

Angesichts dieses breiten Spektrums an interessanten Themen, Methoden und Perspektiven aus Israel, Deutschland, der Schweiz und Österreich wäre es wünschenswert, wenn das Forschungsprojekt zu einer Synthese der Architekturgeschichte Israels beitragen könnte. Mit dem – vielleicht zeitlich etwas zu erweiternden – Ansatz von *100 Jahre Bauen und Planen in Palästina und Israel* könnte eine Forschungslücke geschlossen werden, die sowohl in der israelischen wie in der deutschen Literatur besteht. Zum Schluss darf nochmals auf die jüdisch-arabische, nach 1948 israelisch-palästinensische Architekturgeschichte hingewiesen werden, die es idealerweise zusammen zu untersuchen gälte. Zudem sollen nochmals die Ergebnisse der Tagung hervorgehoben werden, die den Transfer gerade aus orientalischen Ländern thematisierten (Ben-Asher Gitler). Viel-

leicht wäre angesichts der rasant wachsenden Hochhausskyline von Tel Aviv der Blick weniger auf New York als auf Teheran zu richten? Ein Tagungsband in der Reihe der „Innsbrucker Beiträge zur Baugeschichte“ ist in Vorbereitung. Aus der Konferenz ist außerdem die internationale *Spring School* zur Bauforschung in Tel Aviv und Dessau 2018/19 hervorgegangen (<http://www.baugeschichte.eu/de/lehre/info/?elementID=461>).

DR. REGINE HESS
Technische Universität München,
Architekturmuseum, Pinakothek der Moderne,
Lehrstuhl Architekturgeschichte und kura-
torische Praxis,
Arcisstr. 21, 80333 München,
R.Hess@lrz.tu-muenchen.de

Bilder hören im Bildungsfunk

Andreas Zeising
Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre. Köln/Weimar, Böhlau Verlag 2018. 675 S., 145 s/w Abb. ISBN 978-3-4125-0979-8. € 100,00

Noch keine sieben Jahre war der Rundfunk alt, als Hans Flesch 1930 im April-Heft der Zeitschrift *Der Querschnitt* eine Rückschau wie eine Erzählung aus der Prähistorie formulierte: „Im Anfang des Rundfunks war die Langeweile. Da sie in einer brillanten und reizvollen technischen Maskierung einherging (denn immer wieder blendete das tech-

nische Wunder), merkten sie nur wenige. Entsetzliche Dinge wurden damals getrieben. Das Musikprogramm wurde aus vermoderten Konzertsälen bezogen, Literatur aus der ‚Gartenlaube‘, der Vortragsteil legte Wert auf die Sitten und Gebräuche der Minnesänger (unter dem Titel ‚Volksbildung‘), Legionen von Gurken wurden eingelegt (‚Für die Hausfrau‘). Erst die Erkenntnis der echten Lebensnähe des wundervollen Instruments schuf Besserung.“ Er hatte gute Gründe für seine späteren Invektiven, denn das kurze erste Jahrzehnt des neuen Mediums – am 29. Oktober 1923 war die Berliner Funk-Stunde A.G. als erste Sendegesellschaft gestartet, rasch folgten weitere regionale Rundfunkgesellschaften – kann einerseits als eine Ära von beeindruckender Innovationsdynamik gelten, deren Experimentierfreude jedoch andererseits mit der sogenannten Rundfunkreform 1932 in politisch motivierte enge Schranken ge-

wiesen wurde. Flesch, einer der zentralen Akteure und Pioniere des frühen Radios, wurde aus seinem Posten als Berliner Sendeleiter entlassen und durch den Nationalsozialisten Richard Kolb ersetzt. Auch dieser vermisste im Radio eine „unmittelbare Lebensnähe“, verstand darunter aber Volkstümlichkeit und forderte 1932 in der Zeitschrift *Funk* eine „Entakademisierung des Programms“, damit auch „der Letzte des Volkes im Stande ist zu begreifen“. Was sich hier an zwei Personen und an ihrem im Abstand von nur zwei Jahren formulierten Positionen abzeichnet, lässt bereits die Volten und grundlegenden Umdeutungen erahnen, die die programmatische Ausrichtung des Rundfunks zwischen 1923 und 1933 insgesamt bestimmten.

RICHTIG SEHEN LERNEN DURCH EIN BILDERLOSES MEDIUM

Innerhalb der Volksbildung nahm die Vermittlung von kunsthistorischen Inhalten traditionell einen erheblichen Stellenwert ein, und darauf reagierte auch das frühe Radio. Dieser bislang nahezu unbeachteten Thematik widmet sich Andreas Zeising in seiner 2018 publizierten kunsthistorischen Habilitationsschrift *Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre*. In 17 Kapiteln und auf mehr als 600 Seiten zeichnet der Autor ein ausgesprochen differenziertes, informationsreiches Bild von diesem Zeitraum, indem er seine Untersuchung „im Schnittfeld von Fachhistoriografie, Mediengeschichte und historischer Bildungsforschung“ ansiedelt (24). Diesem multiperspektivischen Ansatz ist es zu verdanken, dass die Arbeit eine chronologische Darstellung der ausgewählten Jahrzehnte vermitteln kann, ohne die vielschichtigen Sachverhalte zu vereinfachen oder in eine simple Entwicklungsnarration zu verfallen. Dabei geben oftmals gerade die „Neben- und Holzwege der populären Vermittlung“ (25) kunsthistorischer Inhalte Aufschluss über grundlegende Phänomene: Sie zeigen nicht nur die wechselseitigen Auswirkungen von Wissenschaftspopularisierung und Medienpraxis, sondern reflektieren auch auf Kernpunkte im Selbstverständnis der akademi-

schon Kunstgeschichte. Folgerichtig schlägt Zeising vor, das neue Medium Radio als „Auslöser einer Kritik der ‚Bilderflut‘ zu bedenken, die als Appell auch auf die Kunstgeschichte und ihr Epistem der Sichtbarkeit zurückwirkte“ (22). Selbstbewusste Programmierer und Rundfunkjournalisten sahen im Radio von Anbeginn eine Anleitung zum „Hören lernen“ (so Ludwig Kapeller im *Uhu* 1925) und damit den Gegenentwurf zu einer bilderdominierten Aufmerksamkeits- und Zerstreuungskultur in der Weimarer Republik. Für die Kunstgeschichte, so formulierte es Wilhelm Waetzoldt 1931 bewusst ketzerisch, könne eine Vermittlung ohne Anschauungsmaterial gar „einen Weg zur Kunst hinter dem Rücken der Reproduktion“ eröffnen (zit. nach Zeising, 22).

Gleichwohl galt die Unsichtbarkeit – oder vielmehr: die durch die Absenz eines Bildes bedingte Nicht-Sichtbarkeit – der besprochenen Werke als eine problematische Bedingung, der sich eine neu zu entwerfende *Radiokunstgeschichte* zunächst stellen musste und mit der auch das spätere Format des *Funkkolleg Kunst* noch zu kämpfen hatte. In zwei einführenden Kapiteln erläutert Zeising diesen Komplex durch fach- und methodenhistorische Kontextualisierung. Zunächst gilt es zu vergegenwärtigen, dass ein durch Reproduktionen ‚bebildertes‘ Studium in den Zwanziger Jahren zwar technikgeschichtlich eine vergleichsweise junge Option, für die dominanten Methoden der wissenschaftlichen Kunstgeschichte seit der Jahrhundertwende als Arbeitsgrundlage jedoch essentiell war. Dieser „Emphase des ‚Sehens‘“ (64) begegnete die Vermittlung via Radio zunächst kompensatorisch, dann aber auch zunehmend selbstbewusst durch technische Innovationen. Um die Bilderlosigkeit des Mediums auszugleichen, wurde eine Vielzahl an kreativen, teilweise auch kuriosen Lösungen ausprobiert, die von der traditionellen begleitenden Bildermappe bis hin zu verschiedenen Ansätzen von „Televisionen“ (ausgeführt in Kapitel VII) reichten. Einen spektakulären Höhepunkt der technischen Experimentierlust bildete der Fultograph, der 1929 als „Bildfunk für Jedermann“ beworben wurde. Dieses vollmundige Versprechen konnte jedoch nicht eingelöst werden: Die

technische Ausstattung war aufwendig und hochpreisig, zudem erforderte die Übertragung einige Geduld – die gefunkten Bilder trafen mit fünf bis zehn Minuten Zeitverzögerung ein. Trotz der Begeisterung führender Berliner Radiovertreter wurde das Experiment noch im selben Jahr eingestellt.

Sehr viel traditioneller und technisch handfester war eine Kooperation, die der Bildungsfunk in Frankfurt am Main mit dem Städel Museum bereits 1924 eingegangen war. Zu der Sendereihe *Kunstgeschichte durch Rundfunk* erschienen im Leipziger Seemann-Verlag eigens für die Vortragsreihe arrangierte, preiswerte „funkbegleitende Bildmappen [...], die [...] in Radiohandlungen und ausgewählten Frankfurter Geschäften von den Hörern zu erwerben waren“ (58). Radioprogrammhefte, die für eine interessierte Hörerschaft zur Grundausrüstung gehört haben müssen, informierten über das Angebot, das sich auf ausgewählte Meisterwerke der Frankfurter Sammlung bezog, darunter Jan van Eycks *Lucca-Madonna* und Tischbeins *Goethe in der Campagna*. Reproduktionen von Werken Wilhelm Leibls und Auguste Renoirs markierten die historische Moderne der in Farbe reproduzierten Mappensammlung. Die Radiovorträge hielt Oswald Götz, ein promovierter Kunsthistoriker, der seit 1921 als Direktorialassistent im Städel tätig war und mithin für fachliche Expertise sorgte. Das Frankfurter Beispiel zeigt, wie sehr die Anfänge einer Radiokunstgeschichte in der Tradition älterer museumsdidaktischer Ansätze standen – Zeising verweist auf Alfred Lichtwark –, aber auch praktischen wirtschaftlichen Interessen verpflichtet waren: „Vor allem nämlich – und hierin war die Sendereihe in der Tat innovativ – sollten Götz’ Radiovorträge bei den Hörern für einen Besuch des Städel Museums werben.“ (59)

Anleitungen zur Betrachtung von Kunstwerken nahmen bald auch andere Rundfunkstationen ins Programm, so etwa die österreichische Radio Verkehrs AG (Ravag). Ähnlich wie in Frankfurt suchte man auch hier nach einer praktischen Lösung für die fehlende visuelle Anschaulichkeit und fand sie in der Produktion von ausgedehnten Bildbeilagen zur Zeitschrift *Radio Wien*. Und noch eine Parallele zum Frankfurter Fall zeigt sich: Mit Hans

Tietze und Max Eisler traten auch hier ausgebildete Kunsthistoriker vor das Mikrofon. Die fachkundig fundierte Vermittlung bleibt ein Leitmotiv in der frühen Radiokunstgeschichte; neben bekannte Kunsthistoriker wie Wilhelm Waetzoldt, Fritz Wichert und Wilhelm Fraenger traten zunehmend auch heute weniger bekannte Publizisten, Kritiker und Museumsmitarbeiter. Wer auch immer die Inhalte vermittelte – der frühe Bildungsfunk, so arbeitet Zeising (vor allem in Kapitel III) überzeugend heraus, war ein tendenziell konservatives, von bürgerlichen Idealen bzw. Ideologien geprägtes Instrumentarium.

VOM BILDUNGSBÜRGERTUM ZUR ZEITGENÖSSISCHEN MUSEUMSPÄDAGOGIK

Ein Wandel in dieser Hinsicht zeichnete sich um 1927 ab, ein versprengtes Vorspiel jedoch bildete bereits 1925 das im Berliner Rundfunk übertragene Abendprogramm der künstlerischen Vereinigung der *Novembergruppe* (Kapitel IV). Erstmals zogen zeitgenössische Kunst, Literatur und Musik in das Radio ein – und stießen bei der Hörerschaft auf wenig Gegenliebe, wie empörte Zuschriften dokumentierten. Gleichwohl war es zwei Jahre später wiederum der Berliner Rundfunk, der im „Segment des Museumsfunks“ (121) zu innovativen Formaten fand. „Der Grund dafür war nicht zuletzt die tiefgreifende Krise, in der sich die Bildungsinstitution des Kunstmuseums zu dieser Zeit befand“, konstatiert Zeising (ebd.). Der bereits erwähnte Wilhelm Waetzoldt, seit 1927 Generaldirektor der Berliner Museen, spielte in dieser Umbruchsituation eine zentrale Rolle. Er baute in der Hauptstadt nicht nur die museumspädagogischen Angebote aus, sondern führte zudem Veränderungen ein, die an Maßnahmenkataloge im gegenwärtigen Museumsbetrieb denken lassen: „Ausbau des Führungswesens, flexiblere Öffnungszeiten und Kooperationen mit Erziehungsverbänden und Volksbildungsinstitutionen“ (122). Auch das Kultusministerium wurde aktiv und initiierte „eine Kooperation zwischen den Staatlichen Museen und den beiden in Berlin ansässigen Sendegesellschaften“, der Funk-Stunde und der Deutschen Welle (ebd.).

Es galt nun, die Institution Museum, einzelne Werke der Sammlung sowie den täglichen Betrieb anschaulich-unterhaltend in ungezwungener Form zu vermitteln. Unter der Überschrift *Die Berliner Museen* wurde zwischen November 1927 und Mai 1928 eine 20-teilige Reihe ausgestrahlt, zu der Beiträge mit Titeln wie *Kunstwerke haben Schicksale* oder *Wie spielt sich ein Tag bei einem Museumsdirektor ab?* gehörten. Mit den neuen Themen hielten auch unkonventionellere Formate der Berichterstattung Einzug in den Bildungsfunk – locker erzählte, auch reportageartige Berichte sollten „das Laienpublikum in unterhaltsamer Weise an den Erfahrungshorizont des Fachmanns heranführen“ (124). Die positive Hörerresonanz gab dem neuen, eher dialogisch ausgerichteten Angebot recht; der „Medienverbund aus Radio und Funkpresse“ bildete „in den kommenden Jahren einen festen Bestandteil [der] Öffentlichkeitsarbeit“ der Berliner Museen (125).

Auch die Gegenwartskunst fand nun dank einer neuen Sendereihe positive Aufnahme bei der Hörerschaft: Ab 1927 lud der Journalist Helmut Jaro Jaretzki Künstlerinnen und Künstler in seine *Werkstatt der Lebenden* ein oder besuchte sie vor Ort in ihren Ateliers, in Kunstschulen und Galerien. Seine Gäste wählte Jaretzki dabei mit Bedacht aus, Avantgarde und kontroverse Statements mied er, vielmehr suchte er etablierte Künstlerinnen und Künstler auf, die einer breiten Hörerschaft zumindest namentlich bekannt waren. Ähnlich wie in den zu der Zeit in der illustrierten Presse sehr beliebten ‚Home-Stories‘ mit Prominenten ging es Jaretzki darum, einen scheinbar unverstellten, persönlich-menschlichen Zugang zu seinen Gesprächspartnern zu vermitteln – und nicht akademisch-wissenschaftliche Inhalte. Ein vergleichbares Format wählte auch Paul Westheim für seine Kunstvermittlung im Radio. Dieser Bereich seiner Tätigkeit ist in der Forschung bislang kaum berücksichtigt worden, so dass Zeising hier – wie an späterer Stelle auch zu Fritz Wichert – Beiträge zu einem umfassenderen Bild dieser Persönlichkeiten liefert.

VOLKSBIILDUNG UND IHRE IDEOLOGISCHE VEREINNAHMUNG

Wie in Berlin entwickelten auch andere Sendestationen Ende der Zwanziger Jahre Programme, die auf eine unterhaltende Vermittlung neuer Inhalte abzielten. „Der Rundfunk, so hieß es nun, solle nicht wie bisher in kultureller Isolation verharren, sondern an die Erscheinungen des modernen Lebens heranführen.“ (143) Der didaktische Anspruch blieb also erhalten, wurde aber im Sinne einer Orientierung in der neuen Zeit sogar noch ausgebaut. Für den Südwestdeutschen Rundfunk entwickelte Fritz Wichert die Reihe der *Gedanken zur Zeit*, in der unter anderem *Probleme des neuen Bauens* erörtert wurden, und der Westdeutsche Rundfunk klärte über den Bauhausstil auf. Aber auch technische Neuerungen zeitigten Folgen in den Sendeformaten: Das mobile Übertragungsgerät gestattete Reportagen vor Ort, so dass man bei einem Expertengespräch in der Kasseler Neuen Galerie *Rembrandt vor dem Mikrophon* ‚erleben‘ oder einen ebenso stimmungsvoll wie präzise choreographierten *Nächtlichen Besuch im Kölner Dom* nachvollziehen konnte. Zahlreiche weitere Beispiele für die varianten- und ideenreiche Radiokunstgeschichte dieser Jahre, die auch das Oscillieren zwischen Tradition und Avantgarde veranschaulichen, werden von dem Autor rekonstruiert. Die eigentliche Stärke dieser Kapitel aber ist die Genauigkeit, mit der Zeising anhand konkreter Konstellationen die schleichenden Verschiebungen in den Programmprofilen herausarbeitet.

Das Spektrum der Sendungen umfasste im Oktober 1932, als der Reichskunstwart Edwin Redslob sein Pluralität forderndes Positionspapier zur Rundfunkgestaltung formulierte, zwar noch linkspolitische, bürgerlich-liberale wie konservative Positionen, doch hatten bereits seit Monaten in allen Radiostationen Sendungen, die dezidiert nationale ‚Heimatwerte‘ propagierten, den ideologischen Richtungswechsel eingeleitet. Die Rundfunkreform schuf einen Monat später die Grundlage für die Neubesetzung zentraler Posten im Radiowesen und sanktionierte „jene Drift in Richtung Volkstumsideologie und nationaler Sammlung“ (241). Innovative Sendeformate wie das Künstler-

interview wurden zwar fortgesetzt, doch mit anderen Inhalten und Kernvokabeln belegt; zudem ging mit der „Fokussierung auf das stammlich Eigene und Artgemäße [...] ein gesteigertes Interesse an Volkskultur, Handwerk und Regionalgeschichte einher“ (265). Mystische Überhöhungen des ‚deutschen Geistes‘ propagierten auch die Radiobeiträge von Wolfgang Frommel und Fraenger; Zeising korrigiert hier mit subtilen Deutungsansätzen geläufige Positionen in der Forschungsliteratur, die ästhetischen Elitismus als eine Form des subversiven Widerstands verstehen.

Ab 1933 manifestierte sich der „ideologische Umschwung von der Volksbildung [...] zur völkischen Erziehung“ (335) im Radio mit Sendungen, die entweder die neue heroisierende Monumentalkunst und -architektur des Nationalsozialismus oder aber vorgeblich genuin deutsche Kulturtraditionen feierten. Dezidiert kunstgeschichtliche Wortbeiträge wurden immer seltener und nur zu Randzeiten gesendet. Auch die erstaunlich langlebige und dicht getaktete Reihe der *Monatsbilder* im Bayerischen Rundfunk, 1934 mit einem Vortrag von Wilhelm Pinder eröffnet, nahm Werkbetrachtungen nur noch zum Anlass für eine ideologisch geprägte „gediegene Unterhaltung zum Wochenklang“ (354). Nicht die Vermittlung von kunstwissenschaftlichen Inhalten, sondern eine den Mythos des ‚Dritten Reiches‘ untermauernde Geschichtserzählung trat zunehmend in den Vordergrund, zu deren Veranschaulichung Kunstwerke und Künstler vor allem im Format des Hörspiels aufgerufen wurden.

Auch die zwischen 1933 und 1938 in München wiederholt inszenierten Großfeiern des *Tags der Deutschen Kunst* wurden im Rundfunk übertragen. Zeising rekonstruiert und analysiert umfassend die „propagandistische Großoffensive“ (385), zu der das Radio im Verbund mit Printmedien eingesetzt wurde (Kapitel XIV). Mit Kriegsbeginn verschwinden kunsthistorische Inhalte weitgehend, aber nicht vollständig aus dem Radioprogramm. Beiträge wie Hugo Landgrafs in pathetischen Scheindialogen inszenierte Besprechun-

gen von Kriegs- und Soldatenbildern stehen nun vollständig im Dienste der nationalsozialistischen Durchhaltepropaganda (Kapitel XVI). Landgraf, im Hörfunk des ‚Dritten Reiches‘ ein linientreuer Kunstberichterstatler, gehörte auch zu dem kleinen Kreis der ersten Fernsehreporter. Im Nipkow-Sender, der zwischen 1934 und 1944 als Deutscher Fernseh Rundfunk den weltweit ersten Fernsehbetrieb aufnahm – die technische Entwicklung war vor allem mit Blick auf die Olympischen Spiele vorangetrieben worden –, stellte Landgraf ab 1937 das *Kunstwerk des Monats* vor. Nicht zuletzt aufgrund fehlender Dokumente wird dieses medienhistorische Kuriosum von Zeising in einem Exkurs abgehandelt (Kapitel XV).

PROBLEMATISCHE QUELLENLAGE

Die Quellenlage ist eine grundsätzliche Problematik, der sich diese Untersuchung der frühen Radiokunstgeschichte stellen muss – und die vom Autor in der Einleitung auch explizit als ein Manko benannt wird. Durch den verschwindend geringen Bestand an Tondokumenten aus den Zwanziger bis Vierziger Jahren fehlt weitgehend nicht nur eine genaue Kenntnis der tatsächlich gesendeten Inhalte, es fehlt auch (und vor allem) „der Klang des gesprochenen Wortes“ (25). Zeising entwickelt seine Argumentation und historische Rekonstruktion auf der Basis der Funkpresse, also von Programmzeitschriften und Sendeplänen, selten einmal liegen Sendemanuskripte, noch seltener Tondokumente vor. Damit bleibt eine Lücke, auf die der Autor im Verlauf seiner ansonsten ausgesprochen materialreichen und informationsdichten Arbeit mit aller Vorsicht auch wiederholt hinweist.

Und noch eine zweite problematische Leerstelle ist zu konstatieren, die ebenfalls vom Autor vorab angeführt wird: Es fehlt – auch hier aufgrund der Quellenlage – für den betrachteten Zeitraum die Perspektive der Rezipienten. „Über Wahrnehmung, Akzeptanz und den meinungsbildenden Einfluss, den kunstgeschichtliche Rundfunksendungen tatsächlich hatten, sind letztlich kaum Aussagen möglich“, so Zeising (26). Mit Blick auf die Inhalte der frühen Radiokunstgeschichte ist dem leider zuzustimmen; eine Rekonstruktion der

praktischen Umstände, Konstellationen und Orte, unter und an denen Personen(gruppen) in der Weimarer Republik Radio hörten, wäre jedoch möglich – zumindest ansatzweise. Diese Informationen zu bieten, hätte einer Darstellung, die den medienhistorischen Kontext so stark betont, gut angestanden. Damit ist jedoch auch das einzige Defizit dieser umfassenden Untersuchung benannt, der mit voller Berechtigung die Bezeichnung Standardwerk zugestanden werden kann. Dazu trägt auch der umfangreiche Anhang bei, der zum einen erhaltene Quelldokumente umfasst (darunter eine Transkription der 1938 gesendeten Reportage zum Festzug des *Tags der Deutschen Kunst*), zum anderen eine detaillierte Auflistung relevanter Sendungen zur Kunstgeschichte ver-

schiedener Radiostationen aus den Jahren 1924 bis 1937 liefert. Nicht zuletzt die Entscheidung, das Personenregister an signifikanten Stellen um knappe biografische Angaben zu ergänzen, macht deutlich, dass der Autor mit seinen Forschungen auch einen – im besten Sinne – didaktischen Anspruch verbindet.

DR. HELEN BARR
Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-
Universität Frankfurt am Main,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
barr@kunst.uni-frankfurt.de

Oskar Kokoschka – Jahrhundertkünstler oder Meister der Selbstvermarktung?

Rüdiger Görner
Oskar Kokoschka,
Jahrhundertkünstler. Wien,
Paul Zsolnay Verlag 2018. 352 S.
ISBN 978-3-552-05905-4. € 28,00

Unter dem Titel *Oskar Kokoschka, Jahrhundertkünstler* hat der Literaturwissenschaftler Rüdiger Görner Kokoschka eine „umfassende Biografie – die erste seit dreißig Jahren“ gewidmet. Nach Bekunden des Verlages präsentiert diese „den Gesamtkünstler Oskar Kokoschka“ als die „Zentralfigur der Wiener Moderne“. „Görner zeichnet Kokoschkas Weg vom Bürgerschreck und Hungerkünstler zum wohlhabenden Weltbürger und Jahrhundertkünstler, der künstlerisch und politisch hellwach

blieb, ganz nah an dessen Werk nach, denn Kokoschkas Leben erzählt man, indem man sein Werk erzählt und umgekehrt“, heißt es auf dem Klappentext. Görners Buch basiert im Wesentlichen auf Kokoschkas drastisch selbstverklärender und apologetischer Autobiografie *Mein Leben* (München 1971), auf dem publizierten schriftstellerischen Werk (*Das Schriftliche Werk in vier Bänden*, hg. v. Heinz Spielmann, Hamburg 1973–76) und den gemeinsam mit Olda Kokoschka veröffentlichten Briefen des Malers (Oskar und Olda Kokoschka, *Briefe*, hg. v. Olda Kokoschka, Bd. I–IV, Düsseldorf 1984–88).

KOKOSCHKA ZUR ZEIT DES NATIONALSOZIALISMUS

Nach Görner flieht der Künstler nach dem Tod seiner Mutter Romana 1934 nach Prag, um in der Heimat seiner Familie den zunehmenden Repressalien und dem sich abzeichnenden „Anschluss“ durch Nazi-Deutschland zu entgehen. Für Ko-