

OSKAR KOKOSCHKAS VISIONEN DER GESCHLECHTERPOLARITÄT IN TEXT UND BILD

UTE KARLAVARIS-BREMER
Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC:830.09:75.036 Kokoschka
Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper

Primljeno
: 1991-01-15
Received

Visionen - ein Schlüsselbegriff in Oskar Kokoschkas Schaffen - werden in Hinblick auf das Thema Geschlechterkonflikt betrachtet, wobei eine Korrelation zwischen dem bildnerischen und literarischen Werk des Künstlers sichtbar wird. An ausgewählten textuellen und visuellen Beispielen läßt sich in einer vergleichenden Analyse feststellen, daß man Oskar Kokoschka als multimedialen Künstler bezeichnen kann. Wort und Bildkunst verbinden sich vor allem in seinen Drameninszenierungen zu einem Gesamtkunstwerk, können aber dennoch als autonom angesehen werden und sind jeweils spezifischer Ausdruck seiner inneren Gesichte.

Am Anfang unseres Jahrhunderts treffen wir gerade in Österreich eine Anzahl Künstler, die in verschiedenen Bereichen der Kunst tätig sind - die, um einen modernen Terminus zu gebrauchen - multimedial schaffen.¹ Oskar Kokoschka (1886 in Pöchlarn, Österreich, geboren und 1980 in Montreux, in der Schweiz gestorben) ist einer der bedeutendsten unter ihnen und fordert mit den sowohl bildnerischen als auch literarischen Provokationen seines Frühwerks geradezu zu

¹ vgl. Textsammlung zu diesem Thema: *Intertekstualnost & Intermedialnost*. Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988.

einer Auseinandersetzung heraus, bei der es weniger darum gehen soll, die Vielseitigkeit und Ambivalenz dieser Künstlerpersönlichkeit zu beleuchten, als darum, sich auf einen Aspekt seines Schaffens zu konzentrieren und ihn in einer vergleichenden Bild- und Textanalyse herauszukristallisieren.

Der Maler malt, was er schaut in seinen innersten Sinnen, die Expression seines Wesens, alles Vergängliche ist ihm nur Gleichnis, er spielt Leben, jeder Ausdruck von Außen wird ihm Ausdruck von Innen. Er ist der Träger und der Getragene seiner Visionen, seiner inneren Gesichte (...).²

Diese Definition des expressionistischen Künstlers als Schauender und Seher, die Herwart Walden, einer der führenden und rühmlichsten Propagandisten dieser Richtung, im Vorwort zum Herbstsalon der bildenden Künstler in Berlin drucken läßt, kann sowohl für den Maler als auch für den Dichter Kokoschka gelten.

Visionen - innere Gesichte, Erscheinungen und Traumgesichte - sind Schlüsselbegriffe in Kokoschkas Schaffen und weisen einerseits auf die antinaturalistischen Züge seines Werkes hin, signalisieren aber darüber hinaus durch ihre Nähe zu Metaphern und Symbolen die Verbindung von Visuellem und Sprachlichem. Der Künstler selbst bestätigt diese These in einer seiner ersten theoretischen Überlegungen, die er 1912 in einem Vortrag mit dem Titel "Von der Natur der Gesichte" darlegt.³

Diese Reflexionen zum Schaffensprozeß haben poetologischen Charakter und korrespondieren in der Verwendung der mit ihnen verbundenen Geburts - und Mutter - Kind - Metaphorik teilweise mit entsprechenden Äußerungen seiner Zeitgenossen Karl Kraus und Alfred Döblin.⁴ Neu an diesem kleinen Essay ist aber die Betonung des Visuellen, das hier jedoch nicht nur auf die optische Perzeption beschränkt ist, sondern als "Gesicht" verstanden Freiraum läßt für subjektives Schauen und Erleben, das in der Überwindung des naturalistisch-mimetischen Schaffensprinzips "von den Bildungen, die ihm zuströmen, wählt, und ebenso sich solcher enthalten kann, wo es ihm nicht gefällt". (O.K.Schriften, S.127) Die "Gesichte", denen er somit die Prinzipien der Selektion und Reduktion zuweist, werden bei Kokoschka in enger Verbindung mit dem Bewußtsein gesehen, das er allerdings nicht mit der Ration zusammenbringt, sondern als "Stand der Aufmerksamkeit der Seele" (s.o.) definiert, die den Dingen immanent ist und "eingewirkt in die Gesichte". Wichtig erscheint dem Künstler, das Freie und

² Herwart Walden, *Vorwort zum Herbstsalon Oktober 1913*, Berlin 1913.

³ Oskar Kokoschka, *Schriften*, Hrsg. H.Maria Wringler, Fischer, Frankfurt 1964. S.127-129.

⁴ vgl. Ute Karlavaris-Bremer, *Rolle und Bedeutung der Frau im Werke Alfred Döblins*, (Typoskript) Dissertation, Zagreb 1988.

spontan fließende der "Gesichte", die er jedoch durch seine produktive Aktivität steuern kann, indem er mit ihnen "aus der Welt absichtslos etwas als Dinge emporkommen"- ziehen kann.(S.129)

Kokoschkas künstlerisches Selbstverständnis korrespondiert besonders in diesen seinen Reflexionen mit den Definitionen seines Freundes Walden, der gerade das sowohl aktive als auch medial-passive des expressionistischen Schaffens betont, wenn er vom Künstler als demjenigen spricht, der seine Visionen trägt aber auch von ihnen getragen wird.

Wie manifestieren sich nun diese poetologischen Reflexionen in der literarischen und bildnerischen Produktion?

Kokoschka ist vor allem als Maler bekannt geworden, und seine Porträts (Gesichter) und Städteansichten (immer von einem erhöhten Standpunkt aus geschaut, mit weitem Blick in die Ferne) sind sicher die Bilder, die bei seinem Namen vor uns auftauchen. Als Dichter ist er heutzutage wohl vor allem unter Dramenspezialisten präsent, die in ihm einen Protagonisten des expressionistischen Theaters kennen, und sicher ist er auch den Liebhabern von bibliophilen Raritäten durch sein Erstlingswerk *Die träumenden Knaben*,⁵ einem Meisterwerk des Jugendstils, bekannt.

Mit dieser Publikation der Wiener Werkstätten, die eigentlich als Kinderbuch gedacht war, dessen Bilder und Text durch Kokoschkas Gestaltung jedoch in andere Bereiche weisen und von einem österreichischen Kritiker zwar als Märchenbuch apostrophiert wurden, jedoch nicht für "Philisterkinder" geeignet seien, wollen wir unsere Analyse beginnen. Das medium Bilderbuch ist durch seine Verbindung von Text und Bild besonders dazu geeignet, die Darstellung und Bedeutung der Gesichte für Kokoschkas Werk aufzuzeigen.

Acht Farblithographien ist der literarische Text zugeordnet, der aber nicht in mechanischen Drucklettern wiedergegeben ist, sondern mitlithographiert, d.h. ebenfalls künstlerisch gestaltet wurde, so daß visuell einheitliche Seiten entstanden, auf denen jedoch die leuchtenden Bilder dominieren. Diese Bilder, die zwar in dem ornamentalen Zusammenfließen von Figuren und Hintergrund noch weitgehend dem Jugendstil verpflichtet sind, in ihrer klaren, wenig nuancierten Farbgebung und den eckig ausdrucksvollen Gebärden ihrer Figuren schon expressionistische Anklänge haben, diese Bilder erscheinen in der Tat bilderbuch - märchenhaft und lassen wenig von dem avangardistischen Text ahnen. Vor allem die erste Lithographie, "Schlafende Frau" betitelt, weckt Assoziationen zu der Geschichte einer Märchenprinzessin, die umgeben von Wasser, Pflanzen und Getier davonträumt, während man mit der festen, gleichsam heranschreitenden Architektur des Hintergrundes das Nahen eines Prinzen erwartet. Diese harmlos fließende Jugendstilornamentik wird im Laufe der Bilderreihe mehr und mehr aufgegeben,

⁵ Oskar K o k o s c h k a, *Die träumenden Knaben*, Frankfurt 1959.

durchbrochen von eckigen Landschaftsdetails, einer stärkeren Dynamik der Figuren, die die sexuelle Thematik des Textes immer deutlicher signalisieren und mit der letzten Lithographie unverhüllt darstellen.

“Das Mädchen Li und ich”⁶ nennt Kokoschka dieses Blatt, das als Vision der Polarität der Geschlechter ein Thema visualisiert, das für sein Werk paradigmatischen Charakter hat, und zwar sowohl für das bildnerische als auch für das literarische. Auf einem Bildteppich von Pflanzenornamenten stehen ein Mädchen- und ein Knabenakt, jedoch nicht nahe beieinander, sondern scharf voneinander getrennt. Beide Figuren werden vom Künstler gleichsam farblich isoliert, indem er jede auf ein weißes inselförmiges Gebilde stellt, und zwischen diese weißen Flächen eine rote keilartige Form schiebt, die ihr Zusammenfließen verhindert. Eine Verbindung zwischen diesen beiden melancholischen jungen Gestalten wird allerdings durch zwei gelbe Paradiesvögel geschaffen, die den roten Keil in beiden Richtungen durchqueren und damit eine kreisförmige Bewegung in der ansonst sehr statisch vertikal angelegten Bildkomposition hervorrufen. Die beiden roten Fischlein, die auf dem ersten Bild des Buches die träumende Märchenprinzessin umkreisen, sind auf dem zuvorbeschriebenen letzten Blatt zu einer großen roten keil- oder phallusartigen Form angewachsen, die Mädchen und Knabe einerseits trennt, andererseits aber die dynamischen Dispositionen hat, ihre Isolierung zu überwinden.

Wenden wir uns nun dem Text des Bilderbuchs zu, so wird obige Interpretation bestätigt: Ein lyrisches Ich träumt sein sexuelles Erwachen. In einem inneren Monolog strömen in allegorischer Sprache Visionen, Traumgesichter und Ahnungen dahin, die alle um die Entdeckung der eigenen männlichen und fremdem, weiblichen Sexualität kreisen, die in Bild und Wort durch das rote Fischlein symbolisiert wird, das in dem Text zum ersten Bild das lyrische Subjekt, den träumenden Knaben, nicht nur beunruhigt, sondern zu Aggressionen provoziert.

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

Auf dem dazugehörigen Bild der Schlafenden scheinen die roten Fische unwesentlich zu sein, doch im Text wird auch in der zweiten Strophe ihr Rot betont, das jetzt ausdrücklich zur Farbe des Todes wird.

⁶ vgl. Abb. I

rot fischlein, fischlein rot
mein messerlein ist rot
meine fingerlein sind rot
von der schale sinkt ein fischlein tot.⁷

Der volkstümliche Märchenton der Eingangsverse, der im weiteren Verlauf des Textes nicht wieder aufgenommen wird, schlägt nun in einen sehr bild- und assoziationsreichen Strom des Bewußtseins um, der viele expressionistische Züge hat. Die einzelnen Visionen gehen ineinander über, daher finden wir auch keine reguläre Interpunktion und Syntax in diesen frei psalmodierenden Rhythmen. Der erotische Charakter der Traumgesichte des Knaben wird im Text viel deutlicher als im Bild und zeigt sowohl thematisch als auch formal überraschende Parallelen zu einem Jugendwerk Alfred Döblins auf.⁸

Die Darstellungen der Geschlechterproblematik als Isolation und Kampf lassen sich als "gestörte Interaktions- und Kommunikationsabläufe im zwischenmenschlichen Bereich" dem expressionistischen Diskurs zuordnen und sind damit wesentlich dem Zeitgeist verpflichtet. Während jedoch Döblin seinen Helden sich und die Geliebte den Flammen übergeben und erst damit seine Isolierung überwinden läßt, bietet Kokoschka eine optimistischere Lösung, die er visuell in den zwei Paradiesvögeln andeutet, im Text folgendermaßen formuliert:

und ich war ein taumelnder
als ich mein fleisch erkannte
und ein allesliebender
als ich mit dem Mädchen sprach.¹⁰

Der dynamischen, die räumliche Abgrenzung der Geschlechter durchbrechenden Bewegung der Vögel auf dem Bild entspricht hier im Text die Aufhebung der Isolierung durch das Sprechen.

Kokoschkas Visionen der Geschlechterpolarität sind eng mit seiner Farbsymbolik verbunden, bei der die schon erwähnte Doppeldeutigkeit von Rot besonders auffällt.

⁷ vgl. Anm. 5 S. 10.

⁸ vgl. Alfred D ö b l i n, *Der Schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen*. in: *Jagende Rosse, Der schwarze ...*, Freiburg Olten 1981. S.107-206.

⁹ vgl. Thomas A n z, *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre Bedeutung im frühen Expressionismus*. Stuttgart 1977. S.64.

¹⁰ vgl. Anm. 5 S. 10.

Die oft publizierte "Pieta"¹¹ auf dem Plakat zur Uraufführung seines Dramas *Mörder, Hoffnung der Frauen*¹² soll diese Problematik noch einmal verdeutlichen: Eine Frau im dunklen Gewand mit totenkopfählichem, nach links geneigtem Haupt, hält den über und über roten Leichnam eines Mannes auf dem Schoß. Durch die nach oben abgewinkelten Oberschenkel des Mannes, dessen oberer Arm mit dem der Frau verhakt ist, während der andere nach unten baumelt, erhält diese Komposition einen sehr ungewöhnlichen Charakter. Die Frau dominiert durch die verzerrte klare Bleiche ihres Kopfes mit dem fließenden schwarzen Haar, während der Mann, unstrukturiert wie ein blutiges Stück Fleisch wirkend, durch das ihm zugeordnete grelle Rot das Bild beherrscht, so daß beide Figuren um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu kämpfen scheinen. Paradox erscheint an dieser Komposition, daß die lebendige Frau mit der Symbolik des Todes gekennzeichnet ist, der tote Mann dagegen durch Rot, das in Kokoschkas bildnerischem Werk fast immer für Leben steht.

Ein Blick auf das Drama, den Anlaß für das Plakat, wird das Paradox erklären.

In diesem Frühwerk, dessen Titel das Thema Gewalt in einem ungewöhnlichen Kontext signalisiert, wird die Geschlechterproblematik sowohl formal als auch inhaltlich auf elementare Vorgänge und Verhaltensweisen reduziert, in denen Herausforderung, Vergewaltigung und Kampf als Urformen geschlechtlicher bzw. mann-weiblicher Kommunikation gezeigt werden. Indem er eine enge Verbindung herstellt zwischen stark betonten visuellen, pantomimischen und akustischen Elementen, schafft Kokoschka hier ein multimediales Werk, in dem er die verschiedenen künstlerischen Mittel zur Verdeutlichung seiner Vision vom Kampf der Geschlechter einsetzt: Weiß und Blau kennzeichnen den Mann, von seinen Kriegen auch "Blasser" genannt, während die Frau rote Kleider trägt und offene gelbe Haare hat. Dieses Rot, dessen aktiver Charakter durch die Attribute der Frau, nämlich "groß" und "laut" noch unterstrichen wird, wirkt aufreizend auf den Mann. Er "bannt" die Frau "mit seinem Blick" und gibt - als sie sich ihm mit Worten widersetzt - den Befehl, ihr sein Zeichen "mit heißem Eisen ins rote Fleisch"¹³ zu brennen. Gewalt provoziert Gegengewalt - die Frau "springt mit

¹¹ Die Darstellung der Figurengruppe nimmt in ihrer Komposition die Ikonologie der christlichen Pieta auf.

¹² Oskar K o k o s c h k a, *Mörder, Hoffnung der Frauen* in: Der Sturm, Berlin 1910. Nr.20.

Das Drama wurde am vierten Juli 1909 im Gartentheater der "Internationalen Kunstschau" uraufgeführt, vgl. Werner J. S c h w e i g e r: *Oskar Kokoschka und der Sturm*. Wien-München 1986. Auf diese Dokumentation beziehen sich die Zitatangaben.

¹³ vgl. Anm.12 S.37

einem Messer auf den Mann los und schlägt ihm eine Wunde in die Seite". Er wird in dem die Bühne beherrschenden "Turm" in einen "Käfig" hinter Gitter gebracht. Die Frau will jedoch nicht von ihm lassen, und es beginnt ein makabrer Tanz von Annäherung und Abstoßung, in dem schließlich, wenn auch durch das Gitter von ihm getrennt, die Frau auf dem Manne liegt. Indem der Mann mehr und mehr an Kraft gewinnt, wird sie zusehends schwächer. Als der Mann das Gitter aufreißt, verliert sie ihre Kraft, das Rot, - wird ganz weiß, fällt um und reißt dabei einem Alten die Fackel aus der Hand, so daß die ganze Bühne in Funkenregen gehüllt wird. Der Mann erschlägt die fliehenden Männer und Mädchen und enteilt durch die Feuergasse.

Am Ende dieses Geschlechterkampfes wird nun - in der Umkehrung der Farbsymbolik - der Mann zum Vitalen, Roten, während die Frau weiß wird, was hier allerdings nicht nur den Tod bedeutet, sondern auch als Vergeistigung angesehen werden kann.

Die Gleichsetzung von Rot als Farbe des Lebens verbunden mit Lust und Verführung mit der Frau sowie von Weiß als Geist. Reinheit mit dem Mann finden wir bei vielen Interpretationen dieses Dramas.¹⁴

In diesem Zusammenhang wird oft Kokoschkas Landsmann Weininger erwähnt, der die Polarität der Geschlechter ebenso vor allem in diesem Lichte sieht: Mann = Geist, Frau = Sexualität.¹⁵ Ganz in seinem Sinne sind die Versuche, den eigenwilligen Titel des Dramas zu klären, wobei in dem Absterben der roten Lust die einzige Hoffnung der Frau gesehen wird, sich zu vergeistigen, weiß zu werden. Dann bleibt ihr wirklich nichts anderes übrig, als zur Erfüllung dieser Projektion auf ihren Mörder zu hoffen, denn dann wird physische Zerstörung zum Akt geistiger Befreiung. Anscheinend sind diese sex- und frauenfeindlichen Überlegungen so verinnerlicht worden, daß eine andere Lösung des Geschlechterkonfliktes, der auch in dem Stück angedeutet wird, überhaupt nicht wahrgenommen wird. Nach dem ersten Kampf von Mann und Frau, der in deren Brandmarkung gipfelt, distanzieren sich nämlich die Krieger von ihrem Führer und laden die Mädchen, die Begleiterinnen der Frau ein, mit ihnen "Hochzeit zu halten", worauf sich die Mädchen "kosend zu den Kriegern legen".¹⁶ Der Dichter selbst ist allerdings zu sehr ein Kind seiner Zeit und damit nicht fähig, dieser Vision weiter nachzugehen, und somit läßt er am Ende alle, Männer wie Frauen, von dem Führer "wie Mücken" erschlagen.

Zu diesem literarischen Text hat der Künstler ebenfalls Bilder geschaffen, nämlich vier Federzeichnungen, die 1910 in der expressionistischen Zeitschrift "Der

¹⁴ vgl. Mirjana V u j a n i ć - L e d n i c k i, "Funkcija boje u jednoj drami Oskara Kokoschke", in: Radovi Filozofskog fakulteta Zadar, Zadar 1984/85, 24.

¹⁵ vgl. Otto W e i n i n g e r, *Geschlecht und Charakter*, Berlin 1932.

¹⁶ vgl. Anm. 12 S. 38.

Sturm" gemeinsam mit dem Damentext veröffentlicht wurden. Im Gegensatz zu den zuvor betrachteten Jugendstillithographien erscheinen diese aggressiv dynamischen Bilder als unmittelbare Visualisierungen des Wortes und potenzieren durch ihre eindrucksvolle expressionistische Ausdrucksweise die Visionen der Gewalt und des Kampfes, wobei die originelle Technik des "Zeichnens mit dem Skalpell" besonderes Aufsehen erregte.¹⁷

Die Figuren, immer Frau und Mann in aggressiven Konfrontationen, werden gleichsam vom Künstler seziiert, so daß die innere Struktur ihres Körpers mit Blutbahn, Nervenverästelungen usw. bloßgelegt wird. Die aggressiven Gebärden von Mann und Frau, die von der lüsternden gewaltvollen Herausforderung der Frau bis zu deren brutalen "Unter"-Wurfung durch den Mann reichen, werden durch die dynamische Symbolik der Nerven und Sehnen des "inneren Kampfplatzes" noch potenziert. Diese triebhafte Kampfsymbolik verselbständigt sich dann gleichsam in einer schakalhaften Tiergestalt, die das Kampfgeschehen begleitet.

Auch bei der Inszenierung seines Dramas hat Kokoschka mit der Bemalung seiner Figuren die Sezier-Technik verwandt, um dadurch ihre inneren Vorgänge, vor allem die Gefühle zu visualisieren. Diese Tendenz, sprachliche Bilder zu materialisieren, kann man in allen Dramen des Künstlers feststellen, sei es durch das Bühnenbild, durch Farben, Beleuchtungseffekte oder pantomimische tänzerische Effekte.

Ein besonders überzeugendes Beispiel aus dem 1907 geschriebenen Drama *Sphinx und Strohmann* soll den Abschluß unserer Überlegungen bilden. In diesem Stück, das der Autor selbst als "Curiosum" bezeichnet, und dem er in einer überarbeiteten Fassung den Titel "Hiob" gibt, geht es wieder um das Geschlechterproblem, diesmal allerdings um einen "Drei-Kampf": Der eine Mann wird als Geschöpf mit riesigem drehbarem Strohkopf, der andere als Kautschukmann, die Frau als Seelchen Anima dargestellt. Der schablonenhafte Gebrauch ihres Namens wird durch einen Papagei verdeutlicht, der an den entsprechenden Stellen stereotyp "anima, anima" vor sich hin krächzt. Anima (in der späteren Fassung Lilly) verdreht Herrn Firdusi, dem Strohmann, den Kopf. Diese Sprachfigur überträgt der Dichter in eine visuelle Metapher: der große Strohkopf wird wirklich verdreht, und das führt dazu, daß der Mann nun nicht mehr sehen kann, was die Frau treibt: was sie, genau genommen, mit dem anderen Mann treibt. Und als der Strohmann das endlich erkennt, ist er unfähig, die Wahrheit zu ertragen und fällt tot um.

Henry I. Schvey, der einzige, der sich meines Wissens intensiv mit der Doppelbegabung Kokoschkas auseinandergesetzt hat, betrachtet das "Curiosum" als "dramatic endeavor" "built around a visual metaphor which is both a serious symbolic statement of Firdusi's blindness towards Lilly and a comic device

¹⁷ vgl. Abb. II, III.

through which numerous visual gags are created".¹⁸ Außer diesem Beispiel für die Verbindung von Sprachlichem und Visuellen finden wir Metaphern des Lichts, der Isolierung und Trennung ebenfalls sowohl in den Dramen als auch auf den Bildern Kokoschkas, und sie bilden einen festen Kanon derer seiner Visionen, die eng mit dem Problem der Geschlechter verbunden sind.

Um dem multimedialen Schaffen Oskar Kokoschkas gerecht zu werden, muß betont werden, daß seine Dichtung keine Paraphrase der bildnerischen Vision ist, sondern andersartiger, jener gleichwertiger und für ihn selbst ebenso notwendiger Ausdruck seiner inneren Gesichte. Wortkunst und Bildkunst sind bei ihm autonom, haben eigenen Aussagewert und sollen dem Künstler ermöglichen, "zu erinnern und diese Erinnerung ändern verständlich zu machen".¹⁹

Betrachtet man jedoch sein gesamtes Lebenswerk, so wird deutlich, daß er dennoch Prioritäten gesetzt hat, die er 1962 in einem Gespräch folgendermaßen erklärt:

Seit den Griechen war die Kunst eine Sprache, die Fähig war, ursprünglicheres Wissen als das durch die Lautsprache mittelbare zu u vermitteln. Die Bildersprache entstammt der Vision schöpferischen Menschen. In artikulierter Gestaltung wird sie einer Botschaft gemeinsamen Menschentums über Zeitalter hinweg.

Eine Kunst ohne Gesicht ist lebensfeindlich, weltfeindlich.²⁰

¹⁸ Henry V. S h v e y, *Kokoschka as a Painter and Playwriter*, Oxford 1985. p. 27.

¹⁹ Ludwig G o l d s c h e i d e r, *Kokoschka*, Köln 1963. S.16.

²⁰ *op.cit.*, S.18.

*Ute Karlavaris-Bremer: VIZIJE OSKARA KOKOSCHKE O
POLARITETU SPOLOVA U TEKSTU I U SLICI*

S a ž e t a k

Vizije - ključni problem u stvaranju Oskara Kokoschke - razmatraju se u tematici konflikta spolova da bi se uočila korelacija između umjetnikova likovnog i književnog djela. Na izabranim tekstualnim i vizualnim primjerima usporednom analizom može se utvrditi da je Oskar Kokoschka multimedijalni umjetnik. Umjetnost riječi i slika povezuje se prije svega u njegovim dramskim inscenacijama u cjelovito umjetničko djelo. Njegova se djela mogu također promatrati kao autonomna, zasebna djela, i svako za sebe su specifičan izraz umjetnikovih unutrašnjih viđenja.

*Ute Karlavaris-Bremer: OSKAR KOKOSCHKA'S VISION OF THE
POLARITY OF SEXES IN TEXTS AND PAINTINGS*

S u m m a r y

The article looks at visions - the key problem in Oskar Kokoschka - through the thematic of the conflict of the sexes in order to see the correlation between the artist's figurative and literary works. Using comparative analysis of selected textual and visual examples, the author establishes that Oskar Kokoschka is a multimedial artist. The arts of words and of colours are primarily connected in his dramatic stagings of whole artistic works. His works can also be perceived as autonomous, separate, self-sufficient, specific expressions of the artist's inner perception.

