

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

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

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

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

Uncanny Home

It has been the destiny of Henry Koerner, my father, to return to his native Vienna as a stranger.¹ Although for almost half a century he painted mainly in Austria, his pictures remain virtually unknown here, except to those who chanced to see him paint. For until his death in the Wachau in 1991, he painted on the spot everything there was to paint in and around Vienna. To onlookers who chanced to see him work, Koerner appeared at once familiar and strange, like his paintings. Travelling always on foot, and outfitted in Alpine gear, he worked out of doors: the typical Sunday painter before a beautiful view (fig. p. 145). But he often faced unremarkable or vexing views, and his canvases (sometimes fitted together in imposing groups of four and supported by a massive tripod easel) were often already populated with persons and objects not belonging to the view (fig. p. 141). These prior figures—variously humorous, sentimental, absurd, portentous, and obscene—would have seemed less strange had Koerner, in rendering the view before him, been unfaithful to what he observed. Having carried his mass of equipment to the spot, though, and suffering the contingencies of weather and of crowds, he could be witnessed painting only what he saw, executing each single stroke only after holding up his paint-charged brush to check it against the colors of the world. This method argued that the prior figures were not mere imaginings, but had been observed somewhere, as well. The familiar place, that view shared between the Viennese painter and his onlookers, thus itself grew strange. Earlier a festive stage for some significant *tableau vivant*, it seemed, the place stood now deserted while the painter finished his testimony. Koerner's pictures were strange even to the American public which collected and admired them, and not only because they were so often set in the foreign locale of Vienna. Increasingly over the course of his career, his work stood outside the mainstream of art in America. In New York in 1950, for example, precisely during the rise of abstract expressionism, Koerner decided to paint his pictures from start to finish directly from life; and for the next forty years until his death (during which time abstract art turned from a novelty to the norm) he executed not a single brush stroke or pen line without having before him a living model. And although he did this partly to provoke, he had little in common with minimalist and conceptual artists of the 1960s and 1970s who, endeavoring to render obsolete abstraction's claim to be abstract, exposed its formal conventions and institutional frames. Koerner worked steadfastly within the repudiated medium of the easel picture—the framed and finished oil or watercolor—reoccupying it, even, with such discarded subjects as landscape, portraiture, and genre. Yet if his work seemed too familiar for the avant garde, it also was too strange for traditionalists, who demanded that art confirm the beauty of the old. While Koerner satisfied a traditional delight in painted stories, he willfully obscured his plots, offering fragmentary messages that shocked rather than confirmed. More disquieting, in reviving older media and subjects, and in revisiting obsolete

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

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

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

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

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

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

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

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

„Everything tends to make us believe that there exists a certain point in the mind at which life and death, the real and the imagined, past and future, the sayable and the unsayable, high and low, cease to be perceived as contradictions.”² André Breton’s famous 1929 call to „find and fix this point” would seem applicable to Koerner who, in picture after picture, places dualities in a unified locale. And indeed whenever historians have tried to situate this painter within the main movements of modern art, they invariably invoke surrealism and its post-war American variant, magic (or symbolic) realism.³ Here too, though, the artist refuses to belong. Beginning in 1952, at the moment when his admirers could confidently wield these terms, Koerner abruptly changed his style to an impressionist manner evocative of Cézanne. With this return to the watershed of modernism (a turn, by the way, which cost him his audience in New York), Koerner announced that for him contradictions ceased not in a „point in the mind” but in a place in the world. This repudiation of magic and dream, this insistence that surreal juxtapositions be situated in nature and painted as observed, only deepened with time until, in his late canvases, Koerner achieved his most uncanny effects by losing himself in the landscape of home (figs. pp. 129, 133–135). Read as the endpoint of an artist’s life, his metaphysical mountain views testify that, when voided of figure, memory, and path, the world’s strangeness is death itself. The more fully observed Koerner’s pictures appeared to be, the more baffling became their meaning. From a wider historical perspective, the critical puzzlement that greeted Koerner’s 1953 pictures seems rather odd. Already in the last century, the romantics had proclaimed that great works of art were „symbolic,” and that their greatness consisted precisely in the infinitude of readings that the symbol properly engendered. Surrealists rephrased this idea of semantic plenitude by replacing the notion of symbol with that of symptom. Their ensembles were enigmatic less because they evoked infinity than because they signalled a deeper concealment, an inner perturbation caused by the mind’s concealment of its own terrible idea. Perhaps Koerner’s art provoked critics because, through its practice and aura of straightforward observation, it seemed instead to suggest that its strangeness was a disturbance not of mind but of place. For there was nothing unreal about what he painted, only about where it appeared. And always he painted his easel paintings in, of, and for the one most concrete and familiar place: home. It was the insight of another intimate stranger to Vienna, Sigmund Freud, that strangeness and familiarity were the double effects of home. In an essay completed in 1919, in the final months of the First World War, Freud demonstrated that the German word „unheimlich” („uncanny”) coincided with its opposite, „heimlich,” which meant both the homelike and

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

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

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

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

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

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

5 Freud, Studienausgabe, 4, S. 267.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Brandt, „Henry Koerner“, S. 8.

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

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

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

7. Brandt, „Henry Koerner,” p. 8.

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

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

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

⁸ zitiert nach Brandt, S. 13.

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



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

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

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

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

8 Cited Brandt, p. 13.

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

Und es war auch diese Rückkehr, die der Lebensgeschichte des Malers Gestalt verlieh. Gleich nach dem Krieg erstellte Koerner eine Zusammenfassung seiner Erinnerungen und seiner Kunst. Unter dem Titel *Unfinished Sentence* („Der unvollende Satz“) nahmen sie die Form einer autobiografischen Erzählung in Worten und Bildern an. Obwohl diese niemals publiziert wurde, war sie in den 1950ern als öffentlicher Diavortrag zu sehen. Genauer gesagt, wählte Koerner in *Unfinished Sentence* aus den Hunderten von Bildern, die er während seiner Rückkehr gemalt hatte, zwanzig aus, malte diese in Gouachetechnik nach und stellte sie zu einer Geschichte der Heimkehr zusammen. Diese Geschichte nimmt ihren Anfang 1944 in Brooklyn, nahe des Coney Island Vergnügungsparks. Am Vorabend seiner Abreise aus Amerika, das er inzwischen liebgewonnen hatte, sieht der Künstler einen weißen Spitzenvorhang, der sich aus einem offenen Fenster bauscht: „Ich hatte plötzlich das Gefühl, daß ich zu der unsichtbaren Person hinter dem Vorhang gehörte und sie liebte, verspürte aber gleichzeitig auch so etwas wie Furcht. All das war schon einmal passiert! Es würde wieder passieren.“¹⁰ Das Déjà-vu verblaßt und wird ersetzt durch die Juke-Box-Klänge, Reklameschilder und Schrottplätze einer amerikanischen Großstadt. Doch das Fenster erfüllt jede Begehenheit mit Bildern aus der Kindheit: der Gips-Dante eines verrückten Maurers; ein Glockenspiel, aus dem „Für Elise“ erklingt; Jungen, die in der Bucht schwimmen; die Vergnügungen von Coney Island. Der Künstler wird nach England verschifft. Zusammengepfercht mit „8.280 Soldaten, alle in einem Boot“, beschließt er, das menschliche Gesicht niemals zu idealisieren, sondern es immer so zu zeichnen, wie er es sieht. In London streift er, bestürzt „vom ungewohnten Anblick gewöhnlicher Dinge“ herum. Und wieder kehrt das Zuhause als Vorahnung der Zukunft zurück: eine zerbombte Porzellanfabrik - „wie die Häuser aus Poppe, die wir als Kinder bauten. Der Karton trug den Aufdruck WIENERWALD und ein Bild von eleganten Damen und Herren, die Hand in Hand durch den Wald schlenderten.“ Durch Zerstörung wird die Welt nicht verändert, sondern nur ihr verborgenes Inneres zum Vorschein gebracht. Ständig zu Fuß unterwegs beobachtet der Künstler in den Ruinen die unauslöschlichen Rituale des Lebens. Die Menschen machen sich noch immer fein, flirten, verspeisen gepöckelten Aal und beneiden währenddessen bereits den Nachbarn um sei-

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

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

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

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

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

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

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

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

Fenster, 1946
verschollen, Detail



Window, 1946
lost, detail

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

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

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

he wanders bewildered by „the unfamiliar sight of ordinary things.“ And again home returns in premonitions of the future: a bombed porcelain factory, „like the paper houses we made when we were children. The cardboard had the word WIENERWALD on it and a picture of elegant ladies and gentlemen strolling arm and arm through the woods.“ Destruction does not change the world but only exposes its hidden interior. Always walking, the artist observes through the ruins the stubborn routines of life. People still primp, flirt, devour pickled eels while envying their neighbor's portion (figs. pp. 85, 93). And to these motifs drawn from the everyday he adds stories: the man in a hole is „Sammy“; he „goes there to get away from his wife whom he hates, so he sits in the hole and thinks about Mabel all day and dreams about her at night“ (fig. p. 87)

Even when, with the war over, he arrives in Vienna in 1946, he first only circles his destination, delayed, as he would henceforth always be, by a forest of motifs: a husband and wife who live in a cart; the Wienerwald shoe store behind a former patron with amputated legs; the ruined Prater waxworks, with its mannequins piled up like corpses. Then, without warning, the story comes to the point:

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

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

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

11 Koerner was himself unable to discover the times and places of his parents' and brother's deaths.

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

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

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

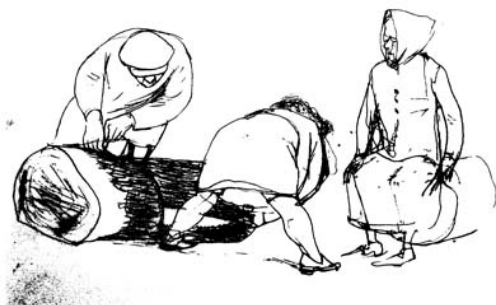
1944, an Bord des Schiffes S.S. Elisabeth, das ihn nach England brachte, begann Koerner in kleine Pauspapierblöcke zu zeichnen. Er hielt den 23 x 30 cm großen Block in seiner Hand und zeichnete mit einem speziellen Waterman-Füllhalter, der mit einer leicht biegsamen Feder ausgestattet und mit dickflüssiger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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

14 „Gentlemen“, S. 12.



Spielerei, Detail (Abb. S. 79)

Playing Statues, detail (fig. p. 79)

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

14 „Gentleman,” p. 12.

By contrast, his five tracing pads filled in London, Berlin, and Vienna served as a veritable treasury of motifs. What was a motif for this artist at the start of his career? Which principles of selection determined what he chose to draw, as well as what, from among the drawings, he chose to commit to paint? „Playing statues” was certainly a motif (fig. p. 79). Singling it out among his many pen and ink drawings of children at play, Koerner further explored the game in a series of studies in which, on no less than twenty-three separate sheets, and with little regard for placement, he sketched in soft pencil the particularity of individual postures. Sorted, combined, and placed within a unified setting, these figures reappeared in a gouache study, which, in turn, modelled an important oil painting of 1946. A relic of childhood, „playing statues” also resonates with a host of other motifs, from the checker-board and thread frozen in time in *My Parents I* to all the toys and amusements that, displayed in stop action, punctuate his later works (fig. p. 141). And as an observed case of animate inanimation, it stands in subtle counterpoint both to Koerner's frequent device of inanimate effigies come alive (posters, mannequins, statues, etc.; figs. pp. 97, 131), and to his central practice of positioning live models in strange places and postures. In *Unfinished Sentence*, the artist situates „playing statues” in the framework of an experience. This offers insight into the motif and into the distinctive subjectivity that seized on it as a motif. Returned to his native city Koerner remarks, „Everything in Vienna was changed beyond recognition, but the children still played statues, just as we did when we were kids.” Children make home recognizable. Still playing, they allow the survivor to experience Vienna as a return. The motif would thus seem to arise from a repetition of the same. But because it appears only by way of children who, oblivious of the past, can play among the ruins, this repetition is not of sameness but of difference, not of permanence but of change. The survivor experiences homecoming in his difference from his past, as that estrangement from childhood oblivion that makes „playing statues” uncanny, and gives it its character as a motif. „Playing statues” creates an uncanny spectacle in and of itself (figs. pp. 24, 79). Lined up in a row, children are pulled forward, one by one, by a designated „judge.” In the instant after being yanked, players hold their posture and pretend to be a statue.¹⁵ Awkward and

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

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

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

Das Versteinern-Spiel ist und bietet ein unheimliches Spektakel (Abb. S. 24, 79). In einer Reihe aufgestellt, werden die Kinder, eines nach dem anderen, von einem ernannten „Richter“ mit Schwung aus der Reihe gezogen. Sobald der Richter losläßt, verharren die Spieler in ihrer Bewegung, als wären sie versteinert,¹⁵ Verdreht und instabil, wie die daraus resultierenden Körperhaltungen sind, fällt es schwer, eine Statue zu mimen, weshalb auch das Halten des Gleichgewichtes ein Ziel dieses Spiels darstellt. Für die Zuschauer ist es vernünftig, dieses groteske Schauspiel aus verdrehten aber unbeweglichen Körpern zu betrachten. Koerner zeichnete diese Szene in der kurzen Zeit, die sie andauerte und paßte seine bewegten Linien den animierten Posen an. Jede Skizze ist ein Standbild einer Konvulsion, die, obwohl nur ein Spiel, bei Kindern beklemmend wirkt. In der Umgebung der Kriegsrüden beschwören diese Figuren die Bilder von vor Schmerzen gekrümmten Körpern, Verstümmelungen und verdrehten Leichen. Der Tod, der die Stadt „bis zur Unkenntlichkeit“ verändert hat, ist also Teil dieses Spiels, das Wien wieder vertraut werden ließe.

Das unwillkürliche Aufeinanderprallen von Bewegung und Erstarren macht die Posen der Kinder monströs, eine flüchtige Besonderheit wie der Tod, den sie verkörpern. Vordergründiger betrachtet, gibt das „Versteinern-Spiel“ ein günstiges Motiv der Kindheit ab, denn die Spielregeln erfordern das Halten von Posen. Es stellt jenen seltenen Fall dar, wo Kinder in Stellungen verharren, die schwer beizubehalten sind. Nachdem alles, was er zeichnete, direkt aus dem Leben gegriffen war, war die Suche nach Modellen eine der Hauptanliegen Koerners. An die Nürnberger Prozesse zurückdenkend, erinnerte er sich daran, wie „still und bewegungslos“ die Angeklagten für ihn Modell saßen.¹⁶ Und im besetzten Berlin, wo er die Uniform eines Lieutenant Colonel trug, machten es ihm die vielen verfügbaren Modelle möglich, seinen ersten Bilder zu malen: „Einfach jeder, ob Mann, Frau oder Kind, von den Jüngsten bis zu den Ältesten, nackt oder bekleidet, stand mir Modell“ (Abb. S. 91).¹⁷ Er bewies wirklich großes Geschick, wenn es darum ging, gewöhnliche Menschen zum Modell-Stehen zu überreden; einmal brachte er die gesamte Studentenschaft eines Colleges in Missouri dazu, für sein enzyklopädisches Gemälde *Die Sprichwörter* nackt zu posieren. Beim „Versteinern-Spiel“ beobachtete er Kinder, die aus eigenem Antrieb Modell standen, und das in animierten, deutungsvollen Posen.

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

16 „Gentlemen“, S. 12.

17 „Gentlemen“, S. 13.

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

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

16 „Gentleman,” p. 12.

17 „Gentleman,” p. 13.

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

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

Es ist besser das Motiv zu finden, als es selbst zu schaffen. Von den beteiligten Personen selbst dazu gemacht, und mit dieser eigenen Unheimlichkeit behaftet, sollte es sich als eine Bestätigung der Gefühle des Künstlers von Zugehörigkeit und Exil und nicht als ihr Auslöser herausstellen. Koerner meinte, daß sein Surrealismus sich nicht von seiner vorherigen Kunst ableitete, sondern von der im Nachkriegs-Europa beobachteten Realität selbst. Im zerstörten Wien befand er sich an einem Ort radikaler Verschiebungen, an dem das Privatleben hinter eingestürzten Mauern öffentlich wurde und öffentliche Monumente - jetzt umgestoßen und vergabren -, wie verborgene Geheimnisse erschienen (Abb. S. 41). Die Suche nach Motiven war dem Künstler sicherlich ein inneres Bedürfnis. Das zeigt sich bei *Unfinished Sentence*, wo alle Eindrücke nur die eine Vorahnung bestätigen: den Verlust der Eltern. Die Erzählung stellt den Künstler-Erzähler als einen traumatisierten Voyeur vor, was die subjektive Vorbedingung des Motivs zeigt. Koerner porträtiert sich selbst als einen Stadt-Pilger, einen einsamen „Mann der Menge“, der menschliche Intimitäten aus einem gewissen Abstand beobachtet. Aus dieser entfremdeten Perspektive offenbart sich das Erlebte in einzelnen Motiven, von denen jedes der Ausdruck eines anderen Lebens ist und in denen doch überall die Ursprünge des Exils des Beobachters mitschwingen. So wirft er in *Der kleine Garten* einen verstohlenen Blick in ein verlorenes Paradies am Rande der Stadt. (Abb. S. 83) Obwohl er durch einen sich durch das Bild ziehenden Stacheldrahtzaun ferngehalten und von Verzerrungen und falschen Versprechungen abgelenkt wird (die von ihm abgewandte Frau in der schwarzen Kleidung; das Plakatidol oben links), fühlt sich der Pilger von dem älteren Ehepaar und ihrem Häuschen mit den weißen Vorhängen an sein Zuhause erinnert. Und in *Ohne Lust* wird der Beobachter selbst beobachtet, einerseits durch das Bild, das ihn zeigt, wie er den Tanzenden zuseht, und andererseits durch die Spiegel, die sein Betrachten vervielfältigen (Abb. S. 93). Im neunzehnten Jahrhundert nannte man diese in der Stadt herumwandernden Männer Flaneure. Sie gingen auf der Suche nach Vergnügen und Zerstreuung durch die Passagen und das Leben begegnete ihnen in einer Reihe von Schaufenster-Ansichten. Darin sind sie dem Künstler verwandt, denn auch er betrachtet die Stadt als eine Sequenz von Bühnenszenen. E. T. A. Hoffmann beschrieb diese Eigenschaft 1822 in einer seiner letzten Erzählungen.¹⁸ Von einem hochgelegenen Eckfenster aus betrachtet ein gelähmter Poet durch ein Opernglas das geschäftige Treiben in Berlin. Er greift einzelne Figuren aus der Menge heraus, beschreibt ihre alltäglichen Handlungen und entschlüsselt deren Bedeutung: Ein alter Mann, der gen Himmel blickt, wird beispielsweise zu einem Symbol für Hoffnung. Wie Walter Benjamin in seinem Bericht über den Flaneur feststellte, hatte das, was Hoffmann die „Primitiven der Kunst des Schauens“ nannte, seine Wurzeln in dem Biedermeier-Zeitvertreib *der lebenden Bilder*.¹⁹ Bei diesem beliebten Gesellschaftsspiel stellten sich die Beteiligten zu Tableaux zusammen, die von den Betrachtern betitelt und mit erbaulichen Bemerkungen erläutert wurden. Benjamin behauptet, daß sich das moderne Leben durch den Verlust (oder der mißtrauischen Begegnung) solcher Phrasen auszeichnet: Zu Hoffmanns Symbol der Hoffnung bemerkte Baudelaire: „Was suchen all diese Blinden am Himmel?“

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

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

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

20 „Gentlemen,“ S. 30.

window views. This made them cousins to the artist who too treated the city as sequence of spectacles. In 1822, in the last of his tales, E. T. A. Hoffmann pictured this attitude.¹⁸ From a high-up corner window, a paralyzed poet observes through opera glasses the bustle of Berlin. Picking out figures in the crowd, he narrates their routines and deciphers their meaning: an old blind man gazing heavenward, for example, becomes the signal of hope. As Walter Benjamin observed in his account of the *flâneur*, what Hoffmann called the „art of seeing“ was rooted in the Biedermeier pastime of the *tableau vivant*.¹⁹ In this popular pursuit, people posed to form pictures, to which viewers supplied titles and edifying remarks. Benjamin argued that modern life distinguished itself by its loss (or distrust) of such phrases: to Hoffmann’s signal of hope the poet Baudelaire responded, „What are all those blind people looking for in the sky?“ Koerner—a reader of Hoffmann, who loved to paint while listening to Offenbach’s *Tales*—staged his pictures as *tableaux vivants* for which the glosses had long disappeared. In a similar vein, he once compared his works to the „stage settings behind glass“ that, as a child, he loved best at the Prater: „They started to come to life by throwing in a penny, until that dreaded moment came when all was quiet again.“²⁰ Painting can only sustain that moment when the spectacle no longer moves or means. Yet by reoccupying the Biedermeier tableau, by recalling the destroyed amusements of the Prater (those artisanal relics of childhood), it reenters the past through an obsolete present. This project of retrieval—distinct from naive traditionalism—helps to explain Koerner’s choice of *depassé* media (easel paintings, landscape watercolors), as well as his insistence on picturing contemporary items (current fashions, new technologies, faddish gadgets, fresh garbage, etc.) that will seem past their freshness date even before his paint has dried (figs. pp. 97, 125, 141). For the motif is only discerned in ruins. First observed in the rubble of home, it remains obsolete in the end. In his last canvases, pure landscape has a ruinous aspect. In the simple mountains, meadows, and forests, the stage-settings of his earlier art, now emptied of motifs, confront him with a sad abandonment that prophesies death (figs. pp. 129–137). These are but the final of many repetitions of return. Koerner’s original homecoming is best observed in the group of photographs he shot in Vienna during his short visit in April, 1946, just after he had been demobilized. Having seen how Shahn copied into his paintings candid scenes captured by the camera, Koerner used his Leika throughout his tour of duty in London and Berlin. When, in 1946, these shots were accidentally destroyed (along with the negatives of the Vienna series), he gave up his camera for good, and never once worked from photographs again.

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

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

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

20 „Gentlemen,“ p. 30.

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

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

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

and silhouetted against a blank sky (fig. p. 43). The lace curtain turns out to be the poet's license. Perhaps it was a memory too robust for facts. As Koerner photographed it, Vienna was itself filled with stubborn memorials: an Apollo Belvedere striding before a deserted cabana, four atlantes shouldering rubble, Prince Eugene rearing up from his brick bunker, the Belvedere's sphinx baring her behind (figs. pp. 39–41). In their twilight, these idols have come to life, acquiring more power than they had when they stood whole. The Viennese people, too, seem robust in the ordinariness of their pursuits. Flags and signs have changed, but the survivors still have coffee, study billboards, carry banners, hurry by, and watch the hurry (figs. pp. 35–38). The aesthetic approach of the photographs themselves—the camera-man's desire to find beauty in every shot—is the subjective correlative of these stubborn routines. Even as he observes a woman foraging in a wasted forest, Koerner waits to capture her flawless reflection in the crater's pond (fig. p. 44). As a series, the photos trace the artist's movement beyond the tumult of the city, past his burned-out house in Leopoldstadt, to a sequence of beautiful landscapes that herald the topography of all his future art: the Prater, the Old Danube, the rustic village, the Vienna Woods (figs. pp. 42, 44–45). Already in the photos, places are colored by the sadness of a summer resort in autumn, when experience changes to memory. In a late memoir, Koerner recalls how, leaving behind his ruined house and wandering up into the Vienna Woods, he sat down „on the brown, leaf-covered ground“ and wept.²¹ Loss comes home in a memory of death foretold: Koerner sits „on the very spot where as a child on a hike with my parents we saw a man flee up the mountainous side of the path with a gun in his hand to shoot himself.“ This uncanny place of mourning appears as the setting of *My Parents II* and *Two Friends* (figs. pp. 95, 115). Its upper border is the field monumentalized in the sixteen-panel *Daedalus* (fig. p. 123). And it haunts all the artist's late landscapes as the solitary, upward flight of death. In *My Parents II*, the parents walk on paths that part before the painter. Parting is proper here not only for its evocation of death, which is palpable in the autumnal scene, with its mounds like burial heaps, and with its fallen leaves (in Homer's phrase) „like the generations of men.“ (fig. p. 95) Parting is also appropriate for the witness it gives to the camps in which the parents died, where on their arrival, husbands and wives, young and old, those to be killed and those to labor to death, were divided by the wave of a hand. In real geography, the forking paths are trails that meet and part and meet again throughout their descent from Hermannskogel through the vineyards of Sievering and Salmansdorf to Vienna. Eroded by use until they are sunken like ditches, they make the walker uncertain whether, beyond the bend, they will drift apart or meet up again. In the picture's foreground, the locket with the children's photo offers hope. Its carrying thread, while echoing the parting paths, greens the branch from which it hangs, and forms a loop that (like the thread in *My Parents I*, fig. p. 77) circles to the beginning. This itinerary, however, is of the children. The portrait of the artist with his murdered brother Kurt face outward as the inverse of the parents turned away. In *Unfinished Sentence*, the artist wrote that he helped

21 „Gentleman,” p. 15.