frühen Erinnerungen war jene, daß er im Wurstel-Prater hinter seinem Vater zurückblieb und als er ihn einholte und seine Hand ergriff, feststellte, daß er einem Fremden gefolgt war und sich folgedessen verlaufen hatte. In *Meine Eltern II* wird diese Fremdheit auch durch das Foto der Kinder erweckt. Denn während in *Unfinished Sentence* das Medaillon als eine Gabe an die Eltern beschrieben wird, erscheint es im Gemälde wie ein vergessener Gegenstand, der von einem Fremden gefunden und so platziert wurde, daß derjenige, der es verloren hat, bei seiner Rückkehr dort hängen sehen würde. Der Fremde handelt der zweifachen Wahrscheinlichkeit zuwider, daß eine dritte, weniger wohlgesonnene Person das Ding einfach mitnimmt und der eigentliche Besitzer nicht daran denken wird, zurückzukehren. Während die Rückenfiguren die Vorstellung nähren, die Eltern wiederzufinden, bedeutet das Medaillon das Gegenteil: Es ist der Traum von der Mutter wiedergefunden zu werden, deren Züge in der Fotografie, im Dunkel hinter Kurt und Heine, gerade noch sichtbar sind.

Unter allen Erfahrungen, die sein Leben zu dem gemacht haben, was es geworden war, hebt Koerner, überlebt zu haben, als die unverwechselbarste hervor. Manchmal schrieb er sein Überleben selbstsüchtiger Schlaueheit zu. Das erweckte in ihm ein Gefühl von Schuld, das seine frühen Bilder insofern beeinflusste, als daß er die Gleichgültigkeit als ein allen Menschen eigenes Merkmal darstellte. Manchmal glaubte er jedoch auch, daß sein Überleben Schicksal war. Was seine Bilder betraf, bedeutete das, daß er, anstatt seine Motive als eine Wiederholung der Vergangenheit zu behandeln, sie als Zeichen der Zukunft verstand. Koerners „Realismus“, sein künstlerisches Bekenntnis, daß alle Figuren nach lebenden Vorlagen gezeichnet werden mußten, war teilweise die Folge dieser Umkehrung. In ihr steckte das unterdrückte Wissen, daß die Eltern, der unvermeidliche Grund seiner Kunst, niemals porträtiert werden können.

Koerner kehrte 1947 nach New York zurück, um sich der Aufgabe zu stellen, weiter zu malen, ohne dabei seine früheren Visionen zu wiederholen, und das in Amerika zu tun, in einer Kunstszene, die vor Talenten nur so wimmelte und weit entfernt war von den Orten der Erinnerung wie Berlin und Wien. Diese Aufgabe wurde dadurch noch erschwert, daß er erst während des Krieges, in einem einmaligen Bemühen sich zu erinnern, ein Maler geworden war, wohingegen sein amerikanisches Publikum gerade den Frieden und das Vergessen genoß. Während der fünf darauffolgenden Jahre arbeitete Koerner ununterbrochen und änderte für jede seiner jährlichen Ausstellungen in den Midtown Galleries in Manhattan seinen Stil. Diese Veränderungen spiegeln auch die Anstrengungen eines Exilanten wider, sich an eine neue Heimat zu gewöhnen. Auf der einen Seite

ten object that, discovered by a stranger, has been displayed so that whoever lost it will, on their return, find it hanging. The stranger acts against the dual probability that a third party, less well-intentioned, will take the object, and that the true owner will not think to return. Whereas the turned-away figures foster a fantasy of recovering the parents, the locket pictures the inverse: the dream of being found by the mother, whose features are just visible in the photo, in the darkness behind Kurt and Heine.

Of everything that made his life what it was, to have survived was Koerner's decisive experience. Sometimes he attributed his survival to selfish cunning, and this awoke a sense of guilt that affects his early paintings, which picture indifference as a human universal. Sometimes, though, he believed survival was a destiny. For his paintings this meant that, instead of treating his motifs as repetitions of the past, he read them as signals of the future. Koerner's „realism," his artistic creed that all his figures be drawn from life, was partly the outgrowth of this inversion. In it was repressed the knowledge that the parents, the ineluctable subject of his art, could never be portrayed.

Koerner returned to New York in 1947 to begin the task of continuing to paint without repeating his early visions, and to do so in America, in an art scene crowded with talents and far from the memory palaces of Berlin and Vienna. This task was made more difficult because he had become a painter only during the war, in a singular effort of remembrance, whereas his American audience now enjoyed peace and forgetting. Over the next five years, Koerner worked restlessly, reinventing his style for each of his annual shows at the Midtown Galleries in Manhattan. These changes also reflect an exile's efforts to assimilate a new milieu. On the one hand, Koerner encountered America as an ugly utopia. Observing garish modernity as it slipped instantly into decay, he painted trash as still-life, rust spots as exquisite patina, junkyards as romantic ruins, and peeling posters as portentous monuments (figs. pp. 97, 99). It might seem that he simply ironized America through clichés of „Americana"—a congeries of surfaces without depth, memories without pasts, simulacra without beliefs. But this overlooks the humor and affection that infuses his garbage. For Koerner regarded American chaos as a token of the freedom that embraced him in his exile, and that now licensed him (without family, homeland, or religion) to take hold of his existence through work alone. On the other hand, Koerner pictured New World rubbish as an uncanny recollection of the European past: in Coney Island he restaged the magic childhood of the Prater and Gänsehäufel; in the steel mills and bridges he rediscovered the grimy exuberance of Viennese baroque decor (fig. p. 139); in the tumbled-down factory towns in the hills around Pittsburgh he recovered the rustic villages of the Vienna Woods; and in his bus trips to Colorado he relived his childhood travels to the Alps. Where the architects of modern space had cleared away historical ornament with the slogan „not transposition but transparency" (Corbusier),²² Koerner did just the reverse, peering through modernity to the ghosts of a past decor. The pictures of this period experiment with place and placement. In the Berlin works, a primitivist penchant for frontal views (emphasizing the plane) are combined with oblique

22 Cited by Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, ed. Tiedemann, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, 1982), V: 528 (M1a, 4).

begegnete Koerner Amerika wie einer häßlichen Utopie. Er beobachtete, wie die grelle, allgegenwärtige Modernität im Nu wieder überholt war und malte Abfall als Stilleben, Rostflecken als exquisite Patina, Schrottplätze als romantische Ruinen und abblätternde Plakate als wunderbare Monumente (Abb. S. 97, 99). Es hat vielleicht den Anschein, als würde er Amerika einfach mit Klischees von „Americana“ ironisieren – eine Anhäufung von Oberflächen ohne Tiefe, Erinnerungen ohne Vergangenheit, Götzen ohne Glauben –, aber dabei übersieht man den Humor und die Zuneigung, die sein „Müll“ ausdrückt. Denn Koerner betrachtete das amerikanische Chaos als ein Merkmal der Freiheit, die ihn in seinem Exil umgab und die ihm gestattete (jemandem ohne Familie, Heimatland oder Religion), diese Existenz allein durch seine Arbeit zu sichern. Auf der anderen Seite stellte Koerner den „Müll“ der Neuen Welt dar als eine unheimliche Erinnerung an die europäische Vergangenheit: auf Coney Island beschwor er die magische Kindheit im Prater und auf dem Gänsehäufel wieder herauf; in den Stahlwerken und Brücken entdeckte er den staubigen Prunk des Wiener Barockdekors wieder (Abb. S. 139); in den verfallenen Industriestädten in den Hügeln um Pittsburgh fand er erneut die idyllischen Dörfer des Wienerwalds; und während seiner Busfahrten nach Colorado durchlebte er noch einmal seine Kindheitsreisen in die Alpen. Wo die Architekten des modernen Raumes historische Ornamente mit dem Slogan „nicht Verschränkung, sondern Transparenz“ (Corbusier)²² weggeräumt hatten, tat Koerner genau das Gegenteil, er blickte verstohlen durch die Modernität zum Gedächtnis eines vergangenen Dekors. Die Bilder dieser Zeit experimentieren mit Ort und Stellung. In den Berliner Arbeiten verbindet sich seine primitivistische Vorliebe für Frontalansichten (betonte Flächen) mit schiefen Perspektiven und radikalen Verkürzungen (verstärkte Tiefen), um unstete Standorte zu schaffen, die bereits durch die Emotion, mit der sie betrachtet werden, verzerrt erscheinen. Die räumliche Dimension ist mehr ein Symptom als ein Schauplatz: in *Schauen*, bezeichnet die Frau am Fenster mit ihren aufgeblasenen Proportionen ihre überschätzte Bedeutung, die sie vielleicht für den Mann hat, der sich in das Loch herabwürdigt (Abb. S. 87); und in *Der Zaun zwischen uns* erweckt die obere Kante der Absperrung, die sich senkrecht durch das Bild zieht, zusammen mit den Nacktbildern, die sowohl von oben als auch von der Seite gezeigt werden, die Vorstellung, darüber und hindurch sehen zu können (Abb. S. 89). Die Bilder, die in New York entstanden sind, gestalten im Gegensatz dazu kubistische Szenarien. Die Figuren stehen alle in einer gleichbleibenden, zurückhaltenden Distanz zum Betrachter und die minutiösen Details erscheinen präzise wie ein regelmäßiges Raster. Koerner verstärkt diese Präzision noch durch seine glatte Maltechnik. Die flatternden Vögel, ausgeschlagenen Marmorstufen und der Boden aus einer Mischung von Kieselsteinen und Vogelfutter in *Tauben* (Abb. S. 99); in *Friseurladen* die gefliesten Wände, der Mosaikfußboden und die verzierte Decke (Abb. S. 101): diese faszinierenden Details definieren und verfremden den Hintergrund zugleich. Die ausgeschlagenen Marmorstufen büßen ihre architektonische Beständigkeit in dem Moment ein, als sie nicht mehr von der Seite, sondern von vorne zu sehen sind und die verzierten Fliesen verlieren ihre Befestigungen durch ihre Reflektion in einem Spiegel. Tatsächlich ist der gesamte rechte obere Teil von *Friseurladen*, mit seinen aneinanderstoßenden und gespiegelten Flächen von Laubwerk, Fliesen, Himmel, Marmor und Draperie verwirrender in seinem Zusammenspiel von Tiefe und Fläche als Koerners sonstige Mittel zur räumlichen Verfremdung wie das *mis-en-abyme* Sandwich-Brett rechts unten in *Tauben*. Zum Teil auf Sam Rosenbergs Ratschlag hin gestaltete Koerner *Friseurladen* nach den Fresken Giotto's, der biblische Erzählungen malte, indem er sie in Raumwürfel stellte. Von Giotto lernte er auch emotionale

²² Zitiert nach Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Tiedemann (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1982, V, S. 528.

Der Friseurladen, Detail (Abb. S. 101)



The Barber Shop, detail (fig. p. 101)

perspectives and radical foreshortenings (magnifying depth) to produce vertiginous locations that seem already distorted by the emotion with which they are viewed. Space more a symptom than a setting: in *Looking*, the woman in the window suggests, by the swelling of her proportions, her overestimation, perhaps by the man debased in the hole (fig. p. 87); and in *The Fence Between Us*, the top edge of the wall, running straight up the picture, together with the nudes, shown both from above and from across, fantasize peering over and peering through (fig. p. 89). The pictures produced in New York, by contrast, construct cubistic settings. Figures all stand at a constant, modest distance from the viewer, and minute detail appears plotted precisely as a consistent grid. Koerner heightens this precision through his slick paint technique. The fluttering birds, chipped marble steps, and ground of mixed pebbles and bird-seed in *The Pigeons* (fig. p. 99); *The Barber Shop's* tiled walls, tessellated floor, and molded ceiling (fig. p. 101): these mesmerizing minutiae both establish and estrange their settings. The chipped marble steps forfeit their architectonic fixity as they pass from profile to front view; and the molded tiles lose their mooring by being reflected in a mirror. Indeed the whole upper right of the *Barber Shop*, with its adjoining and mirrored planes of foliage, tile, sky, marble, and drapery, are more disorienting in their play of depth and flatness than are Koerner's stock devices of spatial estrangement, such as the sandwich-board *mis-en-abyme* at the lower right of *Pigeons*. Partly on the advice of Sam Rosenberg, Koerner modelled *The Barber Shop* on the frescoes of Giotto, who painted sacred stories by staging them in cubes of space. From Giotto, too, he learned emotional reserve, in which pictures (as Rosenberg put it) „don't shout“ and the face itself is painted as a mask. More crucially, the paintings of this group marked a change in Koerner's working methods. Where the Berlin panels had been painted in his studio after drawings done from life, these were painted directly from models posing in the studio. This procedure affected subject matter. In his pictures after 1948, Koerner became both less surreal and more ambiguous: less surreal, because he physically had to stage his tableaux; and

Zurückhaltung, wodurch die Bilder (wie Rosenberg es bezeichnete) „nicht schreien“ und das Gesicht selbst wie eine Maske gemalt wird. Entscheidender ist aber, daß die Bilder dieser Serie eine Veränderung in Koerners Arbeitsmethoden markierten. Im Unterschied zu den Berliner Bildern, die anhand von Zeichnungen des realen Lebens gemalt wurden, arbeitete er bei diesen gleich mit Modellen, die in seinem Atelier posierten. Diese Vorgangsweise beeinflusste das Wesen seiner Malerei. Seine nach 1948 entstandenen Bilder sind weniger surreal und mehrdeutiger: weniger surreal, weil er seine Bildgestaltung physisch vornehmen mußte, und mehrdeutiger, weil sie im Leben situiert und dadurch kontingent sind. Während in *Schauen* die räumliche Diskrepanz die Figuren zu einer beständigen Geschichte zusammenfügt, erscheinen die Figuren in *Friseurladen* nur aus einem auf die Beständigkeit des Ortes basierenden Zufall heraus miteinander verbunden (Abb. S. 51).

In einer Erklärung von 1950 beschreibt Koerner seine Kunst als eine Dialektik der Platzierung. Seine Bilder bestehen, so Koerner, erstens aus „Gegenüberstellung“, aus einer „Ansammlung von altvertrauten Dingen (...) und Menschen, die mir in ihrer Beziehung zueinander und zu den Dingen sehr viel bedeuten - auch wenn sie durch Zeit und Raum voneinander getrennt sein mögen. Diese Affinität zeigt sich nur als Resultat von persönlichen Erfahrungen und beständigen Erinnerungen.“²³ Die Gegenüberstellung fügt anscheinend disparate Gegenstände als Ausdruck ihrer inneren Affinität zusammen. Sie vereint Gruppen von Personen und Dingen, die nur durch die Erinnerung zusammengehalten wurden. Zweitens erfordert diese Vereinigung einen Ort oder eine „Architektur“, die, im Unterschied zu den nun disparaten Personen und Dingen, strikt einmalig und einheitlich ist: „Ich bin erst dann zufrieden, wenn die Szene genau beschrieben und klar begrenzt ist, so daß die stärkste Raumillusion hinter dem Gehäuse zu liegen scheint.“ Dadurch daß das Gehäuse der Gegenüberstellung Raum läßt, stärkt sie die Zusammengehörigkeit, während die Andeutung von dahinterliegenden Räumen jenseits des Gehäuses einen Ort verspricht, von dem das, was getrennt worden war, vielleicht eines Tages zurückkehren wird: „Ich verspüre den Drang nach ständiger Nähe und ständiger Gegenwart jedes der Elemente im Bild, so daß alles gleichzeitig Vorder- und Hintergrund ist.“ „Gegenüberstellung“ und „Architektur“ zusammen schaffen die Dialektik der Erfindung. Die Figurengruppen verlangen nach Standorten, die, im Laufe der Zeit, selbst zu Figuren werden, die einen Standort brauchen. Während in *Meine Eltern II* der Wienerwald die gegenübergestellten Figuren beherbergt, ist er in *Meine Eltern IV* selbst als gegenübergestellten Ansicht innerhalb der Architektur eines Triptychons (Abb. S. 95, 129). Und in *Das Altarwerk* sind sowohl der Wienerwald als auch das Triptychonformat in den Seitenteilen eingeschlossen (Abb. S. 139–143).

Man kann diese Dialektik auflösen, indem man sich Koerners Bilder als Orte vorstellt. Bei der Konstruktion eines Ortes platziert er dort einen, wie es die Rhetoriker nennen, *Topos*.²⁴ *Topoi* („Orte“) sind Erinnerungen oder Motive, die durch Beständigkeit tatsächlich zu echten Gewohnheiten geworden sind. Die meisten von Koerners Themen stammen aus dem alltäglichen Leben, oder wurden vielmehr aus dem Alltag zu einem Repertoire von exemplarischen Momenten reduziert. Darin ähneln sie früheren Genrebildern, die auch allgemeine Themen behandelten. Den historisch beständigen idyllischen Szenen von Liebe, Verlust, Freundschaft usw. stellte Koerner jedoch unerwartete Wiederholungen zur Seite, die die heimelige Häuslichkeit der Genre-Malerei zunichte machen und die gerne als Zuflucht zum „Persönlichen“ erklärt wurden. Das offene Fenster und der gespannte Faden beispielsweise, wurden vertraut durch ihre Wiederholung innerhalb des *Œuvres*,

23 „Story-Teller“, S. 61.

24 Siehe Ernst Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

more ambiguous, because, situated in the world, they seemed somehow more contingent. Where in *Looking* spatial disparity weaves the figures into a consistent story, in *The Barber Shop*, figures appear conjoined only as an accident of the consistency of place (fig. p. 57). In a statement of 1950, Koerner describes his art as a dialectic of placement. His paintings, he notes, consist first of „juxtapositions,” of an „assembly of familiar objects ... with human beings, who, in their attitude toward each other and the objects, mean something very deep to me—though they may be separated by time and space. This affinity manifests itself only as a result of personal experiences and persistent memories.”²³ Juxtaposition places apparently disparate items together as the sign of their inward affinity. It unites families of persons and things that had been held together only by recollection. Second, this reunion requires a place or „architecture” that, unlike the now-disparate persons and things, appears rigorously singular and closed: „I am only satisfied when the scene is precisely described and completely confined so that the biggest space illusion lies suggested behind the confinement.” By housing juxtaposition, confinement heightens connectedness, while by suggesting spaces beyond the house, it promises a place from which what has been separated might someday return: „I feel a need for an ever-closeness and ever-presence of each element in the picture so that everything becomes foreground and background at the same time.” „Juxtaposition” and „architecture” together create the dialectic of invention. Figure groups demand settings that, over time, themselves become figures that require further settings. Whilst in *My Parents II*, the Wienerwald houses the juxtaposed figures, in *My Parents IV*, it is itself housed as juxtaposed views within the architecture of a triptych (figs. pp. 95, 121). And in *The Altarpiece*, both the Wienerwald and the triptych format are encased within the winged ensemble (figs. pp. 131–143). One can resolve this dialectic by conceiving of Koerner’s paintings as places. Constructing a locale, he establishes there what rhetoricians termed a *topos*.²⁴ *Topoi* („places”) are memories or motifs that, by persistence, have indeed become commonplace. Most of Koerner’s subjects are taken from everyday life, or rather, from ordinary life reduced to a repertoire of exemplary instances. This makes them similar to earlier genre paintings which, too, elaborated stock topics. Alongside the historically persistent idylls of love, loss, friendship, etc., however, Koerner places unfamiliar repetitions that subvert the cozy domesticity of genre painting, and that tend to be explained by recourse to the „personal.” The open window and entangled thread, for example, became familiar through their repetition within the *oeuvre*, which alone endows them with the attribute of a „personal experience” or „persistent memory.” When asked to explain a specific painting, Koerner sometimes gave biographical glues. Of *The Barber Shop* (fig. p. 101) he once remarked: „What does it mean? Well, I know a barber across the street who plays the violin, but this one may be my father, or myself. Maybe that’s my mother, listening under the hair dryer. She always wanted me to learn to play But the most inner secrets you do not give away with words. If you could, you wouldn’t have to paint.”²⁵ The qualifying „maybe,” which peppers most everyone’s treatments of Koerner’s symbolism, is misleading, as is the claim of a

23 „Story-Teller,” p. 61.

24 See Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948).

25 „Story Teller.”

schon das allein verleiht ihnen das Attribut eines „persönlichen Erlebnisses“ oder einer „beständigen Erinnerung“. Wenn er gebeten wurde, ein bestimmtes Bild zu erklären, gab Koerner manchmal biographische Hinweise. Zu *Friseurladen* (Abb. S. 101) bemerkte er einmal: „Was es bedeutet? Nun, ich kenne auf der gegenüberliegenden Seite der Straße einen Friseur, der Geige spielt, aber dieser hier könnte mein Vater sein, oder ich selbst. Vielleicht ist das meine Mutter, die da unter der Trockenhaube sitzt und zuhört. Sie wollte immer, daß ich Geige spielen lerne (...) Aber die innersten Geheimnisse verrät man nicht mit Worten. Wäre das möglich, bräuchte man nicht zu malen.“²⁵ Das bezeichnende „Vielleicht“, das dem allgemeinen Umgang mit Koerners Symbolismus am meisten Würze verleiht, ist irreführend, genauso wie die Behauptung eines „Geheimnisses, das man nicht verrät“. Es stellt das Bild in eine Abfolge von ursprünglicher Intention (z. B. den Vater malen), spezifisches Motiv (der Friseur als Vater), nachfolgende Entschlüsselung (Friseur bedeutet Vater) und dann, nachdem das preisgegeben wurde, werden weitere Geheimnisse vorgetäuscht. Kritiker von Koerners Bildern in der Zeit um 1950 beschwerten sich sowohl über „ein Gefühl peinlicher Berührtheit“ ob der Intimität der Bilder als auch über „Illustrationen zu einem verlorenen Text.“²⁶ Doch Koerners Bilder wiesen unterschiedliche zeitliche und semantische Strukturen auf. Anstatt eine Bedeutung zu verbergen, wiederholten sie den Verlust der Bedeutung, der ihr Ursprung war. Deshalb begann *Friseurladen* mit dem „Friseur auf der gegenüberliegenden Seite der Straße“, der, wie die für *Meine Eltern II* posierenden Modelle, nicht der Vater war. Und die Frau unter der Trockenhaube, – auch nicht die Mutter, scheint nur deshalb „zuzuhören“, weil der Spiegel zufällig ihre Reflexion über der Geige des Friseurs einfiel: also zufällige Begegnungen mit Fremden und keine Treffen mit der Familie in Verkleidung. Wären alle seinen Bilder nur der Versuch sich zu erinnern, hätte er sein Atelier nicht verlassen müssen – den Ort seiner Erinnerung, Vorstellungskraft und experimentellen Kontrolle –, um der Welt, dem Ort der Wiederholung, Beobachtung und Zufallserfahrung, zu begegnen.

„Wiederholung ist eine Vorauserinnerung“, schrieb Kierkegaard unter dem Pseudonym Constantin Constantius: „Wenn sie möglich ist, macht sie einen glücklich, wohingegen Erinnerung unglücklich macht (...) Sich in Wiederholung äußernde Liebe ist in Wahrheit die einzig glückliche Liebe.“²⁷ Selbst als seine Kritiker sich über „verlorene Texte“ aufregten, nahm Koerners künstlerische Sicherheit zu. Auf die Bilder von 1948-9 folgte eine Serie, die beinahe keine seltsamen Gegenüberstellungen mehr aufwies, abgesehen von der scheinbaren Schicksalsträchtigkeit, mit der das Gewöhnliche versehen war. Dadurch, daß er mit schnell-trocknendem Kasein auf Leinwand malte – nicht mehr wie früher in Öl auf schwerer Hartfaserplatte –, war es Koerner möglich, das Bild zu seinem Motiv zu tragen und dort zu malen. Und da er sich bei der Ausführung der Details von *Friseurladen* seine Augen verdorben hatte, begann er nun, sich auf große Figuren und schlichte Oberflächen zu konzentrieren (Abb. S. 103). Koerners nächste und radikalste Veränderung ergab sich aus diesen Oberflächen. Durch ihre genaue Beobachtung und dem Auftragen ihrer Farbe mit abgesetzten Pinselstrichen, lernte er jene Vergeßlichkeit zu erreichen, die traurige Erinnerung in zufällige Rückkehr verwandelte. Aber bereits in den Bildern von 1950-2 ist jede Szene von der „glückseligen Sicherheit des Augenblicks“ durchdrungen.²⁸ In Koerners einzigem wichtigen Selbstportrait, *Frühling für Henry*, sind die Kastanienbäume und Karussells der Kindheit – gesehen und gemalt auf Coney Island – keine Bürde, sondern transportieren den Künstler in unsere Welt (Abb. S. 105). Koerner erklärte seine Pose als „das glückliche Los des Realisten, welches ist, suchend herumzuwandern.“²⁹ In den drei darauffolgenden Jahren, und den Kritikern und der Zeit zum Trotz, erschuf er sich neu als Maler von Impressionen.

25 „Story-Teller.“

26 Judith Reed, „Koerner Sans Text,“ *Art Digest*, (1. April 1950), S. 14 und Belle Krasne, „Koerner's Paradoxes,“ *Art Digest*, (15. März 1951), S. 15.

27 *Fear and Trembling/Repetition*, Übers. Howard und Edna Hong, Princeton 1983, S. 131.

28 Kierkegaard, S. 132.

29 M.H. De Young Memorial Museum, Henry Koerner: Exhibition of Paintings and Drawings, San Francisco 1953, S. 3.

„secret you do not give away.“ It places the painting in a sequence from an original motivation (say, painting the father), through specific motif (the barber as the father), to the later decoding (barber means father); and then, having revealed its hand, it bluffs more secrets. Critics of Koerner's paintings of around 1950 similarly complained of „a feeling of embarrassed discomfort“ at the picture's privacy, and of „illustrations to a lost text.“²⁶ In fact, Koerner's paintings had different temporality and semantic structure. Rather than concealing meaning, they repeated the loss of meaning that was their origin. Thus *The Barber Shop* began with the „barber across the street“ who, like the models posed for *My Parents II*, was not the father. And the woman under the dryer, as well not the mother, only seems to „listen“ since the mirror but chanced to catch her reflection above the barber's violin: accidental rendezvous with strangers, that is, not meetings with the family in disguise. If all his pictures sought simply to recollect, he would not have had to leave his studio—place of memory, fantasy, and experimental control—to encounter the world as a place of repetition, observation, and chance experience.

„Repetition is recollected forward,“ wrote Kierkegaard under the pseudonym Constantin Constantius: „If it is possible, it makes a person happy, whereas recollection makes him unhappy.... Repetition's love is in truth the only happy love.“²⁷ Even as his critics fretted about „lost texts,“ Koerner's artistic certitude increased. The 1948-9 pictures were followed by a series almost free of odd juxtapositions, save for the seeming portentousness with which the ordinary appears invested. By painting on canvas with fast-drying casein—rather than, as before, in oil on heavy masonite—Koerner was able to carry the picture to his motif and paint it there. And having strained his eyes executing the details of *The Barber Shop*, he began now to focus on large figures and unadorned surfaces (fig. p. 103). Koerner's next and his most radical departure was by way of these surfaces. By observing them closely, and by rendering their color with broken brush-strokes, he would learn to achieve that forgetfulness that would turn sad memories into fortuitous returns. Already in the pictures of 1950-2, though, „the blissful security of the moment“²⁸ permeates every scene. In Koerner's one important self-portrait, *Springtime for Henry*, the chestnut trees and carousels of childhood—observed and painted in Coney Island—are not burdens but lift the artist into our world (fig. p. 105). Koerner glossed his pose as „the realist's happy lot, which is to go around looking.“²⁹ In the three years that followed, and against the critics and the times, he would reinvent himself as a painter of impressions.

Koerner's turn from a manner evocative of early Renaissance painting to an impressionist style coincided with changes of place, livelihood, medium, and artistic model. In 1952, he moved to Pittsburgh to serve as artist-in-residence at the Pennsylvania College for Women (now Chatham College). This inland steel town in the Appalachian Mountains, at the confluence of two great rivers, appealed to Koerner. He regarded its waterways, bridges, hills, and factories as the uncanny transposition of Vienna into an American mode. Pittsburgh, in return, greeted him with prizes and patronage; and in 1953, a talented young mu-

26 Judith Reed, „Koerner Sans Text,“ *Art Digest* (April 1, 1950), p. 14; and Belle Krasne, „Koerner's Paradoxes,“ *Art Digest* (March 15, 1951), p. 15.

27 *Fear and Trembling/Repetition*, trans. Howard and Edna Hong (Princeton, 1983), p. 131.

28 Kierkegaard, p. 132.

29 M. H. De Young Memorial Museum, *Henry Koerner: Exhibition of Paintings and Drawings* (San Francisco, 1953), p. 3.

Koerners Wechsel von einem Stil, der an frühe Renaissance-Malerei erinnerte, zu einem impressionistischen fiel zusammen mit Veränderungen des Ortes, des Lebensunterhaltes, des Mediums und des künstlerischen Modells. 1952 zog er nach Pittsburgh, um dort als Artist-in-Residence am Pennsylvania College for Women (heute Chatham College) zu arbeiten. Diese im Inneren des Landes gelegene Stahlstadt in den Appalachen, wo zwei großen Ströme zusammenfließen, gefiel Koerner. Er betrachtete ihre Flüsse, Brücken, Hügel und Fabriken als unheimliche Transposition Wiens in eine amerikanische Tonart. Pittsburgh wiederum begrüßte ihn mit Preisen und Förderungen, und 1953 wurde eine talentierte junge Musikerin, die für ihn mit ihrer Geige Modell gestanden hatte, seine Frau. Nach seiner Eheschließung mit Joan Fraser beschloß er, sich in Pittsburgh niederzulassen, ungeachtet dessen, welche Auswirkungen das Leben in der Provinz auf seinen nationalen Ruf haben würde. Alexander Eliot, ein Langzeitförderer Koerners und ehemaliger Kulturredakteur des *Time Magazine*, erinnerte sich später, daß „Koerner sich aus der zeitgenössischen Szene zurückzog.“³⁰ Bedenkt man jedoch den großen Einfluß, den die abstrakte Kunst auf diese Szene hatte, ist es zweifelhaft, ob er überhaupt hineingepaßt hätte. Stattdessen schuf er sich seine eigene idiosynkratische Produktions-Geographie, indem er seine Zeit zwischen Pittsburgh und Wien aufteilte. Diese beiden Orte, beide Teile eines zerbrochenen Gefäßes, bildeten nun seine Heimat.

Gleich nach seiner Ankunft in Pittsburgh legte Koerner seine Ölfarben weg und begann Aquarelle zu malen (Abb. S. 107). Die Aquarellfarben wurden für seine späteren Arbeiten, was Feder und Tusche für seine ersten waren: durch sie wurde für das genaue Beobachten eine ihr charakteristischer Duktus entworfen. Tragbar, schnelltrocknend und exakt ermöglichte die Aquarellfarbe nämlich im Freien und in einem Zug zu arbeiten. Da jedoch in der Aquarellmalerei die Pinselstriche endgültig, transparent und unübermalbar sind, sah sich der Künstler durch diese unmittelbaren Resultate gezwungen, Linie, Fläche und Farbe neu zu gestalten. In seinen frühen Bildern arbeitete Koerner immer noch wie ein Grafiker; er zeichnete die Umrisse und füllte sie mit Farbe aus. Selbst in seinen hyper-realistischen Werken wie *Friseurladen* verbirgt die Linearität der Details selbst die Umrisse und in der Kasein-Serie sehen die geschlossenen Flächen im besten Fall gewellt aus (Abb. S. 105). Die Aquarellfarbe brachte Koerner bei, wie man mit Farbe zeichnet. Unter Verwendung von breiten flachen Pinseln für Ölfarbe lernte er mit den kleinen Farbfächern umzugehen, die jeder Pinselstrich zurückließ. Da jeder Strich sowohl die Kontur wie auch die Fläche ergab, lernte er durch die Aquarellfarbe auch die Farbunterschiede in den Flächen selbst zu sehen und zum Beispiel Haut wie ein Zusammenspiel von Grün-, Blau-, Violett- und Rottönen zu behandeln. Und weil der Pinselstrich die kleinste malerische Einheit war, verstärkte er Farbunterschiede, besonders bei naher Betrachtung (Abb. S. 119). Koerner bezeichnete diese Erfahrung des Bruchs als das „Durchbrechen der Farbmauer“. Seine erste Begegnung damit hatte er als Junge in Max Liebermanns *Jäger im Schnee* (1914), das damals im Belvedere hing. Aus einer gewissen Entfernung betrachtet, zeigte Liebermanns Bild Figuren in einer Landschaft; aus der Nähe betrachtet, war es ein Wirrwarr von Pinselstrichen. Als Koerner 1953 der Durchbruch in der Aquarellmalerei gelang, sah er diesen als eine Möglichkeit, den Gegenstand zu abstrahieren. Janusgesichtig führte ihn der Pinselstrich in die Realität und zwang ihn, seine eidetischen Erinnerungen zu verlassen, während er gleichzeitig seine eigene parallele Realität auf der Bildfläche schuf. Koerner lernte die Beobachtung mit den strukturellen Effekten des Pinsels in Einklang zu bringen, indem er Cézanne studierte. Von Cézanne erfuh er, daß je genauer man beobachtet und je weniger man sich erinnert, desto weniger vertraut erscheinen

³⁰ Museum of Art, Carnegie Institute, Henry Koerner, S. 20.

sician who had posed for him with her violin became his wife. After marrying Joan Frasher, he resolved to make his home in Pittsburgh despite what living in the provinces would do to his national reputation. As his long-time supporter and the former art editor of *Time* magazine, Alexander Eliot, later recalled, „Koerner took himself out of the contemporary scene.”³⁰ Yet given the ascendancy of abstract art in that scene, it is doubtful he would have fitted in anyway. Instead he fashioned his own idiosyncratic geography of production by dividing his time between Pittsburgh and Vienna. Pieces of a broken vessel, these two places now constituted home.

Just after arriving in Pittsburgh, Koerner put away his oils and began to paint in watercolor (fig. p. 107). Watercolors became to his later works what pen-and-ink had been for his first paintings: in them, direct observation discovered a characteristic pictorial mark. Portable, fast-drying, and direct, watercolor allowed Koerner to paint outdoors and in one go. Yet since in watercolor brush-strokes are final, transparent, and inconcealable, this immediacy also forced the artist to rethink line, plane, and color. In his early paintings, Koerner still worked like the graphic designer, producing outline designs and coloring them in. Even in hyper-realistic works like *The Barber Shop*, the linearity of detail masks outline itself; and in the casein series, solid fields appear at best to undulate (fig. p. 105). Watercolor taught Koerner how to draw with paint. Using broad, flat brushes made for oils, he learned to handle the small planes of color deposited by every stroke. Because each stroke had to denote both contour and in-fill, watercolor also taught him to see differences of color in the planes themselves, and to treat, say, skin as a spectacle of greens, blues, purples, and reds. And because the wide brush-stroke was the smallest pictorial unit, it magnified differences in color, especially when viewed up close (fig. p. 119). Koerner termed this experience of fracture „breaking the paint barrier.” He first encountered it as a boy in Max Liebermann’s *Hunter in the Snow* (1914), then hanging in the Belvedere. From a distance Liebermann’s canvas showed figures in a landscape; from close up, it was a riot of brushwork. When Koerner achieved his own breakthrough in the watercolors of 1953, he saw it as a means of painting the object non-objectively. Janus-faced, the brush-stroke turned him to reality, forcing him to abandon eidetic memory, while at the same time it created its own parallel reality on the picture plane. Koerner learned to reconcile observation with the structuring effects of the brush by studying Cézanne. From Cézanne he learned that the more closely one looked and the less one recalled, the more unfamiliar things appeared. By these means, painting no longer illustrated, but itself restaged with every stroke, an estrangement of the familiar. Not surprisingly, after two years of working only in watercolor, Koerner returned to oil a different painter.

My Brother exemplifies the new oil technique (fig. p. 111). Koerner applies colors thinly in parallel but discrete strokes over a transparent turpentine underpainting. Though the artist’s brush-work became more blotchy in the late 50s, sketchier in the 60s, and harder and drier in the 80s, his basic approach is already present here, as he translates the play of juxtaposition

30. Museum of Art, Carnegie Institute, *Henry Koerner*, p. 20.

Mein Bruder, Detail (Abb. S. 111)



My Brother, detail (fig. p. 111)

einem die Dinge. Mit diesen Mitteln war die Malerei nicht länger eine Illustration, sondern erzeugte mit jedem Pinselstrich eine Verfremdung des Vertrauten. Es sollte nicht überraschen, daß Koerner, nach zwei Jahren reiner Aquarellmalerei als veränderter Maler zur Ölfarbe zurückkehrte.

Mein Bruder ist ein Musterbeispiel für die neue Öltechnik (Abb. S. 111). Koerner applizierte die Farbe in dünnen, parallelen aber zurückhaltenden Strichen auf eine transparente Terpentingrundierung. Obwohl die Pinselführung in den späten 50ern klecksiger, in den 60ern flüchtiger und in den 80ern trockener und härter wurde, zeigt sich hier bereits sein grundlegender Ansatz, bei dem er das Zusammenspiel von Gegenüberstellung und Architektur in die durch die Aquarellmalerei erlernte Formensprache umsetzt. Durch die gebrochene Pinselführung erzielt er jene ersehnte „ständige Nähe“, die es seiner „Ansammlung von vertrauten Objekten“ erlaubt, einmal als Figur, einmal als Hintergrund zu dienen. Der bärtige Jugendliche, der Bruder des Künstlers und das kleine Mädchen - jeder der Dargestellten eine Anomalie allein durch die Art und Weise seiner Präsenz (jeweils als Person, Fotografie und Plakat) - werden zur Analogie durch die sichtbare Struktur der Farbe: so spiegelt sich die Taube in den weißen Flecken auf dem Hemd des Jugendlichen und sein Gesicht wiederholt das Passfoto. Koerner kann seine Sujets nun auch subtiler verfremden als zuvor. Der Lichtschacht, die Brusttasche des Jugendlichen, die abgestufte Bodenlinie und das schiefe Plakat sind visuell verwirrender, als es die zusammenhanglosen Flächen in *Friseurladen* waren (Abb. S. 101). Doch man bekommt nichts umsonst. Bilder im neo-impressionistischen Stil lassen sich nicht wie Geschichten lesen. Koerner war sich bewußt, daß er durch das Abgehen von seinem glatten Stil die Kontrolle über das Detail verlieren würde und daß das Detail (das Erzählattribut, das versteckte Emblem usw.) die wahre Seele der Bilderzählung darstellt. Koerners Herausforderung und Provokation war aus Cézanne - dem Künstler, dem zugeschrieben wird, daß er die moderne Malerei über die Anekdote hinweg in die Abstraktion geführt hat - ein Vorbild für die Genre-Malerei zu machen.

In *Mein Bruder* verursacht diese Herausforderung ein anomales Detail: die rote Farbe, die wie Blut über die Stirn des ermordeten Bruders zu laufen scheint (Abb. S. 111 und oben). Es ist nicht klar, wie Koerner das gemalt hat, ob er seinem Grundsatz nach realer Vorlage zu malen folgend, zuerst rote Farbe auf eine an der Wand befestigten, vergrößerten Schwarzweißfotografie applizierte und sie danach auf seiner Leinwand

and architecture into the idiom learned in watercolor. Through fractured brush-work, he achieves that desired „ever-closeness“ which allows his „assembly of familiar objects“ to circulate now as figure, now as ground. The bearded youth, the artist's brother, and the little girl—each anomalous in the very means of its presence (as person, photo, and poster, respectively)—become analogous through the visible structure of paint: the dove thus inhabits the white patches on the youth man's shirt, and the youth's visage both repeats and contemplates the brother's I.D. Koerner can also estrange his subjects more subtly than before. The light shaft, the youth's breast-pocket, the staggered floor line, and the oblique poster are more unsettling, visually, than were those disjointed planes in *The Barber Shop* (fig. p. 101). Nothing is got for nothing, though. Pictures in the neo-impressionist style resist being read as stories. Koerner knew that by abandoning his slick manner he would lose control over detail, and that detail (the telling attribute, hidden emblem, etc.) was the soul of pictorial storytelling. Koerner's challenge and provocation was to make Cézanne—the artist credited with carrying modern painting beyond anecdote to abstraction—into a model for genre. In *My Brother*, this challenge occasions an anomalous detail: the red paint that seems to run, as blood, from the forehead of the murdered brother (figs. pp. 58, 111). It is not clear how Koerner painted this, whether, following his rule of painting after life, he first applied red paint to an enlarged, black-and-white photograph attached to the wall and then depicted it on his canvas, or whether (uniquely in his post-1950 *oeuvre*) he painted blood from his imagination. Whilst practicality would argue for the latter, a play of light as if „on“ red paint (or blood) suggests the mechanics of the former. Through the curious solipsism of its mark and its meaning, though, the red clashes with the picture's overall contingency, whereby the anomalous figures seem to haunt the artist more than the artist does the figures. Over the next four decades, in his massive, mature *oeuvre* comprised of literally thousands of paintings and drawings, Koerner would never again rely on fantasy or memory for a single mark: as he liked to put it, „never a brushstroke without looking.“ The obligation to presence, maintained by some one who returns compulsively to the ruins of the past, is this artist's most difficult achievement.

Because it obliged him to forget, painting from life induced him more uncannily to repeat. Because it yoked him to the work of finding (rather than constructing) motifs, and of depicting them where and as he found them, *plein-air* painting allowed the past to encounter him as if by accident. In 1956, ten years after his traumatic visit, Koerner returned to Vienna with wife and two-year-old daughter Stephanie. This visit was followed by another in 1960, two years after my birth. From 1964, the family spent every other summer in Vienna; and after 1972, and partly through the purchase of a third-floor flat on Volkertplatz—a block away from Koerner's childhood home—four months of every year were spent in the city. Between 1955 and 1967, Koerner financed these trips by painting portraits of news-makers for the cover of *Time* magazine.³¹ Afterwards, he came to rely on

31 Of Koerner's forty-one *Time* covers, all but three are in oil, and all required that the celebrity pose for the full duration of their execution.

abbildete, oder ob er (einmalig in seinem nach 1950 entstandenem Œuvre) das Blut aus seiner Phantasie heraus malte. Während praktische Überlegungen für zweiteres sprechen, läßt das Spiel des Lichtes, als fiele es „auf“ die rote Farbe (oder das Blut) die Technik des Ersteren vermuten lassen. Durch den merkwürdigen Solipsismus seines Zeichens und seines Sinns widerspricht das Rot jedoch der Kontingenz des restlichen Bildes, wobei die anomalen Figuren den Künstler mehr zu verfolgen scheinen als der Künstler die Figuren. Während der folgenden vier Jahrzehnte vertraute Koerner in seinem umfangreichen, späteren Œuvre, das buchstäblich aus Tausenden Zeichnungen und Bildern bestand, bei keinem einzigen Strich, den er ausführte, jemals wieder auf seine Phantasie oder Erinnerung; wie er später zu sagen pflegt: „keinen Pinselstrich, ohne zu schauen“. In der Gegenwart verhaftet zu sein, darin zu leben, ist für diesen Künstler, der zwanghaft zu den Ruinen der Vergangenheit zurückkehren muß, die wohl schwierigste und größte Leistung.

Da das Malen nach realen Vorlagen ihn zum Vergessen zwang, verursachte es, unheimliche Wiederholung. Durch die Plein-Air-Malerei sah er sich gezwungen, Motive zu suchen (anstatt sie zu schaffen) und diese abzubilden, wo und wie er sie fand, und das machte es der Vergangenheit möglich, ihm wie durch Zufall zu begegnen. 1956, zehn Jahre nach seinem traumatischen Besuch, kehrte Koerner mit seiner Frau und seiner Tochter Stephanie nach Wien zurück. Diesem Besuch folgte 1960, zwei Jahre nach meiner Geburt, ein zweiter. Von 1964 an verbrachten wir jeden zweiten Sommer in Wien und ab 1972 lebten wir, teilweise durch den Kauf einer im dritten Stock gelegenen Wohnung am Volkertplatz bedingt - einen Häuserblock entfernt von Koerners Zuhause als Kind -, jedes Jahr vier Monate in Wien. Zwischen 1955 und 1967 finanzierte Koerner diese Reisen, indem er prominente Persönlichkeiten für das Titelblatt des *Time Magazine* porträtierte.³¹ Danach lebte er vom Verkauf seiner Wienbilder an amerikanische Interessenten. Diese Reisen waren jedoch von Anfang an Familienunternehmungen, die hauptsächlich darin bestanden, geschlossen in Wien und Umgebung herumzuwandern.

Koerner zeichnete seine Bilder während dieser Familienwanderungen. Mit seinem Waterman-Füllhalter, einem großen Skizzenblock und einem modifizierten Kamerastativ bewaffnet, suchte er während des Weges nach Motiven und wenn er eines gefunden hatte, blieb er stehen, um es zu zeichnen. Diese Zeichnungen, die er in einem Zeitraum von ungefähr einer Stunde anfertigte - die Familie wartete inzwischen -, sind gekennzeichnet durch ihre fließende Ausführung, ihre Aufzeichnung der Gesamtstruktur einer Szene und ihrem ausgewogenen Verhältnis von dünnen schwarzen Linien und großformatigem weißen Papier (Abb. S. 113, 121). An den Abenden prüfte Koerner diese Zeichnungen auf ihre Eignung für ein Malmotiv, hatte er ein passendes gefunden, kehrte er an diesen Ort zurück und vollendete dort (in mehreren Sitzungen) sein Bild. Diese Methode brachte aber Schwierigkeiten mit sich: Erstens mit seiner Familie, deren Gesellschaft er sehr schätzte, die es aber leid wurde, zu warten, während er malte. Und zweitens, daß es für Ölbilder erforderlich war, die figuralen Motive, die er auf seinen Wanderungen zufällig entdeckt hatte, nachzustellen. Manchmal ging das, indem Koerner die Leute, die er das erste Mal gezeichnet hatte, überredete an dieselbe Stelle zurückzugehen und für ihn Modell zu stehen. Manchmal verwendete er seine Familie (und zwar gegen ihren Willen) als Ersatz. Meistens jedoch, malte er die Modelle an einem anderen Ort und fügte den Hintergrund später hinzu, wie bei *Zwei Freunde*, wo er die Jungen in Baden bei Wien malte und den Hintergrund im Wienerwald (Abb. S. 115). Koerner schätzte die Wirkung solcher Versetzungen und verformte

31 Von Koerners 41 Time-Titelbildern sind alle bis auf drei in Öl gemalt und alle erforderten, daß die Persönlichkeit während der gesamten Ausführungsdauer posierte.

selling his Vienna pictures to an American clientele. From the start, though, the trips were family affairs. They consisted chiefly of walking as a family around Vienna and its environs. Koerner made his pictures during these family walking tours. Carrying his Waterman pen, a large sketch-pad, and a modified camera tripod, he would find motifs along the way and stop to draw them. Finished in an hour or so while the family waited, these sheets are distinctive in their fluid execution, their evocation of the total structure of a scene, and the delicate balance struck between the then black line and white expanse of the page (figs. pp. 113, 121). Evenings Koerner examined these drawings for scenes to paint; having seized on one, he would return to the place and (in several sessions) finish the canvases there. The difficulty lay firstly with his family, whom he valued for companionship but who grew tired of waiting while he painted. Second, oil painting required that figural motifs, discovered accidentally during walks, had to be restaged. Sometimes Koerner did this by convincing the people he had originally sketched to go back to the scene and pose again. Sometimes (and against our opposition) he used his own family as substitutes. Mostly, though, he posed his figures elsewhere and painted the setting afterwards, as in *Two Friends*, where the boys were painted in in Baden (south of Vienna) and the background, in the Vienna Woods (fig. p. 115). Koerner enjoyed the effects of such displacement, even estranging his staffage through their clothing: here bathing suits jar against the forest setting. Around 1970, he stopped painting small oils and again took up watercolors (fig. p. 119). This enabled him to paint figures and settings in one go. Oil he reserved for monumental works, which he often produced by painting the staffage in Pittsburgh and the background in Vienna (as in *Daedalus*, fig. p. 123). The dialectic between juxtaposition and architecture thus unfold in the painter's movement between voluntary exile and impossible return.

Through the family walking tours, Koerner certainly retraced his steps of 1946 just as, in 1946, he had revisited childhood paths: *Two Friends* reiterated the setting of *My Parents II* which, in turn, memorialized the original family walk (figs. pp. 95, 115). Yet what this artist sought in his mature pictures was the recuperation of an experience prior to this. Travelling always by foot, accompanied by his wife and children, and casting himself as a Biedermeier painter of sentimental views, he endeavored to reoccupy a specific cultural landscape, one that had been constructed to generate a certain quality of experience: what in German was termed *Erlebnis*.³² When his parents climbed the Hermannskogel, and when they rested along the way, they inhabited a particular built geography that, through placements of path and bench, and through the subtle framing of views, spatialized life *per se* as a pilgrimage punctuated by pauses at which, like a beautiful view, an *Erlebnis* might break forth. In the period when Koerner painted it, this landscape stood deserted by a car-owning populace. Its remaining denizens were solitary walkers of his parent's generation. In *Praying Woman*, he poses Stefanie Lukas--the sole surviving family friend from before the war--worshipping alone at the glazed sepulchre of Maria-Grün (fig. p. 117). This outdoor shrine in the Prater encapsulates the landscape of

32 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 3rd. ed. (Tübingen, 1972), pp. 60-66.

manchmal seine Figuren sogar zusätzlich durch ihre Kleidung: Bei diesem Bild sind es die Badehosen, die im Widerspruch zum Waldhintergrund stehen. Um 1970 herum hörte er auf, kleine Ölbilder zu malen und begann wieder mit Aquarellen (Abb. S. 119). Dieser Wechsel ermöglichte ihm, Figuren und Hintergrund in einem Zug zu malen. Die Ölmalerei reservierte er für seine Monumentalwerke, die er oft anfertigte, indem er die Figuren in Pittsburgh und den Hintergrund in Wien malte (wie bei *Dädalus*, Abb. S. 123). Die Dialektik zwischen Gegenüberstellung und Architektur entfaltet sich so in der Bewegung des Malers zwischen freiwilligem Exil und unmöglicher Rückkehr.

In den Familienwanderungen folgte Koerner sicherlich auch seinen Wegen von 1946, genauso wie er 1946 die Pfade seiner Kindheit besucht hatte: in *Zwei Freunde* wiederholte sich der Hintergrund von *Meine Eltern II*, welches wiederum eine Erinnerung an die ursprünglichen Familienspaziergänge war (Abb. S. 95, 115). Doch was dieser Künstler in seinen späten Bildern versuchte, war eine Erfahrung zu wiederholen, die er zuvor gemacht hatte. Immer zu Fuß unterwegs, begleitet von seiner Frau und den Kindern und sich selbst als Biedermeier-Maler von sentimentalisierten Ansichten bezeichnend, bemühte er sich, eine spezifische kulturelle Landschaft wiederzufinden, eine die geschaffen worden war, um eine bestimmte Qualität der Erfahrung zu erzeugen: nämlich das Erlebnis.³² Als seine Eltern den Hermannskogel hinaufwanderten und während des Weges eine Rast machten, befanden sie sich in einer eigentümlich gestalteten Umgebung, die durch ihre Anordnung der Wege und Bänke und dem subtilen Rahmen der Aussicht, das Leben *per se* wie eine räumliche Pilgerreise mit Pausen erscheinen ließ, in denen sich plötzlich, wie ein schöner Anblick, ein Erlebnis offenbart. In der Zeit als Koerner sie malte, zeigte die motorisierte Bevölkerung kein Interesse mehr an dieser Gegend. Die einzigen Besucher waren einsame Wanderer von der Generation seiner Eltern. In *Beten-de Frau* läßt er Stefanie Lucas - die einzige überlebende Freundin der Familie aus der Vorkriegszeit - an dem verglasten Heiligen Grab von Maria-Grün beten (Abb. S. 117). Dieser Schrein im Prater hat selber die Form eines Erlebnisses, das das profane Vergnügen von unberührter Natur mit der andächtigen Wallfahrt zu einem heiligen Ort verbindet. Maria-Grün greift zurück auf den religiösen Ursprung des bürgerlichen Naturerlebnisses und sentimentalisiert gleichzeitig den christlichen Bilderkult. In diesem Sinne dient es als Reflexion über Koerners eigenes Bild, das seine „Ansicht“ auch um den heiligen Ort herum aufgebaut hat und in dessen Glas sich das gealterte Gesicht der letzten Freundin der Familie spiegelt.

Es wäre zu einfach, zu behaupten, daß der Künstler den Betrachter dieser Szene mit der betenden Frau gleichsetzt. Koerner bringt seine eigene sentimentale Betrachtung in eine momentane, verfremdete Analogie zum dort vertretenen katholischen Glauben, genauso wie er sich anderswo mit einer sichtbar abgelegten Vergangenheit assoziiert. Die Stofflichkeit, die er durch seine Pinselführung erzeugt, erinnert weniger an die Farbstruktur Cézannes sondern an den Putz, der von der verfallenen Prunkfassade rieselt. Weitaus besser als durch die Details von *Friseurladen* wird bei *Mädchen auf der Treppe* durch die klecksartig aufgetragene Farbe die Materialität des dargestellten Interieurs eingefangen, jene schäbige Protzerei, die so typisch ist für die alten, spätbarocken Stiegenhäuser in Leopoldstadt (Abb. S. 109). Ganz ähnlich ist es bei *Station*, wo die Eisenkonstruktion der Haltestelle in Hadersdorf zum Hintergrund für Abschiede wird (Abb. S. 127). Koerner konstruiert seine Szenen im Einklang mit der großartigen, symmetrischen Ausstattung und er läßt sie in einem Nebel verschwinden, der farblich an Leinwand oder Putz erinnert. Die Frau in der Mitte, die ins Nichts blickt und winkt (sie ist eine Erinnerung an Stefanie Lucas) hat eine evokative Bedeu-

32 Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 3. Auflage, Tübingen 1972, S. 60-66.

Erlebnis. It fuses the secular enjoyment of a patch of wilderness with a pious pilgrimage to a sacred place. Recalling the religious origins of the bourgeois nature experience, Maria-Grün also sentimentalizes the Christian cult of images. As such, it serves as a foil for Koerner's picture which, too, arranges its „view“ around the holy grotto, and which captures in the glass the aged face of the last family friend.

It would be too simple to say that the artist assimilates the scene's viewer to the praying woman. Koerner sets his own sentimental attention in a momentary but estranged analogy to local Catholic belief, just as elsewhere he aligns himself with a visibly discarded past. The ambience that his brush-work most recollects is not the fracture of Cézanne but the motley surfaces of crumbling plaster and the moldering profusion of late-nineteenth century baroque. For more than the detail of *The Barber Shop*, the blotchy point of *Girl on the Staircase* captures the materiality of represented interior, that dowdy ostentation so characteristic of old stairwells in Leopoldstadt (fig. p. 109). Similarly, in *The Station*, the iron architecture of the stop at Hadersdorf becomes the setting for farewells (fig. p. 127). Koerner constructs his view in sync with the grand, symmetrical decor, and he lets it culminate in fog almost the color of canvas or plaster. The central woman who gazes and waves into that blank (an echo of Stefanie Lukas) is evocative because sentimentality itself has been given its proper historical decor. Matching ends to means, Koerner makes his own, willed obsolescence as *Stimmungsmaler*³³ into an appropriate emblem of loss.

The Station achieves its effects partly through scale. Almost three times as large as the earlier Vienna canvases, it also displays its everyday tableau as if it were viewed through a magnifying glass. The outsize stationmaster, presiding over the scene of coming and going like a psychopompos, causes the smaller figures just before him to fall precipitously into the distance, while the stairs, shown in a reverse perspective first tried out in *Looking* (fig. p. 87), plunges into yet another depth. Aside from dividing the spectacle into a ranked series of vignettes, these spatial anomalies signal the picture's ambition: this is not Hadersdorf station between trains but life and death painted on location at Hadersdorf. Ambition, here, is not a claim to greater value but determines the picture's tone. It ironizes the attitude of the *Stimmungsmaler* and with it the assumption that these canvases are wall covering for the bourgeois family home.

From 1961 on, Koerner had one format for epic painting: the sixteen-panel picture.³⁴ He used it first for spectacles of America, perhaps because this break-up of the pictorial field simulated the chaos that the artist valued in his adoptive home. Gradually, though, elements of Vienna entered these tableaux until, in *The Beautiful Funeral* (1968), he depicted on sixteen panels the imperial Habsburg hearse in a carnivalesque procession up the Hauptallee. Koerner made ten works in this format in Austria, plus *The Altarpiece*, which consists of four sixteen-panel paintings raised on two four-panel predellas (figs. pp. 139–143). The compulsion to paint these worldscape drew the artist each year back to Vienna. Family walks occasioned drawings that occasioned small paintings that, through

33 The artist often joked of having inscribed on his tomb, „Here lies Henry Koerner, Stimmungsmaler.“

34 In 1952, Koerner painted a fifteen-panel oil entitled *The Winter Journey*. Rather like outer sheets of *The Mask*, however, the panels of this early work were each painted with an individual scene. In all, the artist painted sixteen paintings of the format of *Daedalus*.

tung, denn hier wird der Sentimentalität der entsprechende historische Dekor verliehen. Den Zweck an die Mittel anpassend, macht Koerner seinen selbst erwähnten obsoleten Beruf des *Stimmungsmalers*³³ zu einem angemessenen Emblem des Verlustes.

Station erzielt seine Wirkung zum Teil durch seine Ausmaße. Fast dreimal so groß wie die früheren Wienbilder wirkt auch seine alltägliche Darstellung, wie durch ein Vergrößerungsglas betrachtet. Der Stationsvorsteher, der Kommen und Gehen wie ein Seelenwäger beaufsichtigt, scheint durch seine Übergröße die kleinen Figuren direkt vor ihm in die Entfernung zu drängen, während die Treppe im Vordergrund noch weiter hinunterführt. Wie erstmals bei *Schauen* (Abb. S. 87), ist sie in einer umgekehrten Perspektive dargestellt. Abgesehen von der Aufteilung der Szene in eine abgestufte Reihe von Vignetten verdeutlichen diese räumlichen Anomalien auch die Aussage des Bildes: Das ist nicht die Station Hadersdorf zwischen zwei Zügen, es sind Leben und Tod am Drehort. Diese Aussage versucht nicht den Wert des Bildes zu steigern, sondern bestimmt seine Gattung. Es ironisiert die Einstellung des Stimmungsmalers und mit ihr die Annahme, daß diese Bilder Wandbedeckungen für das bürgerliche Heim sein sollen.

Von 1961 an gab es für Koerner ein Standardformat für seine epischen Gemälde, das aus sechzehn Einzelbildern (oder Tafeln, wie sie der Künstler nennt) bestehende Bild.³⁴ Er verwendete dieses Format zuerst für seine Darstellungen von Amerika, vielleicht weil diese Zerteilung der bildlichen Fläche dem Chaos gleichkam, das der Künstler an seiner Adoptivheimat so schätzte. Nach und nach stahlen sich aber Wien-Elemente in diese Gemälde, bis er in *Die schöne Leiche* (1968) die kaiserliche Bestattungskutsche bei einer karnevalesken Prozession durch die Hauptallee auf sechzehn Tafeln darstellte. Koerner schuf zehn Arbeiten in diesem Format in Österreich und dazu noch das *Altarwerk*, das sich aus vier sechzehnteiligen Bildern zusammensetzt, die auf zwei vierteiligen Predellas angebracht sind (Abb. S. 139–143). Der Drang diese „Weltbilder“ zu malen, zog den Künstler jedes Jahr zurück nach Wien. Familienwanderungen führten zu Zeichnungen, die zu kleinen Bildern führten, die durch Selektion und Synthese zu sechzehnteiligen Gemälden führten. Und da er die unbehandelten Tafeln in Pittsburgh kaufte und dort die Szene entwarf, und manchmal auch Figuren darauf malte, hatte er immer wieder einen Grund nach Wien und zu den Familienwanderungen zurückzukehren.

Das Format war teilweise eine Ergebnis dieses Nomadendaseins. In zwei Kisten zu je acht verpackt konnten die sechzehn Tafeln auf den Reisen zwischen Amerika und Österreich als Gepäck aufgegeben werden. Und da die Bilder oftmals im Freien und an abgelegenen Orten gemalt werden mußten, konnten sie zusammengeklappt getragen und in überschaubaren Vierergruppen bearbeitet werden. Bei *Dädalus* malte Koerner die gesamte Ansicht von Weidlingbach vom Hermannkogel aus gesehen und mußte dabei sein Stativ beschweren, damit es nicht vom Wind umgeblasen wurde (Abb. S. 123). Die praktische Handhabung ist aber nicht die einzige Eigenschaft der Tafeln, sie beeinflussen auch das Aussehen der Bilder. Erstens lenken die Spalten zwischen den Tafeln das Auge von der ausgestellten Gesamtfläche ab, wodurch das Werk wie ein Mosaik aus gespannten Leinwänden wirkt. Wie auch die fleckigen Pinselstriche betont die Tafelung die Oberfläche auf Kosten der Tiefe: Bei der Betrachtung der Landschaft in *Dädalus* führt das zu einem ständigen Innenhalten des Auges, wie es dem Motiv einer scheinbaren Flucht entspricht. Zweitens machen es die Tafeln möglich, die Leinwände einzeln zu betrachten (oder sogar auszustellen)³⁵: Nur für sich gesehen wirkt die rechte untere Leinwand von *Dädalus* mehr wie ein abstraktes Bild in Grün und Purpur als ein Stillleben

33 Der Künstler scherzte oft darüber, daß auf seinem Grab folgenden Inschrift stehen würde: „Hier ruht Henry Koerner, Stimmungsmaler“.

34 1952 malte Koerner ein fünfzehnteiliges Ölgemälde mit dem Titel *Winter Journey*. Wie die äußeren Tafeln von *Maskenspiel* stellt jedoch auch jede der Tafeln dieser frühen Arbeit eine eigene Szene dar. Alles in allem malte der Künstler sechzehn Bilder in dem Format von *Dädalus*.

35 1971 ließ Koerner bei einer Ausstellung im Westmoreland County Museum of Art sein erstes Tafel-Gemälde, *Oh, Fearful Wonder of Man* (1961), als sechzehn einzelne, gerahmte Bilder hängen.

selection and synthesis, occasioned sixteen-panel pictures. And since he bought and plotted the bare panels in Pittsburgh, and sometimes painted figures there, he always had a reason to return to Vienna and to the family walks. The panel format was partly a function of this nomadism. Collapsible into two crates of eight, the sixteen panels could be checked as baggage between the U.S. and Austria. And since they had to be painted outdoors and often in remote locations, as panels the picture could be carried in bundles and painted in manageable groups of four. In *Daedalus*, Koerner painted the entire vista of Weidlingbach from Hermannskogel and had to weight down his tripod to prevent its being tossed over by wind (fig. p. 123). Beyond its practicality, however, panelling effects the appearance of a picture. First, the seams between panels draw the eye back from represented space, causing it to see the work as a mosaic of stretched canvases. Like fractured brush-strokes, the panels hypostatize surface at the expense of depth: in *Daedalus*, the eye's movement around the landscape is everywhere interrupted, as is appropriate to the motif of make-believe flight. Second, panelling allows the canvases to be viewed (or even displayed)³⁵ individually: on its own, the lower-right corner panel of *Daedalus* looks more like an abstraction in greens and purples than a still-life of flowers and shadowed grass. The sense of the whole never recovers from such fragmentation. The eye remains fixed on those stubborn figures where fingers appear severed from their hand, and where the reclining man seems separated from his sleeping wife. Third, these rifts signal anomalies in the tableau itself, here the juxtaposition of a warmly-dressed boy and a sleeping couple in bathing suits. When asked to explain his device, Koerner would weave his fingers together and, peering through them, say, „I want you to see my paintings like this.“ Demonstrating how the grid estranges viewers from the scene—and perhaps, as well, how it figures them as hidden voyeurs—the gesture also suggests the pose of one who hides his eyes from a terrible scene. Like most of Koerner's pictures, *Daedalus* records a motif found while walking. In 1968,

35 In a 1971 exhibition at the Westmoreland County Museum of Art, Koerner hung his earliest panelled painting, *Oh, Fearful Wonder of Man* (1961), as sixteen framed canvases.

Daedalus, Detail (Abb. S. 123)



Daedalus, detail (fig. p. 123)

auf Blumen und schattigem Gras. Der Gesamteindruck leidet allerdings immer unter diesem Zerstückeln. Das Auge bleibt auf diese hartnäckigen Spalten fixiert, die die Finger von der Hand abtrennen und den liegenden Mann und seine schlafende Frau entzweien. Drittens zeigen diese Spalten auch Anomalien im Bild selbst auf, in diesem Fall die Gegenüberstellung von einem warm angezogenen Jungen und einem schlafenden Paar in Badekleidung. Bat man Koerner um eine Erklärung seiner Absicht, verschränkte er seine Finger ineinander und sagte durch sie hindurchblickend: „Ich möchte, daß Sie meine Bilder so betrachten.“ Mit dieser Geste beweist er, wie die Betrachter der Szene durch das Raster entfremdet werden - und vielleicht, wie es sie als versteckte Voyeure erscheinen läßt -, und sie erinnert auch an die Haltung von jemandem der seine Augen mit vorgehaltenen Händen vor einem schrecklichen Anblick bewahren möchte.

Wie die meisten von Koerners Bildern ist auch *Dädalus* die Darstellung eines beim Wandern entdeckten Motivs. Der Künstler beobachtete 1968, auf der am Nordhang des Hermannkogels gelegenen Goldwiese, wo sich die Wege nach Sievering, Salmannsdorf und Weidlingbach hinunter kreuzten, einen neun Jahre alten Jungen, wie er in diese Wiese ging, stehenblieb und die Arme ausstreckte, als wolle er fliegen. Koerner zeichnete diese Szene, so wie er sie sah. Acht Jahre später malte er denselben Jungen in derselben Haltung in Pittsburgh und als der Sommer kam, malte er die Landschaft und das schlafende Paar in Wien dazu. Ich weiß, daß Koerner dieses Motiv gefunden und nicht geschaffen hat, weil ich der Junge war, den er in der Wiese beobachtet hatte. Er wußte, daß diese Wiese mein Lieblingsplatz der Wanderung und diese Wanderung die Lieblingswanderung der Familie war. Er hat mich jedoch nie gefragt, noch habe ich es ihm je erzählt, was ich in dieser Wiese wollte. Zugegebenermaßen läßt der Titel *Dädalus*, der den mythischen Künstler, seine Flucht aus dem Labyrinth und den Fall seines Sohnes Ikarus bezeichnet, bedeutungsschwere Gedanken über den Wunsch eines Sohnes nach Freiheit von seinem Vater und der Vergangenheit aufkommen. Und in der Neubearbeitung der Zeichnung aus dem Jahre 1968 beinhalten die sechzehn Tafeln Symbole mit tieferer Bedeutung: das alleinstehende Haus, das im Tal zu sehen ist, erinnert an das Zuhause und das Paar, das auf den Baumstämmen liegt, an die wie für eine Feuerbestattung aufgebahrten Eltern (Abb. S. 65). All das ist jedoch nur eine Ausschmückung des Motivs in der Wiese. Was also sollte meine Pose bedeuten? Während meine Familie hinter mir auf der Bank saß, ging ich vorwärts und hob meine Arme, wie um zu fliegen. Dann ging ich alleine durch das Gras, rechts von mir verlief der Weg zu dem ausgestreckt daliegenden Paar. Meine Absicht war eigentlich, diese Wiese, die ich so mochte, zu genießen und vielleicht kundzutun, daß ich hier mein eigener Herr war. Aber weder bereitete mir das Gehen Vergnügen, noch wollte ich meinen Blick zu der wie aus der Luft betrachtet erscheinenden Aussicht erheben. Mein Weg wurde zu einer, aufgrund der mich verfolgenden Blicke meiner Eltern, nervösen Suche nach etwas, das sich im Gras verborg. Was dieses Etwas war - ob ein Gegenstand, eine Antwort oder eine Erfahrung -, wußte ich nicht. Die Wiese lieferte mir jedoch keine Erkenntnis, abgesehen von der Überzeugung, daß das, wonach ich suchte, immer hinter meinem Rücken verborgen bleiben würde. Erst Jahre später wurde mir bewußt, daß ich, solange ich diese bestimmte Wiese liebte und in ihr ein Bild von meinem Selbst sah, irgendwie auch immer wußte, daß in der Ecke am Rand des Waldes - an dem Punkt, der in Daedalus durch das schlafende Paar bezeichnet wird - die Wege vorbeigingen, wo mein Vater 1946 versuchte, seine Eltern zu malen (Abb. S. 95). Es ist also kein Wunder, daß meine Körperhaltung im Porträt meines Vaters von mir an jenen Alptraum erinnert, wo der Körper stocksteif dasteht und der Geist sagt „Flieg!“. Neben mir aber außerhalb

on a meadow on the north slope of Hermannskogel, at the juncture of paths descending to Sievering, Salmannsdorf, and Weidlingbach, the artist saw a nine-year-old boy walk into the grass, pause, and spread his arms to fly. Koerner drew the subject as he found it. Eight years later, the artist posed the same boy in the same position in Pittsburgh, and when summer came, he painted the landscape and sleeping couple in Vienna. I know that Koerner found, rather than made, the motif because I was the boy he observed in the field. He knew this field was my favorite part of the walk, and that this walk was the family's definitive walk of walks. However, he neither asked nor did I tell him what I meant to do in the field. True, the title *Daedalus*, invoking the mythical artist, his flight from the maze, and the fall of his son Icarus, occasions relevant thoughts about a son's desire for freedom from the father and the past. And in reworking of the 1968 drawing, the sixteen-panels posted signs of deeper sense: the single house visible in the valley evokes home; and the couple reclining on logs suggest parents laid out on a funeral pyre (fig. p. 65). Yet these merely embellish the motif found in the field. What, then, was my pose exactly?

While my family sat behind me on a bench, I walked forward and lifted my arms to imagine flight. Then I walked on my own through grass, leaving to my right the proper path that descends to where the couple lies. My plan, I suppose, was to enjoy this field I liked, and perhaps to announce that I was my own person here. But I experienced the walk not as a pleasure, nor did I lift my eyes to the flight-like view. Rather, my walk became a search, made restless by my parent's gaze, for something hidden in the grass. What that something was—whether object, answer, or experience—I did not know. The field left me with nothing save a conviction that what I searched for would always remain hiding behind my back. Only years afterwards did it occur to me that, for as long as I loved this particular field, and staged in it a tableau of my self, I also dimly knew that from the forest at its edge—at the point marked in *Daedalus* by the sleeping couple—there passed the paths where my father in 1946 strove to paint his parents (fig. p. 95). No wonder then that, in my father's portrait of me, I strike the pose appropriate to nightmares, when the body stands rigid while the mind says „fly“: to my side and invisible to me lie the parents, abandoned and unburied by the son, and straight ahead the empty home is my permanent fixation.

Historians are fond of saying that he who does not remember is doomed to repeat. In youth, Koerner possessed eidetic memory; with age he grew unusually oblivious to the past. Teaching him to observe the familiar with a stranger's eye, painting from life was his tutor in forgetfulness, so that when the past returned it confronted him as destiny. As his example of uncanny repetition, Freud cites the *flâneur* who circles the streets until he knows through an unintended return he is lost. Involuntary repetition seems uncanny because (Freud writes) it „forces on us the idea of something fateful and inescapable where we should have spoken only of ‘chance,’“ and because it is often brought about by an unconscious, traumatically motivated „compulsion to repeat.“³⁶ Koerner's belief in

36 Studienausgabe, 4: 261; (Standard Edition, 17: 238).

meines Gesichtsfeldes liegen die Eltern, vom Sohn verlassen und nicht beerdigt. Und gerade vor mir steht das leere Heim - meine ständige Fixierung.

Historiker behaupten gerne, daß wer sich nicht erinnert, verdammt ist, zu wiederholen. In seiner Jugend verfügte Koerner über ein eidetisches Gedächtnis, aber mit zunehmendem Alter vergaß er ungewöhnlich viel von der Vergangenheit. Das Malen nach Vorlagen aus dem realen Leben brachte ihm bei, das Vertraute mit den Augen eines Fremden zu betrachten, und war sein Lehrer in der Kunst des Vergessens, so daß die Vergangenheit, als sie ihn einholte, ihm als Schicksal gegenübertrat. Als Beispiel für die unheimliche Wiederholung führt Freud den Flaneur an, der immer die Straßen entlangläuft, solange bis er durch ungewollte Wiederkehr weiß, daß er sich verirrt hat. Unfreiwillige Wiederholung erscheint uns unheimlich, weil (wie Freud schreibt) „es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wenn wir sonst nur von 'Zufall' gesprochen hätten.“³⁶ Koerners Glaube an das Schicksal war jedoch irgendwie gerechtfertigt, denn er nahm seine wiederkehrenden Motive so, wie er sie fand. Bei *Dädalus* war es der Sohn, der sich, entweder durch Zufall oder durch seine unbewußte Absicht, an diesen schicksalhaften Ort stellte, in der Haltung von jemandem, der vorhat zu entfliehen. Und dieses Motiv erklärt auch das seltsame Format, in dem es gemalt wurde: so konstruiert, daß sie zwischen Wien und Pittsburgh hin- und hergetragen werden konnten, waren die sechzehnteiligen Bilder die geretteten Relikte eines Malers, der wußte, daß er, wo immer er auch lebte, eines Tages gezwungen sein könnte, seine Tafeln zusammenzupacken und das Land zu verlassen. Sie waren für Koerner das, was für die Juden während der Diaspora die Thora war: sie waren sein tragbares Gebiet. Während die modernen Maler sich aus der Rolle eines Dekorateurs für bourgeoise Wohnzimmer befreien wollten, kämpfte dieser Maler darum, wieder für das Heim malen zu können, aber bedingungsweise immer als Wiederholung der historischen Vernichtung des schönen Heims.

Eine ungewollte Rückkehr ist eine gescheiterte. Es ist wie in *Dädalus'* Labyrinth, wo man unfreiwillig wieder am gleichen Ort ankommt, sich im Kreis bewegt und wieder an dem Punkt steht, an dem man angefangen hat: Das ist das größte Exil. Freud beschäftigte sich damit, daß Veteranen, die an einem Kriegstrauma litten, auf die erlebten Schrecken der Schlacht reagierten, indem sie in ihren Alpträumen das ursprüngliche Schockerlebnis wiederholten. Er vermutete, daß dieser Wiederholungszwang, der eigentlich die Angst zu verlängern schien: „Diese Träume suchen die Reizbewältigung unter Angstentwicklung nachzuholen, deren Unterlassung die Ursache der traumatischen Neurose geworden ist.“³⁷ Die späten Bilder Koerners sind Ausläufer seines Zwanges zu wiederholen und seine größte persönliche Leistung (Abb. S. 129–137). In ihnen wird das Exil, das in ihren Motiven und ihrem Aufbau evident ist, von einer Suche zu einer Ankunft. Und auch die konventionellen Themen - Landschaft, Topographie, Stilleben - wirken weniger wie ein Symptom der besonderen geschichtlichen Erfahrung dieses Künstlers, als vielmehr wie eine bewußte Antwort auf die Fragen, die diese Erfahrung stellt. Nicht mehr länger beunruhigt vom Sphinxrätsel „Wer bin ich?“, fragt der Künstler in seinen Alterswerken, „Was geistert mich?“³⁸

Es sind Orte und nicht Motive, die den Künstler im sechzehnteiligen Aquarell *Maskenspiel* (Abb. S. 131) verfolgen. Natürlich sind die Motive auch immer mit bestimmten Ortschaften verbunden: Schon die betende Frau und die zwei Freunde versinnbildlichen den Prater und den Wienerwald. Aber in *Maskenspiel* verlas-

36 Studienausgabe, 4, S. 261.

37 *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in Studienausgabe, 3, *Psychologie des Unbewußten*, Alexander Mitscherlich u.a. (Hrsg.), Frankfurt 1975, S. 242.

38 Siehe André Breton, *Nadja*, Paris 1928, wie bei Hal Foster dargelegt, *Compulsive Beauty*, Cambridge 1995, S. 31.

fate was somehow justified, however, since he took his recurrent motifs as he found them. In *Daedalus*, it was the son who, either by chance or by his unconscious intent, posed himself in that fateful place in the posture of one intending to escape. And that motif somehow also answered the peculiar format in which it was painted: designed to be portable between Vienna and Pittsburgh, sixteen-panel paintings were the salvaged relics of a painter who knew that, wherever he lived, he might have to pack up the tablets and flee the land. As the Torah was to Jews in the diaspora, so were the panels to Koerner: they were his movable home. Where modern painters sought to free themselves of the role of decorator of bourgeois living rooms, this artist struggled to paint again for the home, but always necessarily as repetition of the *schöne Heim's* historical annihilation.

To return without wanting to is to fail to return. As in *Daedalus's* labyrinth, to arrive involuntarily to the same place, to circle to the beginning when one had set out to depart: this is the furthest point of exile. Freud studied how veterans suffering from war trauma responded to the terror of battle by repeating in nightmares the original situation of shock. He speculated that such involuntary repetition, while seeming to prolong fright, tried „to master the stimulus retrospectively, by developing the anxiety whose omission was the cause of the traumatic neurosis.“³⁷ Last shock-waves of the compulsion to repeat, Koerner's late paintings are his most self-sovereign achievements (figs. pp. 129–137). In them exile, evident in their motifs and architecture, becomes less a seeking than an arrival. And in them conventional subjects—landscape, topography, still-life—appear less a symptom of this artist's particular historical experience than a deliberate answer to the questions posed by that experience. Vexed no longer by the sphinx's riddle, „Who am I?“, these works of an older artist are troubled rather by the enigma, „Who haunts me?“³⁸ Places, and not motifs, haunt the artist in the sixteen-panel watercolor *The Masque* (fig. p. 131). Of course, motifs were always attached to particular locales: the praying woman and the two friends were spirits of the Prater and the Vienna Woods. But in *The Masque*, these figures abandoned their settings to form a *tableau vivant* at the center. Painted in grisaille, the aged appear as statues through which the playing children weave their dance. Meanwhile scenes of a world observed while wandering form another ring that rises up from the sea to the mountains and sky. Even as Koerner isolates motifs from settings, he provides one with a fragment of the other. The masque seems takes place between a studio and a world, as is appropriate to the motif as part made, part found. And the scenes that wreath round are each constructed as if they still contained figures. At the base, the Heustadelwasser and Old Danube wash ashore at Coney Island; at the sides, repetitions discovered in objects (rock and waterfall as resemblances) rise to, and fall from, repetitions by the beholding subject (the two benches); and above, like snapshots of an ascent, the distant mountains close in and fade out. Koerner made these watercolors while walking

37 *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in *Studienausgabe*, 3, *Psychologie des Unbewußten*, ed. Alexander Mitscherlich, et al. (Frankfurt, 1975), p. 242 (Engl. trans. James Strachey, *Standard Edition*, 18: 28).

38 See André Breton, *Nadja* (Paris, 1928), as discussed by Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge, 1995), p. 31.

sen diese Figuren ihre Umgebung und formen ein lebendes Bild im Zentrum. Durch die Grisaille-Malerei wirken die alten Menschen wie Statuen, zwischen denen die spielenden Kinder sich tanzend hindurchschlingeln. Währenddessen bildet eine Welt, die beim Wandern beobachtet worden war, einen weiteren Ring, der sich vom Meer über die Berge bis zum Himmel erstreckt. Selbst wenn Koerner Motive von ihrem Schauplatz isoliert, versieht er beide mit einem Fragment des jeweils anderen. Das Maskenspiel scheint zwischen Atelier und Welt stattzufinden, wie es dem Motiv entspricht, das teilweise gefunden und teilweise geschaffen wurde. Und die Szenen, die es umrahmen, sind alle so konstruiert, als würden sie noch Figuren enthalten. Am unteren Rand umspülen das Heustadelwasser und die Alte Donau Coney Island. Die Wiederholung, die in der Welt zu beobachten ist, der Fels und der Wasserfall als Entsprechung, steigt und stürzt zu einer viel tieferen Subjektivität: die Bank, im Winter und Sommer gemalt, deutet auf eine Wiederholung im Gang des betrachtenden Subjektes hin. Am oberen Rand, wie Schnapsschüsse von einem Aufstieg, rücken die entfernten Berge näher oder weichen zurück. Koerner malte diese Aquarelle während der Wanderungen, die er alleine unternahm, in der Zeit nachdem seine Kinder erwachsen geworden waren und ihre Begleitung mehr Erinnerung als Wiederholung war.

Auch in dieser Zeit hatte der Künstler die Freiheit, alten Spuren mit Absicht zu folgen, wie in dem Fall als er die leere Bank am Schneeberg im Sommer und im Winter malte. Der Hund des Künstlers, der schon lange gestorben war, wurde nach einem gemalten Bild gemalt. Waren seine früheren Werke noch vom Geist seiner Eltern erfüllt, werden seine späteren Arbeiten von den Geistern anderer Bilder verfolgt. Das Aquarell-Triptychon *Meine Eltern IV* scheint wenig Verbindung zu den früheren Bildern gleichen Namens zu haben (Abb. S. 129). Die collageartigen Ansichten des Wienerwalds, mit seinen zwei Wegen, die um die in der Mitte liegenden Erhebungen herumführen, erinnern zugegebenermaßen an den Aufbau des zweiten *Meine Eltern* (Abb. S. 95). Und man könnte die beiden äußeren Ansichten als Abbildung dessen betrachten, was die beiden Eltern ursprünglich im Wald sahen, und die innere als eine Wiederkehr der Wiese, wo sich ihre Wege treffen werden. Diese Erklärungen wiederholen jedoch nur die Suche, deren Zeugnis die Bilder sind, als der älter werdende Künstler sich noch einmal ermöglichte, in seinen geliebten Wäldern zu wandern. Die späten Aquarelle, die die Natur als Déjà-vu betrachten, sind ein Rückblick, der zeigt, daß er, trotz der erlittenen Verluste, immer das gleiche Leben gelebt hat.

In den vier oberen Tafeln von *Maskenspiel* stellt das Aquarell seine eigene Mobilität unter Beweis, denn der Maler dokumentierte hier seinen Aufstieg auf den Dachstein. Nachdem er auf den nebelverhangenen Höhen angekommen und von den dunklen Wänden wie gelähmt war, malte Koerner den verhüllten Gipfel als Zeichen seiner Einsamkeit und Sehnsucht. Als er einmal den Dachstein bei schlechtem Wetter bestieg, verirrte sich der Künstler in den Wolken und malte, von seiner mißlichen Lage geängstigt und fasziniert zugleich, ein Aquarell mit dem Titel *Verloren*. Die beiden überwältigenden Ausblicke vom Gipfel des Hochkönigs waren danach Zeugnis seines Überlebens (Abb. S. 134–135). In ihnen verdichtet Koerner seine ganze Erfahrung als Plein-Air-Maler von unheimlichen Ansichten. Diese Welt ist zu fremd, um aus dem Gedächtnis gemalt zu werden und zu schön, um ihr aufgrund der Abstraktionen des Geistes zu entsagen. Durch die Überbrückung dieser Distanz vermittelt der Künstler die „segensreiche Sicherheit“, die im Vergessen liegt.

Aber es stand in nicht verwischbarer Farbe geschrieben, daß der Künstler, bis zu seinem Tod ein Exilant, Richtung Heimat blickte. Sein letztes Bild, das bei seinem Tod noch nicht trocken war, zeigt das vertraute



Offenes Fenster, Detail (Abb. S. 137)

Open Window, detail (fig. p. 137)

alone, in the period after his children were grown and their companionship was a memory rather than a repetition.

In this period, too, the artist had the freedom to retrace his steps voluntarily, as when he painted the empty bench on Schneeberg in summer and again in winter. The artist's dog, long dead, was painted from a painting. For if his earlier work was filled with the spirits of his parents, his final pictures are haunted by ghosts of earlier pictures. The triptych watercolor *My Parents IV* seems to bear little relation to its earlier namesakes (fig. p. 129). True, these collaged views of the Vienna woods recall the architecture of the second *My Parents*, with its two paths curved round those central mounds (fig. p. 95). And one might regard the two outer views as showing what the parents originally saw in the woods, and the inner view as representing again the field where their paths would meet. Such stories, though, only repeat the search witnessed by the picture as the aging artist helps himself walk once more in his beloved woods. Observing nature in a *déjà vu*, the late watercolors glance backward to discover that, despite loss, it was always the same life lived.

In the top four sheets of *The Masque*, watercolor carries with it its own mobility, as the artist documents his climb up the Dachstein. Arriving to the foggy heights, and transfixed by dark walls, Koerner paints the hidden summit as the index of his solitude and longing. Climbing up the Dachstein in bad weather, the artist once lost his way in the clouds and, frightened and intrigued by his predicament, painted a watercolor entitled *Lost*. The two monumental views from the summit of the Hochkönig made afterward testify to survival (figs. pp. 134–135). In them Koerner condenses his experience as a *plein-air* painter of uncanny views. This is the world too foreign to be painted from memory, and too beautiful to be abandoned for abstractions of the mind. By travelling this distance, the artist conveys the „blissful security“ of oblivion.

But it was written in indelible paint that the artist should have been left, even at death, an exile gazing homeward. His last picture, still wet when he died, depicts the familiar motif of a

Motiv einer Fassade mit Fenster in Wien (Abb. S. 137). Die quadratische Leinwand wird gänzlich als Fassade bemalt, abgesehen von den Straßenlampen, die der Tiefe eine leichte Distanz verleihen und den Betrachter vom Boden abheben. Als ob sie sich von seinen frühen Bildern wieder versammeln wollten, rasten sich die Tauben nun vor dem Fenster aus (Abb. S. 99). Die Fenster mit ihren prunkvollen Rahmen sind in Wien nichts Ungewöhnliches, doch durch ihre bildfüllenden Ausmaße, die dem Auge kein Stückchen Himmel oder Straße zum Ausweichen lassen, ergeben sie ein Bild, ein Raster, das den Blick nicht losläßt. Knapp über der Augenhöhe, an einer Stelle, um die zu sehen, der hochgehobene Betrachter sich strecken muß, steht ein Fenster offen, das mit Blumen geschmückt ist (Abb. S. 71). Hinter den sonnenbeschiedenen Gera- nien und zwischen den weißen Spitzenvorhängen eröffnet das Fenster eine Dunkelheit, von der das Auge angezogen wird wie die Motte vom Licht. Das dem Tod geöffnete Fenster, das ihn zu seiner Malerei und seinen Wanderungen motivierte, ist selbst in seinem Tod Koerners ruhelose Vision. Sogar wenn es ihn ein Stück vom Boden hochhebt, wie einen erdgebunden Engel, beläßt ihn das Fenster immer draußen, von wo er verwundet und unsicher hineinblickt, immer noch blind seinem Anfang und Ende.

Vielleicht wird die Wiederholung doch von der Zukunft und nicht nur von der Vergangenheit bestimmt. Das zweiundsiebzigteilige *Altarwerk* dürfte Koerners Lebenswerk im symbolischen Format eines triptychalen Flügel-Altaraufsatzes zusammenfassen. Auf die äußeren Seitenteile, die bei Altaraufsätzen meist die Schutz- heiligen zeigen, malte der Künstler zwei gewissermaßen komische „Selbst-Porträts“ vor einem Hintergrund in Pittsburgh: auf der linken Seite stellt ein Pantomime eine Glaswand dar und auf der rechten steht ein verletzter Simplizissimus vor den Scherben, an denen er sich geschnitten hat (Abb. S. 139). Ein Jahr bevor Koerner das *Altarwerk* begann, schritt er durch eine geschlossene Glastür, versunken in den Anblick von Pittsburgh, der sich ihm dahinter bot. Dieser Künstler war definitiv (wie Breton über das surrealistische Thema *per se* sagte) „ein durch ein Fenster in zwei Teile geschnittener Mann.“³⁹ Im *Altarwerk* ist das Fenster, das ihn spaltet, nicht nur das Raster der Tafeln oder der Schatten fallenden Glases. Es ist auch: Pittsburgh, das hier auf Flügeln gemalt ist, die sich nach Wien öffnen; das zerstörte Fenster von Am Tabor; und das vergitterte Fenster seines Kinderzimmers. Das Altarbild-Format ermöglicht diesen Rastern, diesen Sinn- trägern, sich zu einem frühen *Meine Eltern II* zu öffnen (Abb. S. 95, 141).

Koerner hängt sein Medaillon mit dem Bild der Kinder vor ein winterliches Vorspiel zum Schaffensakt, in der der Weg als Bett und die kahlen Baumstümpfe als Laube dienen. Er stellt die Mutterschaft als ein orgiastisches Geheimnis der Sehnsucht dar, das durch seine Stellung in der Mitte des „Altarbildes“, eine Aura von geheiligtem Mysterium erhält. Der Künstler macht jedoch auch deutlich, daß die Urszene mit eiförmigen Steinen und mutterleib-ähnlichen Lichtungen bereits dem zeitgenössischen Sammelsurium weichen mußte, das selbst bis zur Ausstellung des Bildes wieder überholt sein wird: Plastikpuppen, ein Spielzeugaffe, ein Raumanzug aus Staniol und so weiter. Diese komischen ephemeren Dinge sind genauso vorgegriffen und obsolet zugleich wie das Geheimnis des Waldes, den sie umrahmen. Wie das „Huhn“ und das „Ei“, die rechts im Atelierraum schweben, vereiteln sie jeden Versuch, zu den Anfängen zurückzukehren, ob diese nun archaischer, biologischer, historischer oder persönlicher Natur sind. Das symbolische Gerümpel, jene „Spielzeuge unseres gesamten Lebens“⁴⁰, stehen dem sakralen Format des Gemäldes wie ein verantwortliches „Als ob“ gegenüber. Es signalisiert, daß diese Tafeln, Luftschoß und Altar gleichermaßen, profaner Irrweg und geheiligter Ort in einem sind.

39 Manifestos of Surrealism, Übers. Seaver and Lane, Ann Arbor 1972, S. 21.

40 Breton, *Surrealism and Painting*, Übers. Taylor, New York 1972.

windowed facade in Vienna (fig. p. 137). The canvas, a perfect square, is painted wholly as facade, except for the street lights that measure a shallow distance into depth and lift the viewer above ground. Pigeons--denizens of so many earlier pictures (fig. p. 99)--gather also here to roost. The windows and their *prunkstil* entablatures are ordinary for Vienna; yet expanded to fill the picture, so that the eye has no escape by sky or street, they form a grid or figure of fixation. Just above eye level, in a place the elevated viewer must reach to see, one window decorated with a bed of flowers stands open (fig. p. 71). Beyond sunlit geraniums, and between white lace curtains, the window discloses a darkness into which the eye is drawn like a moth to fire. The window open to death, which motivated him in his painting and his wandering, becomes Koerner's own restless vision even at death. Even as it raises him, like an earthbound angel, a little above ground, the open window further up maintains him always outside looking in, amazed and uncertain, and blind still to his origins and his end.

Perhaps repetition is determined from the future and not only the past. The seventy-two panel *Altarpiece* would seem to summarize Koerner's *oeuvre* in the symbolic format of a winged, triptych retable. On the outer shutters, which in altar retables often show patron saints, the artist painted two, as it were, comic "self-portraits" before a vista of Pittsburgh: on the left, a clown miming a pane of glass; and on the right, a wounded naïf before the shards that cut him (fig. p. 139). A year before he began *The Altarpiece*, Koerner walked through a closed glass door while exalting the view of Pittsburgh seen through it. Certainly this artist was (as Breton declared of the surrealist subject *per se*) "a man cut in two by a window."³⁹ In *The Altarpiece* the window dividing him is not only the grid of panels, or the shapes of falling glass. It is also: Pittsburgh, painted here as shutters that open to Vienna; the ruined window seen on Am Tabor; and the iron-barred window of his childhood room. The altarpiece-format allows these to open to a primeval *My Parents II* (figs. pp. 95, 141).

Koerner threads his locket of the children before a wintry prelude to procreation, in which the path serves as a bed and the naked tree-trunks as a bower. He stages parentage as the orgiastic secret of desire which, because it appears in the central inner shrine of the "altarpiece," claims an aura of sacred mystery. Yet the artist also indicates that the primal scene of egg-like boulders and womb-like clearing has already been surpassed by contemporary clutter that will itself be discarded by the time of the painting's display: plastic dolls, a stocking monkey, a tinfoil space-suit, and so forth. Such comic ephemeralities are both as primeval and as obsolete as the forest secret they frame. Like the "chicken" and "egg" floating in studio space at the right, they qualify any attempt at returning to origins, whether archaic, biological, historical or personal. Symbolic clutter, those "toys of our whole life,"⁴⁰ provides a responsible, "as if" to the picture's sacral format. It announces that these panels, both air-castle and altar, are at once secular errancy and a sacred place.

Uniquely among Koerner's works, *The Altarpiece* was designed to be viewed from all sides. On its rear, therefore, appears one final tableau: a vista of Vienna from the Upper

39 *Manifestos of Surrealism*, trans. Seaver and Lane (Ann Arbor, 1972), p. 21.

40 Breton, *Surrealism and Painting*, trans. Taylor (New York, 1972).

Als einziges war das *Altarwerk* von Koerners Werken so gestaltet, daß man es von allen Seiten betrachten konnte. Auf seiner Rückseite befindet sich daher auch ein abschließendes Bild: eine Ansicht von Wien vom Oberen Belvedere aus gesehen (Abb. S. 143). Sicherlich als Gegenstück zu dem auf den Seitenteilen dargestellten Pittsburgh gedacht, wiederholt diese Ansicht das Motiv des Fensters und des Gitters mittels des Eisentors, das über die Szene gelegt ist. Die Sphinx im Garten (seit 1946 restauriert) hält Wache über die Stadt, wie es die Sphingen normalerweise über die Mysterien des Anfangs und des Endes tun (Abb. S. 75). Hinter ihr jedoch betrachtet der Künstler durch schneebedeckte Stäbe und farbbedeckte Leinwände hindurch seine Heimat: Wien im tiefen Winter, der Wald in Brand. So wie es nun im Eckraum des Oberen Belvedere ausgestellt ist, mit den vergitterten Fenstern im Rücken, verdeckt das unheimliche Gemälde der Ansicht, die es selbst zeigt. Obwohl sein Schöpfer ein Fremder in Wien geblieben ist, prophezeien seine Bilder seine Rückkehr.

Belvedere (fig. p. 143). The counterpart to Pittsburgh on the shutters, surely, the view reiterates the motif of window and grid through the iron gate fitted over the scene. The garden sphinx (restored since 1946) stands watch over the city, as sphinxes should over the mysteries of origins and ends (fig. below). Past her, though, through snow-covered bars and paint-covered panels the artist observes his home: Vienna in the dead of winter, its woods on fire. As it stands exhibited in the corner room of the Upper Belvedere, facing backward to iron-barred windows, the uncanny tableau covers the view it represents. While their maker remained a stranger in Vienna, the paintings predicted his return.



Das Altarwerk, Detail (Abb. S. 143)

The Altarpiece, detail (fig. p. 143)

MEINE ELTERN I, 1944 Tempera auf Hartfaserplatte 62.2 x 64.8 cm Mrs. Henry Koerner

MY PARENTS I, 1944 tempera on masonite 62.2 x 64.8 cm Mrs. Henry Koerner



SPIELEREI, 1946 Kohle auf Papier 32 x 33.25 cm Mrs. Henry Koerner

PLAYING PRETEND, 1946 charcoal on paper 32 x 33.25 cm Mrs. Henry Koerner



NÜRNBERGER PROZESS, 1945 Feder und Tusche auf Papier gerahmt 36.5 x 33.5 cm Mrs. Henry Koerner

NUREMBERG TRIAL, 1945 pen and ink on paper framed 36.5 x 33.5 cm Mrs. Henry Koerner



KLEINER GARTEN, 1945 Tempera auf Hartfaserplatte gerahmt 48.5 x 77.5 cm Mrs. Henry Koerner

LITTLE GARDEN, 1945 tempera on masonite framed 48.5 x 77.5 cm Mrs. Henry Koerner



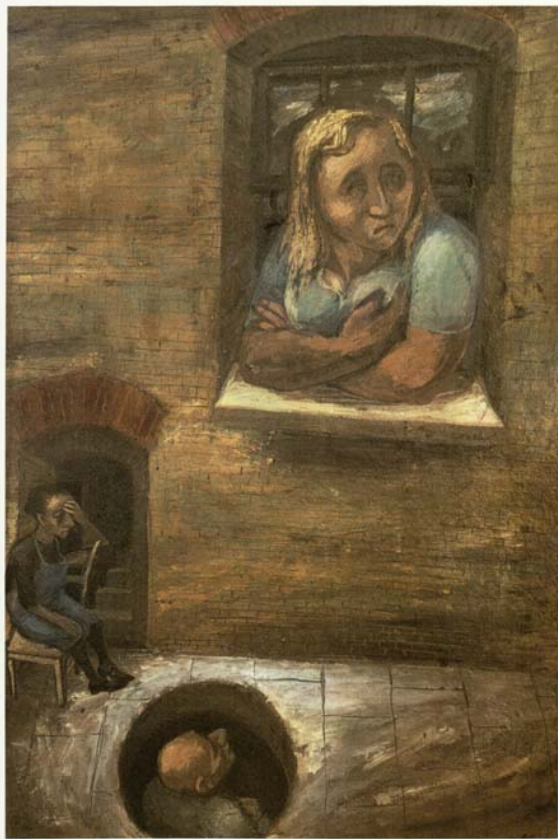
GEPÖKELTE AALE, 1945 Gouache auf Karton 35.6 x 27.9 cm Privatsammlung

PICKLED EELS, 1945 gouache on illustration board 35.6 x 27.9 cm private collection



SCHAUEN, 1945 Öl auf Hartfaserplatte 93.75 x 45.62 cm Dr. Bernard H. and Ruth B. Grossman

LOOKING, 1945 oil on masonite 93.75 x 45.62 cm Dr. Bernard H. and Ruth B. Grossman



DER ZAUN ZWISCHEN UNS, 1945-6 Öl auf Hartfaserplatte 77.5 x 52.1 cm Sammlung von Eugene A. Brunozzi

THE FENCE BETWEEN US, 1945-6 oil on masonite 77.5 x 52.1 cm Collection of Eugene A. Brunozzi



ZEICHNUNG ZU „DIE ZERSCHLAGENEN“, 1946 Kohle auf Papier gerahmt 71 x 67 cm Mrs. Henry Koerner

DRAWING FOR „SKIN OF OUR TEETH“, 1946 charcoal on paper framed 71 x 67 cm Mrs. Henry Koerner



OHNE LUST, 1946 Öl auf Hartfaserplatte 41.91 x 52.07 cm Sammlung Merrill C. Berman

LISTLESSNESS, 1946 oil on masonite 41.91 x 52.07 cm Collection Merrill C. Berman



MEINE ELTERN II, 1946 Öl auf Hartfaserplatte 63.5 x 72.2 cm Curtis Galleries, Minneapolis, MN

MY PARENTS II, 1946 oil on masonite 63.5 x 72.2 cm Curtis Galleries, Minneapolis, MN



SHOWBOAT, 1948 Öl auf Hartfaserplatte 123.44 x 66.048 cm Mr. Jesse C. Maxwell, Decatur, GA USA

SHOWBOAT, 1948 oil on masonite 123.44 x 66.04 cm Mr. Jesse C. Maxwell, Decatur, GA USA



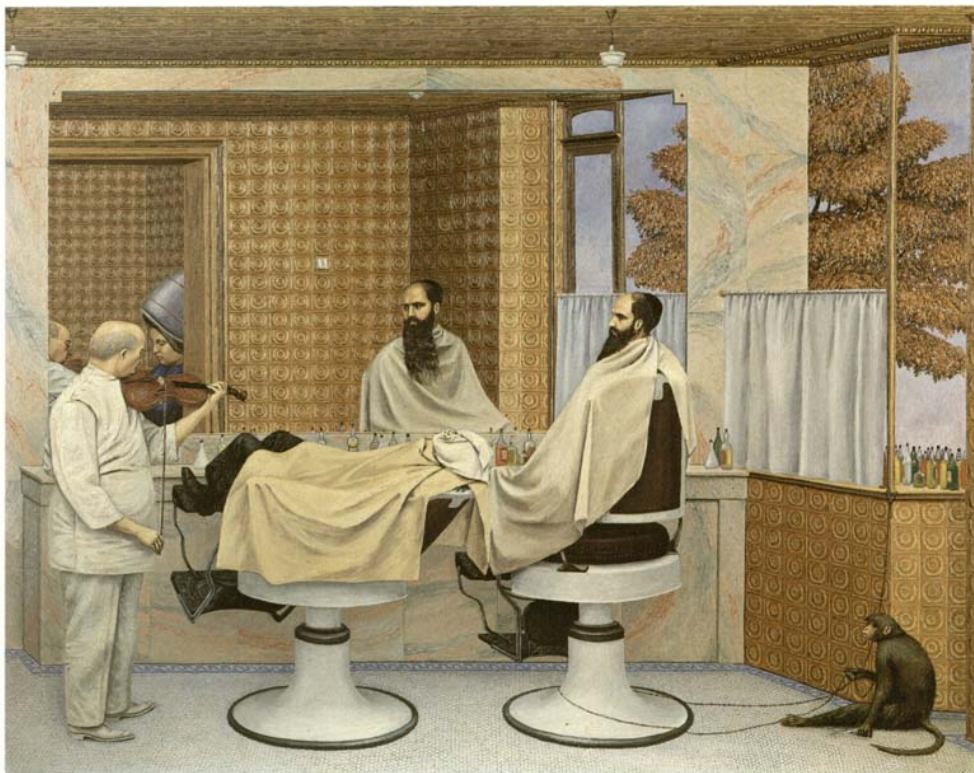
TAUBEN, 1948-9 Öl auf Hartfaserplatte 97.8 x 119.4 cm Dr. Bernard H. und Ruth B. Grossman

PIGEONS, 1948-9 oil on masonite 97.8 x 119.4 cm Dr. Bernard H. and Ruth B. Grossman



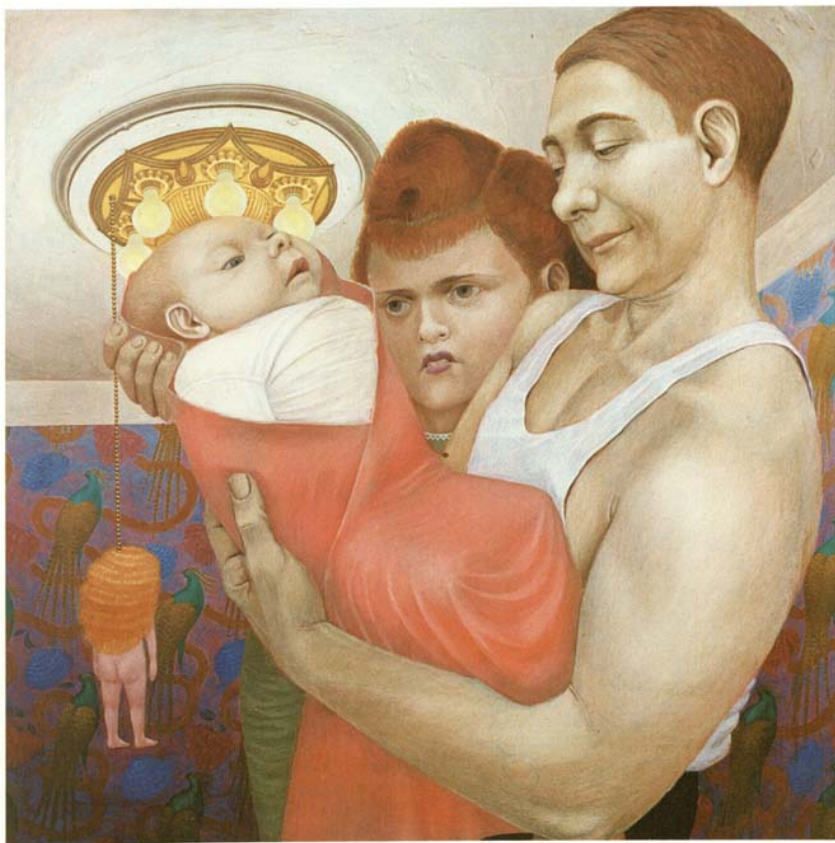
FRISEURLADEN, 1949 Öl auf Hartfaserplatte 76.2 x 96.5 cm Sammlung des Whitney Museum of American Art, Lincoln Kirstein Bequest

THE BARBER SHOP, 1949 oil on masonite 76.2 x 96.5 cm Collection of Whitney Museum of American Art, Lincoln Kirstein Bequest



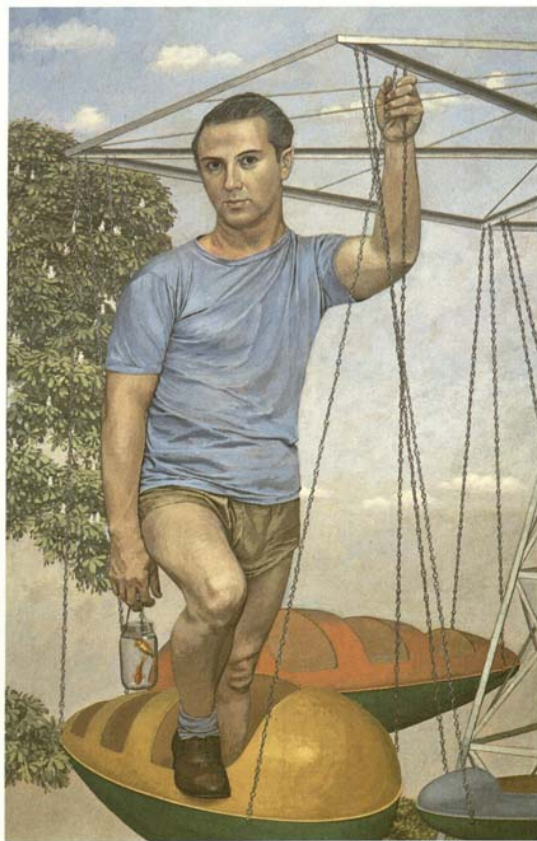
FAMILIE, 1949 Öl auf Hartfaserplatte 90.2 x 90.2 cm Privatsammlung

SPARKLE PLENTY, 1949 oil on masonite 90.2 x 90.2 cm private collection



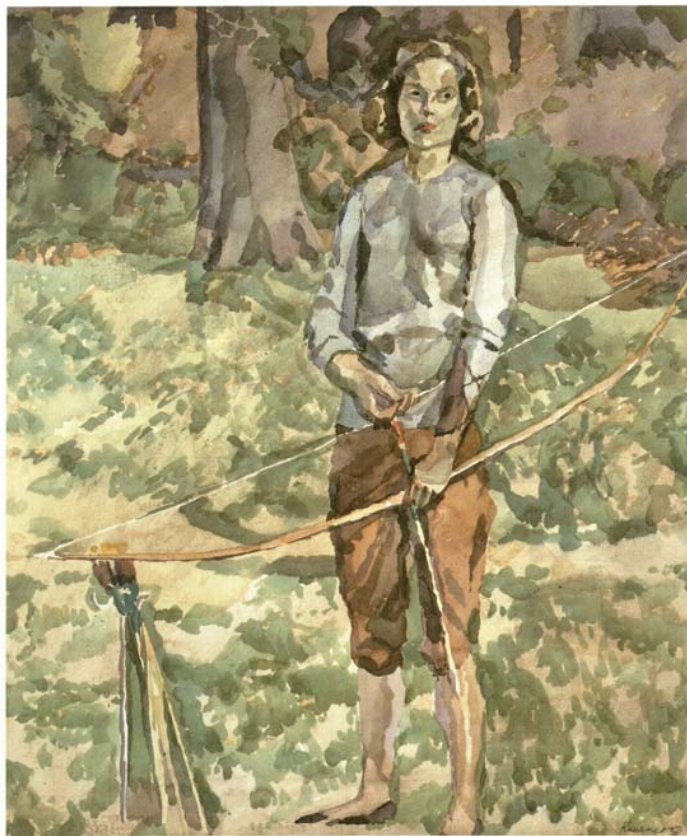
FRÖHLING FÜR HENRY, 1950 Kasein auf Leinwand 134 x 86,4 cm Mrs. Henry Koerner

SPRINGTIME FOR HENRY, 1950 casein on canvas 134 x 86,4 cm Mrs. Henry Koerner



MÄDCHEN MIT PFEIL UND BOGEN, 1953 Aquarell auf Papier 48.3 x 39.4 cm Mrs. Henry Koerner

GIRL WITH BOW AND ARROW, 1953 watercolor on paper 48.3 x 39.4 cm Mrs. Henry Koerner

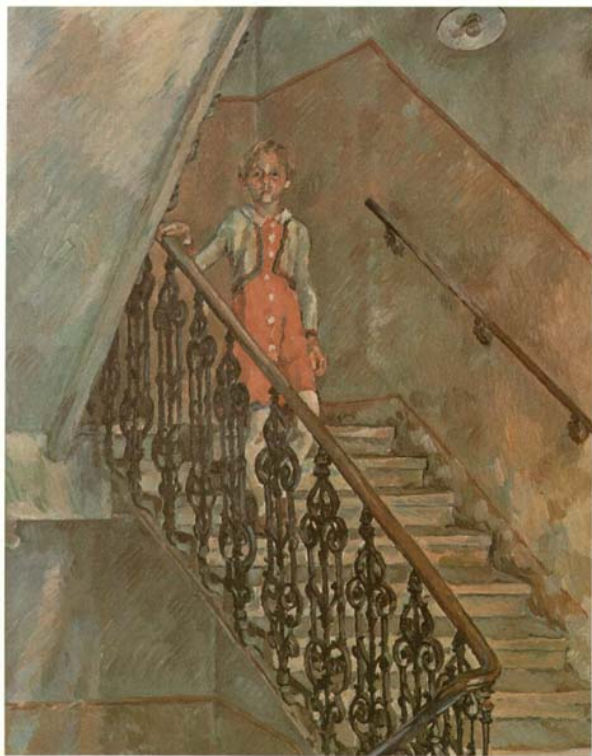


MÄDCHEN AUF TREPPE, 1956 Öl auf Leinwand 69.5 x 54.6 cm

The Henry Koerner Collection of H. Arnold and Adrien B. Gefsky, Pittsburgh, Pennsylvania

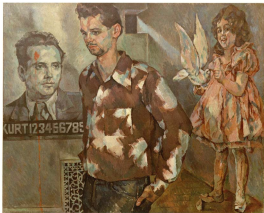
GIRL ON STAIRCASE, 1956 oil on canvas 69.5 x 54.6 cm

The Henry Koerner Collection of H. Arnold and Adrien B. Gefsky, Pittsburgh, Pennsylvania



MARY BROOKER, nee TUCKER and Lieutenant JAMES BROOKER

MARY BROOKER, nee TUCKER and Lieutenant JAMES BROOKER



KINDERIN DER BAU-LÖGE, 1956 Pencil and Tachto auf Papier 27.5 x 41 cm Mrs. Henry Kassar

CHILDREN IN EMPTY LOT, 1956 pen and ink on paper 27.5 x 41 cm Mrs. Henry Kassar



TWO FRIENDS, 1960 Oil on Linen and 55.88 x 68.58 cm Private collection

TWO FRIENDS, 1960 oil on canvas/55.88 x 68.58 cm private collection



RETIRED FROM TWENTY STEAMER, 1964 Oil and Laminated 55.88 x 68.58 cm film, Henry Kosterer

FRANCIS WIDMANN, ALIVE STEPHEN, 1964 silk on canvas 55.88 x 68.58 cm film, Henry Kosterer



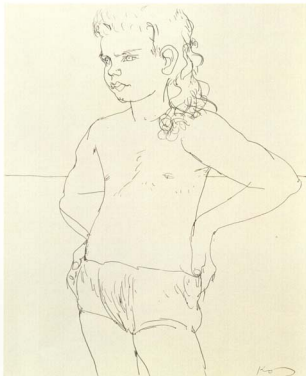
© 2005 by John Wiley & Sons, Inc. All rights reserved. This publication is a U.S. Government work and, as such, is in the public domain in the United States of America.

©2002 THE HANCOCK HALL CO. 100% watercolor designed by William Mrs. Henry Rogers



MÄDCHEN AM STRAND, ca 1966 Feder und Tusche auf Papier 50.5 x 40.5 cm Mrs. Henry Koerner

GIRL ON BEACH, c. 1966 pen and ink on paper 50.5 x 40.5 cm Mrs. Henry Koerner



DELMARUS, 1976 (Dated/Estimated 22.1.1 or 208.1 cm Private ownership)

DELMARUS, 1976 (cf. no number 22.1.1 or 208.1 cm private collection)



DER KAHN, 1971-72 and 1973-74 (see also Henry Koster)

THE KAHN, 1971-72 (see also Henry Koster)



THE SEAFORD, 1928 Edward Leveson/1948 x 127 cm Dr Robert Coig

THE SEAFORD, 1928 oil on canvas 194.5 x 127 cm Dr Robert Coig



MILNE, ELEANOR, 1984 3 envelopes, squirrel and Poplar Hill c-90 gm.000, Henry Kassar

MYPHANT, PA, 1984 3 sheet watercolor on paper 40x 50 cm Mrs. Henry Kassar



MANUSCRIPT, 1963-4 16 collages-Asquith and Phipps 194.5 x 111 cm Mrs. Henry Kissam

THE MURQUEL, 1963-4 16 sheet watercolor on paper 194.5 x 111 cm Mrs. Henry Kissam



SEE LINDFELD, 1986 (Shaul-Gutman) 107 x 81 cm Mrs. Henry Goetze

LAKE AND ROCK, 1986 (also canvas) 127 x 81 cm Mrs. Henry Goetze





DER HOCHKOGEL, LUFT, 1948 Öl auf Leinwand 81 x 127 cm Mrs. Henry Koster

THE HOCHKOGEL, LEFT, 1948 oil on canvas 81 x 127 cm Mrs. Henry Koster

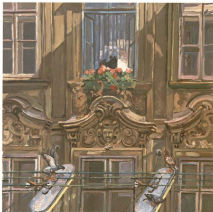


DER HOCHWÄNDE, RECHTE SEITE, 1866 Öl auf Leinwand 81 x 127 cm Mrs. Henry Kooner

Teil HOCHWÄNDE, LINKS, 1866 öl auf Leinwand 81 x 127 cm Mrs. Henry Kooner

OFFENSES MONITOR, LITIGATION, 1991-92 and Letterhead 81 to 82 cm Mrs. Henry Korman

OPENING/ENDING, LAST PARTING, 1991-92 and Letterhead 81 to 82 cm Mrs. Henry Korman



[102] A234Pb(100), backscatter, 1983-10 (100 μ), annealed, 260 x 120 μ m film, Henry Roseman

[103] A234Pb(100), front side, 1983-10 (100 μ), annealed, 260 x 120 μ m film, Henry Roseman



DAVE ALTMAN/STARS, 1963-64
Oil and lacquer on canvas 250 x 444 cm
Mrs. Henry Kassar

FRANK ALTMAN/STARS, 1963-64
oil on canvas 250 x 444 cm
Mrs. Henry Kassar





Ensl-A(Adm)@en. Rockwell, 1981-9 (Discontinued 2003) 238 cm Hgt. Heavy Curves

THE UNIVERSITY, now FREE-OF-FEE since 1907; 224 rue des Martyrs, Paris

