



Selbstporträt 1946
Self-Portrait 1946

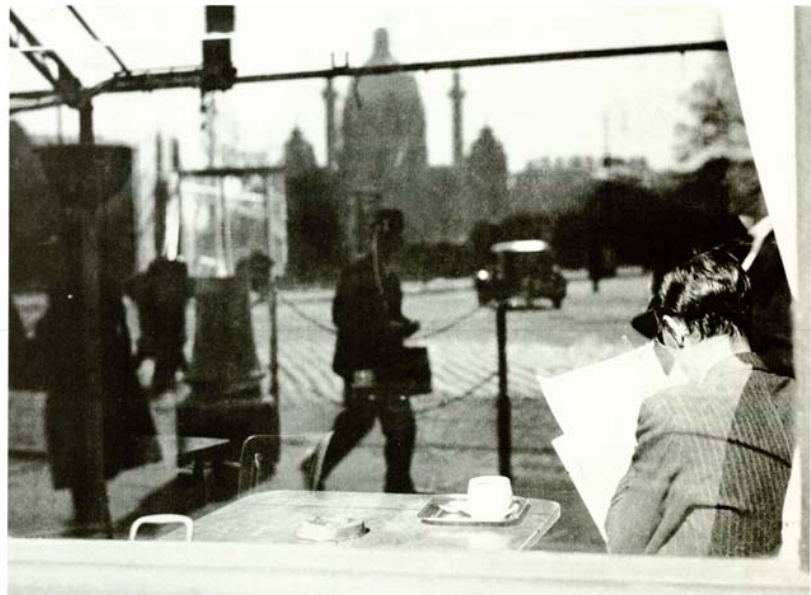


Kärntnerstraße, Oper, Ring

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



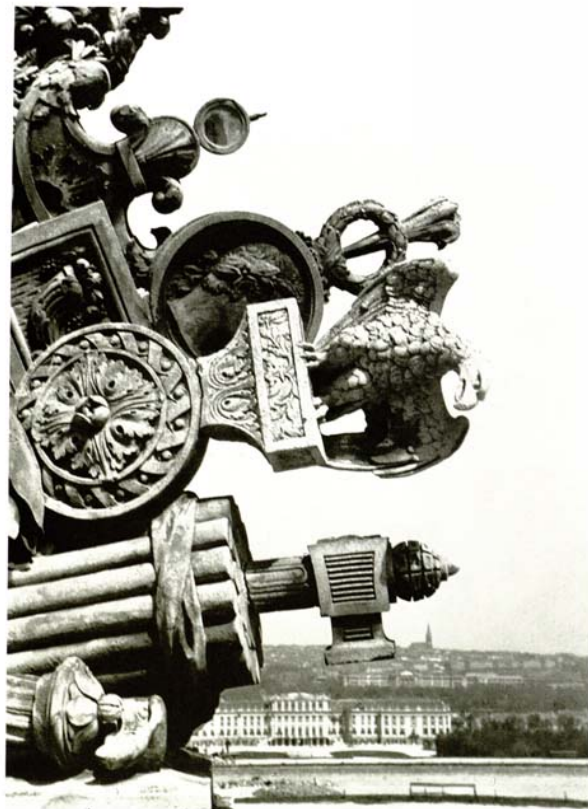
Polizei erteilt Verweise am Ring

Police Reprimanding on the Ring



Ruine auf dem Schillerplatz

Ruin on Schillerplatz



Die Gloriette

Gloriette



Sphinx im Belvederegarten

Sphinx in Belvedere



Riesenrod im Prater

Riesenrod 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 Salmansdorf 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 betreten? 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 verfährt 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

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 Gesichtsllosigkeit 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 plaziert 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 Schaulust 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 müßten, 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 geflieste 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 Etern II* der Wienerwald die gegenübergestellten Figuren beherbergt, ist er in *Meine Etern 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 plaziert 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, bräuhete 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 Voraus Erinnerung“, 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 point 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 carrouseis 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 Farbflächen 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 „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 Ölmalerei 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 Terpentinrundierung. Obwohl die Pinselführung in den späten 50ern klecksig, 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 Possfoto. Koerner kann seine Sujets nun auch subtiler verfremden als zuvor. Der Lichtschatz, 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 fiel 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* would 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 sentimentalischen 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 Protzei, 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 worldsapes 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 Innehalten 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 Hermanskogel 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 canvas. 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)

aus 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 beinhaltet 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, Salmansdorf, 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.“³⁸ 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 bedingterweise 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* verlass-

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 ältere 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 Gernien 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 verwundert 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 zweiseitige *Altarwerk* dürfte Koerners Lebenswerk im symbolischen Format eines triptychalen Flügel-Altaraufsatzes zusammenfassen. Auf die äußeren Seitenteile, die bei Altaraufsätzen meist die Schutzheiligen 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 Tabors; und das vergitterte Fenster seines Kinderzimmers. Das Altarbild-Format ermöglicht diesen Rastern, diesen Sinnträgern, 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 sacred 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)