

EGON SCHIELE JAHRBUCH



BAND
VOLUME I

2011

EGON SCHIELE JAHRBUCH

Herausgegeben von | Edited by

Johann Thomas Ambrózy · Eva Werth · Carla Carmona Escalera

BAND | VOLUME

I

WIEN | VIENNA

2011

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der

ALBERTINA

und der
Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wissenschafts- und Forschungsförderung



Alle Rechte vorbehalten / all rights reserved

© 2011 durch die Autoren, die Herausgeber und den Verleger /
by the authors, the editors, and the publisher

REMAprint, Druck- und Verlagsgesellschaft m.b.H., A-1160 Wien
ISBN 000000000

Cover: Egon Schiele: „Eremiten“, 1912, Öl auf Leinwand, 181 x 181 cm,
Leopold Museum, Wien, Inv. 466 (KP229), Foto © Leopold Museum, Wien
Grafische Gestaltung und Satz: spunk grafik | design und text, www.spunk.at

Druck: REMAprint, Druck- und Verlagsgesellschaft m.b.H., 1160 Wien
www.remaprint.at

Editorial

It is unfortunate that the research on Egon Schiele (1890-1918) has been particularly scattered and divided. It is also in part too biased towards an expressionist approach which uses the concept of genius to the detriment of the analysis of the representational logic of Schiele's oeuvre. It is high time that those working worldwide on Schiele cooperate on an international level so that different methods and approaches can benefit from each other in aid of both scholarship and artistic practice.

EGON SCHIELE JAHRBUCH (ESJB) is the first journal dedicated to the study of Schiele's oeuvre. It publishes current research articles, symposia, relevant interviews, timely reviews of books and exhibitions as well as special issues on the artistic practice of Egon Schiele. Following the path pioneered by Allan Janik and Stephen Toulmin's *Wittgenstein's Vienna*, *ESJB* also features those aspects of the arts, philosophies and culture of the *fin de siècle* Vienna which could advance the understanding of Schiele's work.

The journal is intended to create a dynamic international forum of discussion and communication between scholars, artists and writers working on these issues across the world. The editors encourage academics in the humanities, writers and artists at any stage in their careers to contribute articles in either English or German.

The editors would like *ESJB* to promote the clarification of the dynamic relationships between ethics and aesthetics inherent to Schiele's oeuvre, something so precious in a time like ours.

Bedauerlicherweise war die Egon-Schiele-Forschung bislang besonders verstreut und uneins. Auch war sie oft zu sehr im expressionistischen Diskurs befangen, wodurch die These vom Künstlergenie der Analyse der Darstellungslogik im Werk Schieles im Wege stand. Es ist hoch an der Zeit, dass jene, die weltweit über Schiele arbeiten, sich nunmehr auf internationaler Ebene austauschen, damit verschiedene Methoden und Annäherungsweisen von einander profitieren können, zum Nutzen sowohl der Forschung als auch der künstlerischen Praxis.

Das *EGON SCHIELE JAHRBUCH (ESJB)* ist das erste Periodikum, das sich der Auseinandersetzung mit dem Werk von Egon Schiele (1890-1918) widmet. Es wird laufend Forschungsartikel, Symposiumsberichte, einschlägige Interviews, daneben auch Besprechungen von Büchern und Ausstellungen veröffentlichen, sowie spezielle Beiträge zur künstlerischen Praxis von Schiele. Dem von Allan Janik und Stephen Toulmin in *Wittgenstein's Vienna* eröffneten Weg folgend, wird das *ESJB* auch Beiträge zu jenen Aspekten der Kunst, Philosophie und Kultur des Wiener Fin-de-siècle publizieren, die das Verständnis des Werkes von Egon Schiele erhellen.

Mit dem Jahrbuch soll ein dynamisches, internationales Kommunikations- und Diskussionsforum für Forscher, Künstler und Schriftsteller geschaffen werden, die weltweit an diesen Themen arbeiten. Die HerausgeberInnen ermutigen WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und SchriftstellerInnen – unabhängig vom Stand ihrer Ausbildung und ihrer beruflichen Position – Artikel in deutscher oder englischer Sprache beizutragen.

Die HerausgeberInnen wünschen mit dem *ESJB* die Klärung der dem Werk Schieles inhärenten dynamischen Beziehung zwischen Ethik und Ästhetik – eines gerade auch für unsere Zeit so wichtigen Aspektes – voranzutreiben.

December | Dezember 2011

Carla Carmona Escalera · Eva Werth · Johann Thomas Ambrózy

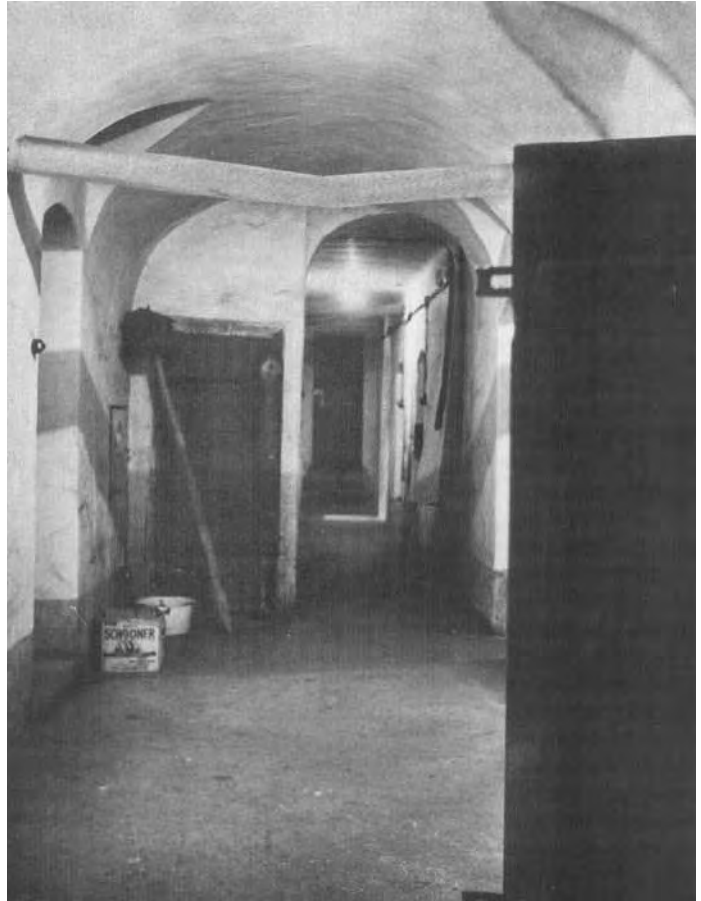
Inhalt | Contents

	Editorial	3
ERINNERUNGEN MEMOIRS	<i>Alessandra Comini</i> Interviewing Schiele's Sisters in the Early 1960s and Beyond	6
FORSCHUNG RESEARCH	<i>Johann Thomas Ambrózy</i> Das Geheimnis der „Eremiten“. Die Entschlüsselung einer Privat-Ikonographie und die Klärung des Ursprungs der V-Geste von Egon Schiele	10
	<i>Carla Carmona Escalera</i> The Use of Structures in Egon Schiele's Syntax Chairs, Tightropes, Clothes, Halos, Protheses	58
	<i>Gertrud Held</i> „Messerstecher und Kunstsalon“. Der Anschlag auf ein Kokoschka-Bild im Jahre 1924 in Wien. Mit einem Exkurs zur Ausstellung <i>Entartete „Kunst“</i> 1937 in München	90
	<i>Allan Janik</i> Wittgenstein, Ethics and the Silence of the Muses	108
	<i>Helena Pereña</i> „Selbstseher“ und „Tote Mutter“: Schieles Bildthemen im Kontext seiner Zeit	119
	<i>Eva Werth</i> Stilistische Aspekte im Werk Egon Schieles	130
REZENSIONEN REVUES	<i>Johann Thomas Ambrózy</i> Helena Pereña Sáez , <i>Egon Schiele. Wahrnehmung, Identität und Weltbild</i>	184
	<i>Sylvie Arlaud</i> Eva Werth , « <i>Illumination mutuelle</i> ». <i>Des rapports entre littérature et peinture chez Egon Schiele (1890-1918)</i>	186
	<i>Tore Nordenstam</i> Review of Carla Carmona Escalera , <i>Egon Schiele: Análisis ético-formal de su obra pictórica</i>	188

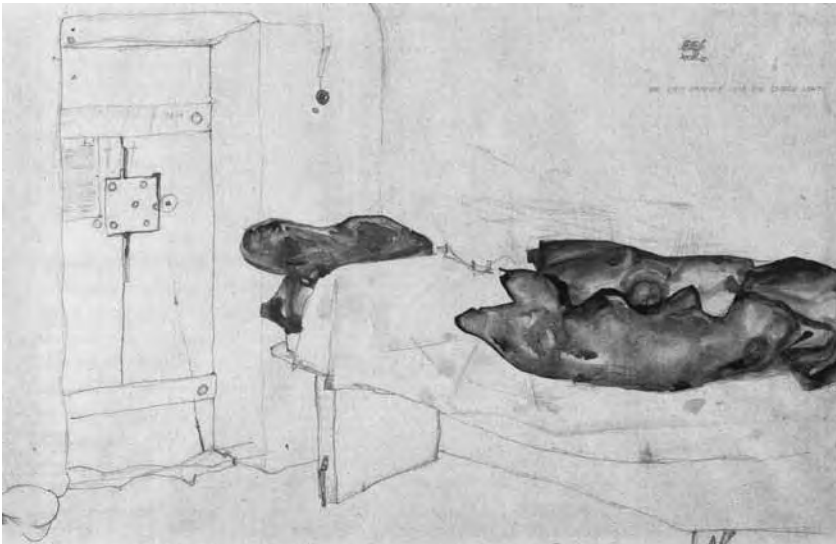
MUSEEN UND AUSSTELLUNGEN MUSEUMS AND EXHIBITIONS	Christian Bauer Das Egon Schiele Museum in Tulln und die Anfänge des Künstlers	194
	Günter Wagensommerer Endlich heimgekehrt. 1911–2011: 100 Jahre „Egon Schiele Neulengbach“	206
INTERVIEWS	Clarisse as a Depiction by Schiele <i>An Interview with Jean-Pierre Cometti by Carla Carmona</i>	224
	Reflections on an Exhibition <i>An interview with Jane Kallir by Carla Carmona</i>	228
	De arte y límites <i>Una entrevista con Isidoro Reguera</i> <i>On Art and Limits, An Interview with Isidoro Reguera</i> <i>by Carla Carmona</i>	232
	Journeying along Schiele’s Landscapes and Townscapes <i>An interview with Kimberly Smith by Carla Carmona</i>	256
FORSCHUNGSSTÄTTEN RESEARCH INSTITUTIONS	Bernadette Reinhold Kokoschka im Kontext. Das Oskar Kokoschka-Zentrum in Wien	260
	Albertina Studiensaal und Egon Schiele Archiv (ESA) Albertina Study Room and Egon Schiele Archives (ESA)	266
ANZEIGEN ADVERTISEMENTS	1 st Egon Schiele Research Symposium, Neulengbach 2012	89
	Egon Schiele: Das unrettbare Ich, Kunstab / Lenbachhaus, München	129
	Antiquariat “Erlesenes”, Wien	193
	Egon Schiele Ausstellung in Neulengbach 2012	205
	Galerie St. Etienne, New York	231
	Oskar Kokoschka: Naturbilder, Kokoschka Haus Pöchlarn	265
	Danksagung Acknowledgements	268



1



2



3



4

- Fig. 1 Egon Schiele, *I Feel Not Punished But Purified!* (Nicht gestraft sondern gereinigt fühle ich mich!), 20 April 1912, pencil and watercolor on paper. Albertina, Vienna.
- Fig. 2 The basement corridor outside Schiele's prison cell at the Neulengbach District Courthouse. Neulengbach, 27 August 1963. Photograph by the author.
- Fig. 3 Egon Schiele, *The Single Orange Was the Only Light* (Die eine Orange war das einzige Licht), 19 April 1912, pencil and watercolor on paper (Schiele's prison cell). Albertina, Vienna.
- Fig. 4 The door of Schiele's prison cell in the Neulengbach District Courthouse, detail with the carved initials "M.H." Neulengbach, 27 August 1963. Photograph by the author.

Interviewing Schiele's Sisters in the Early 1960s and Beyond

When I first met them in Vienna during the late summer of 1963, Egon Schiele's older sister Melanie (she pronounced her name: "Me-la-nee") and younger sister Gertrude ("Gerti") found it strange indeed that a young American art historian from the "Wild West" (actually, Texas) with an Italian surname and no Germanic background would have decided to research and write about their long dead brother. I described to them the epiphany I had undergone upon first seeing Schiele's riveting work in a small exhibition of Viennese Expressionism at the University of California in Berkeley. I was working on a master's degree in art history there and had just selected an esoteric medieval topic for my thesis. But then I saw – experienced, rather – Egon Schiele. Why such tension, why such pathos, why such urgency? I realized immediately that my scholarly future lay with him and that I must get myself to Vienna, where both his sisters still lived.

What a pity that I had not known about Schiele when I was briefly a student at the University of Vienna in 1956, right after graduating from Barnard College. My studies in Austria were brief because in November of that year the Hungarian Revolution took place and thousands of refugees flooded the city. This jarring encounter with real life temporarily changed how I felt about the study of art history. At the university our classes were about cultures of the past, and here I was witnessing a traumatic, important, living present.

But because of that life-changing chance encounter with Schiele at the Berkeley exhibition, the summer of 1963 found me back in Vienna and happily ensconced in the dimly lit Studiensaal (study room) of the Graphische Sammlung Albertina. The Albertina Museum was the depository of the world's largest collection of Schiele drawings and watercolors, and had as well as a rich archive of Schiele sketchbooks, letters, and photographs. The guards and staff, who referred to me as "das Schiele Fräulein," took an avuncular interest in my work but uniformly advised me not to bother interviewing the artist's sisters, as they were both confirmed recluses, did not even speak to each other, and were really quite crazy – "verrückt." Such negative advice redoubled my resolve to meet and interview them. After six weeks of working in the Albertina, taking notes and drawing small replicas of each Schiele artwork, I mailed off two carefully composed if

grammatically shaky letters in German of self-introduction to Melanie and Gertrude, whom I felt I had already met through Schiele portraits and family photographs.

By the time surprisingly positive answers came to me from each sister, I had something unique and important to share with them concerning their brother. The Albertina owned eleven of the thirteen known watercolors Schiele had created while imprisoned during April of 1912 in the Austrian village of Neulengbach on charges of kidnapping, seduction and public immorality. His habit of inviting the local children to come and pose for him in the presence of what were deemed lewd images had aroused parental alarm. A little thirteen-year-old girl, who had run away from home and spent the night at Schiele's rented garden house, was the immediate cause of his arrest on charges of kidnapping, statutory rape, and public immorality. The twenty-four days Schiele spent in the basement cell of a crude country jail while awaiting trial resulted in depictions of his cell, individual objects, the corridor outside, its door to an exit, and four agonized self-portraits as prisoner. Schiele also kept a makeshift diary, and after he died it was published (and most probably heavily edited if not even embellished) by his collector, friend, and supporter, the critic Arthur Roessler.

While waiting to hear back from the artist's sisters, I came across in the Albertina Schiele archive an unanswered letter of inquiry to Otto Benesch, its director at the time, from a German scholar asking exactly where in Neulengbach the artist had been incarcerated. It became clear to me that no one since the artist's death, neither relative nor scholar, had ever actually visited Neulengbach to see where the town jail was. This realization was all I needed. Early on the morning of 27 August 1963, as my diary for that day records, armed with a glowing letter of introduction from the new Albertina director, Walter Koschatzky, I rented a Volkswagen and drove to the little village of Neulengbach, some twenty miles west of Vienna. The tiny town possessed only one building that could possibly have housed any basement cells—the district courthouse. But my letter of introduction from the big city turned out to be a liability when I presented it to the uniformed official on duty at the courthouse. He read it aloud, slowly, with increasing pompousness, then waved me away, declaring that it was impossible for me to enter the building because there were "wichtige Regierungspapiere" ("important government



5



6



7



8

- Fig. 5 Gertrude "Gerti" Peschka Schiele sitting in Egon Schiele's portrait-chair. Vienna, 1967. Photograph by the author.
- Fig. 6 Anton "Toni" Peschka Jr. with his mother Gertrude "Gerti" Peschka Schiele. Vienna, 1967. Photograph by the author.
- Fig. 7 Melanie Schuster Schiele at a window of her apartment at Döblinger Hauptstraße. Vienna, 1963. Photograph by the author.
- Fig. 8 The author on tour through the Wachau Danube-valley in Lower Austria. Photograph in front of the entrance-façade of Melk abbey, 1963.

Dr. Alessandra Comini
University Distinguished
Professor of Art History Emerita
Southern Methodist University
Dallas, Texas 75275 USA
www.alessandracomini.com

papers”) stored inside. Not even the fact that I had come all the way from America had any effect, and sadly I walked away.

But not too far away. I circled back, then photographed the building’s forbidding façade from behind a tree. The noon hour struck and several persons, including the unhelpful official, abruptly left the building. Propelled by some unknown force I entered the empty courthouse and immediately came upon a flight of stairs leading downward into the dark. Quickly descending I found myself in a damp cellar where, with a pounding heart, I recognized the long basement hall Schiele had described in his diary, “with the rubbish that lies in the corners and the equipment used by prisoners to clean their cells.” Somehow I managed to hold my Rolleiflex 2.8F camera steady enough to take a time exposure, capturing exactly the same view recorded by Schiele in his watercolor of 20 April 1912, entitled *I Feel Not Punished But Purified*. There was the same dismal band of gray paint running along the bottom of the limy whitewashed walls on both sides of the narrow corridor; there were the rough, heavy cell doors of thick wood; there was the same type of long-handled mop propped up on end to dry; and there, wedged above my head, was the wooden support beam Schiele had drawn, only now, fifty-one years later, it was sagging dangerously at the center. I was also able to ascertain which of the six cells had been Schiele’s: the faithful depiction he drew of his cell interior included the initials “MH” carved on the inside of the door by a previous prisoner. The first cell door had no markings, but when I opened the door to the second cell, there were the “MH” initials! Not only did I photograph the telltale door, I also turned around and photographed the contents of Schiele’s cell: no “wichtige Regierungspapiere” in sight; instead, only neatly stacked piles of firewood. A few days later, when I elatedly showed my developed photographs to the Albertina staff, I was no longer “das Schiele Fräulein.” Instead I was referred to from then on as “die Schiele Frau” (although this new rank carried no influence as far as getting the electric lights turned on during overcast days in the Studiensaal).

It was this – my discovery of Schiele’s prison cell – that I had to offer Melanie and Gerti, although it was necessary to visit them separately since they were indeed not on speaking terms (it seems Melanie had appropriated a tomato from Gerti’s garden during World War II). The photographs I had taken at Neulengbach accompanied my first book on Schiele, which included a translation of the artist’s diary into English (*Schiele in Prison*, 1973). I presented both sisters with copies of this volume, and my friendship with them grew over the next eleven years. With the aid of a trusty, if heavy, Tandberg tape recorder I was able to conduct interviews and preserve the cantilena of their pronounced

Viennese accents. (These tapes were recently converted to CDs and are now in the Schiele archive of New York’s Neue Galerie Museum for German and Austrian Art.)

Melanie Schiele especially became a true friend and was interested in my life and career at Columbia University in New York. After completing a master’s thesis on Schiele’s self-portraits at Berkeley, I had begun teaching at Columbia during the years I wrote my dissertation on her brother’s work. As early as our very first meeting (6 September 1963), she allowed me to photograph her next to the tall, black framed standing mirror that her brother had taken from the family home, and in front of which he executed his relentlessly intense and intimate self-portraits. When I brought Melanie the page proofs of my dissertation-turned-book, *Egon Schiele’s Portraits* (1974), she relived the events and people of her youth with relish as we slowly looked through the 335 illustrations together.

Over the years I also visited a number of times Schiele’s younger sister who was sixty-nine when we first met. I could not help thinking how true to type these two sisters were: Melanie, tall, awkward, and totally without artifice, Gerti, petite, self-confident, and still the coquette of earlier days. Her bachelor son, Anton Jr. – “Toni” – had been painted by Schiele as a child and was touchingly solicitous toward his mother. During my visits he gently redirected Gerti’s outbursts during our wide-ranging but frequently sidetracked Schiele discussions. She was game enough however to dress up for me in a typical Austrian dirndl, sit in a black chair Schiele had built, and playfully imitate the pose in her brother’s portrait of his wife Edith seated. That evening we conducted a spirited taped interview which lasted from eight in the evening until two in the morning. Visits to the impetuous Gerti were more exhausting and far less revelatory than were those to Melanie, whose single-track mind was set on elucidating for posterity all details she could recall about her gifted brother. Shortly before I was to return to America that first year of our acquaintanceship, Melanie afforded me the intimate form of address. My diary entry for 26 September 1963 records that moment: “showed Melanie all my new photographs, then we drank ‘Brüderschaft’ and pledged the ‘Du.’ Sad farewell at midnight.” I visited Melanie every summer for eleven years until her death in October 1974. She died in her sleep at the age of eighty-eight. My friendships with Gerti and her son Toni lasted until their deaths as well. The vivid memories Melanie and Gerti shared with me about their extraordinary brother, who would die so young, have remained with me all these years, and it gives me pleasure to share them with readers of this important new journal devoted expressly to exploring the many facets of Egon Schiele, a favored immortal of the international world of art – just as he predicted.



Abb. 1 Egon Schiele: „Eremiten“, 1912, Öl auf Leinwand, 181 x 181 cm, Leopold Museum, Wien (KP229), Foto © Leopold Museum, Wien – siehe auch die Farabbildung auf dem Titelblatt dieses Bandes, Foto © Leopold Museum, Wien.

Der vorliegende Aufsatz geht auf Entdeckungen zurück, die der Verfasser im Zuge seiner Forschungen im März 2009 machte und damit unter anderem die wahre Identität des im Bild dargestellten älteren „Eremiten“ klären konnte. Der Verfasser möchte seinem Universitätslehrer, Herrn Em. O. Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer, Obmann der Kommission für Kunstgeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der ihn schon 2009 ermutigte diese neuen Erkenntnisse zu publizieren, seinen herzlichen Dank abstaten. Ebenso herzlich möchte der Verfasser seinen Kolleginnen Dr. Carla Carmona Escalera (Sevilla) und Dr. Eva Werth (Paris) danken, die tatkräftig mitgeholfen haben das Egon Schiele Jahrbuch ins Leben zu rufen, in dessen Rahmen dieser Aufsatz – nunmehr erweitert – der Öffentlichkeit hiermit vorgelegt werden kann.

Herrn Dr. Klaus Albrecht Schröder, dem Direktor der Albertina in Wien, sowie Herrn Mag. Peter Weinhäupl, dem kaufmännischen Direktor des Leopold Museums in Wien, möchte der Verfasser für die großzügige Zurverfügungstellung von Abbildungsdateien herzlich danken.

Die hier nach dem Namen eines Werkes von Egon Schiele angegebene Kombination von Buchstaben und Ziffern bezieht sich jeweils auf die von Jane Kallir in ihrem Catalogue Raisonné dem betreffenden Werk zugewiesene Werk-Nummer. Bei dem Bild „Eremiten“ lautet dieses Kürzel: KP229, wobei K für Kallir und P für Painting steht. Im Falle von Zeichnungen steht D für Drawing, bei Druckgrafiken G für Graphic. Siehe: Jane Kallir, *Egon Schiele: The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné. With an Essay by Wolfgang G. Fischer. Expanded Edition* (Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1998).

Das Geheimnis der „Eremiten“

Die Entschlüsselung einer Privat-Ikonographie und die Klärung des Ursprungs der V-Geste von Egon Schiele

*Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern
des Floridsdorfer Krankenhauses
der Gemeinde Wien
in Dankbarkeit gewidmet.*

In der Egon Schiele (1890-1918) gewidmeten Galerie des Wiener Leopold Museums hängt ein in gleich mehrfacher Hinsicht äußerst bemerkenswertes Werk des jung verstorbenen österreichischen Malers. Mit seinen ungewöhnlichen Dimensionen – es mißt 181 x 181 cm – war dieses auf Leinwand gemalte Ölbild zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung in den ersten Monaten des Jahres 1912¹ das größte bis dahin von Egon Schiele geschaffene Gemälde.² Er benannte dieses in seinem Neulengbacher Domizil gemalte Bild „Eremiten“³ und hat es mit einer dreifachen Signierung und Datierung ausgezeichnet (Abb. 1). Ob er dieses Werk nicht verkaufen konnte oder nicht verkaufen wollte, es blieb jedenfalls zeitlebens, bis zu seinem frühen, tragischen Tode am 31. Oktober 1918, in seinem Besitz (Abb. 2–4), und alles, was wir an Quellen – nicht zuletzt aus seiner eigenen Feder – besitzen, deutet darauf hin, daß dieses Gemälde für seinen Schöpfer eine ganz besondere, sehr persönliche Bedeutung gehabt haben muß.

Was aber stellt dieses rätselhafte Bild dar? Die umfangreiche und vielfältige Literatur zu Schiele, in der dieses Bild immer wieder besprochen wird, bietet nur einen einzigen inhaltlichen Deutungsansatz, der sich auf die Identifikation der beiden Personen bezieht. Sie verdankt sich, was einer dieser beiden Personen betrifft, wie wir sehen werden, einem einst beiläufig publizierten Gedanken, der, mehr magisch beschwörend als sachlich argumentierend, gebetsmühlenartig wiederholt wurde und wird. Durch stetige, unkritische Übernahme, bar jeder ernsthaften Argumentation, wurde aus dieser einmal wohl unbedacht gefallenen Äußerung – *fama crescit eundo* – so etwas wie ein Dogma der Schiele-Literatur. Die eigentliche, und wie sich erweisen wird, recht komplexe Ikonographie des Bildes jedoch blieb, nicht zuletzt auch aufgrund dieser verführerisch klingenden, aber einer näheren Untersuchung nicht standhaltenden, irrigen Deutung eines Details bis heute völlig unbeachtet und somit ein unerforschtes Geheimnis. Diesem Geheimnis soll nun im Folgenden nachgegangen werden.

Unterziehen wir das Bild zunächst einer ersten Betrachtung. Etwas aus der vertikalen Mittelachse des quadratischen Formats nach rechts⁴ verschoben, sind zwei aufrechte menschliche Gestalten dargestellt, die jedoch kompositionell und farblich stark zu einer Einheit zusammengefaßt sind. Diese sehr dunkle, von Schwarztönen beherrschte, das Gemälde dominierende Zweiergruppe ist vom wesentlich heller gehaltenen, abstrakt in Grau- und Gelbtönen spielenden Hintergrund durch ihre klare Konturierung und durch den starken Farbkontrast deutlich abgesetzt. Unten wird das Bild von einem dunklen, ebenfalls klar vom oberen Bildteil abgegrenzten, horizontalen Streifen abgeschlossen, der nur etwa ein Zehntel der Fläche

1 Die Arbeit an diesem Bild läßt sich aufgrund der schriftlichen Quellen zeitlich zwischen dem 5. August 1911 und dem 23. März 1912 eingrenzen. Schiele schreibt mit erstgenanntem Datum an Arthur Roessler, daß er in Neulengbach auf Wohnungssuche sei, und fügt hinzu: „*Ich will in nächster Zeit an ganz großen Arbeiten malen beginnen. – Die Leinwände 180 cm x 180 cm hab ich schon nur sind sie wieder auf der Fahrt.*“ Zitiert nach: Christian M. Nebehay, *Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte* (Residenz Verlag, Salzburg / Wien 1979) Dokument 241 auf Seite 179. Mit 23. März 1912, dem Vorabend der Eröffnung der Frühjahrsausstellung des Hagenbundes, auf der das Gemälde das erste Mal öffentlich gezeigt wurde, datiert die erste, noch pauschale Besprechung von Schieles in dieser Ausstellung gezeigten Bildern auf Seite 5 in der „Wiener Abendpost“. Am 1. April 1912 bespricht Berta Zuckerkanndl die „Eremiten“ bereits namentlich in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ in einem längeren Essay auf Seite 3-4. Für die Überlassung von in mühsamer Recherchearbeit zusammengetragenen Kopien so gut wie aller zeitgenössischen Zeitungsartikel zu dieser Hagenbund-Ausstellung ist der Verfasser Herrn DI Günter Wagensommerer zu großem Dank verpflichtet.

2 Ab 1913 malte Egon Schiele dann Bilder, die die „Eremiten“ an Bildfläche übertrafen: die „Auferstehung (Gräber)“, 1913, verschollen (KP251), 200 x 220; die „Begegnung (Selbstbildnis mit der Figur eines Heiligen)“, 1913, verschollen (KP259) 199 x 199 cm; und die „Entschwebung“ (KP288), 1915, Leopold Museum, 200 x 172 cm. Darüber hinaus projektierte und begann Schiele große Bilder, von denen sich jedoch nur Entwürfe und Fragmente erhalten haben.

3 Nicht „Die Eremiten“, wie in der Literatur fast immer titulierte. Dies zeigen die von Schiele >

4 >



2

EGON SCHIELE *Frühjahrsausstellung des Wiener Hagenbundes* EREMITEN



3

Abb. 2 Egon Schiele: „Eremiten“, 1912, erste gedruckte Reproduktion in: *Die Kunst für Alle*, Jahrgang XXVII, Heft 19 – 1. Juli 1912, Seite 458. Diese Schwarzweiß-Abbildung des Gemäldes in der vom Verlag F. Bruckmann in München herausgegebenen Zeitschrift mißt 10,2 x 10 cm und ist korrekt mit „Eremiten“ (nicht „Die Eremiten“) betitelt.

Abb. 3 Egon Schiele: „Eremiten“, 1912, Öl auf Leinwand, 181 x 181 cm (KP229). Alte, anonyme Aufnahme, undatiertes Schwarzweiß-Glasdiapositiv (8,5 x 8,5 cm) im Egon Schiele Archiv, Albertina Wien (ESA1429), Foto © Albertina, Wien.

des Gesamthintergrundes einnimmt. Auch dieser, fast zur Gänze in düsteren Brauntönen gemalte Bildstreifen ist beinahe abstrakt gegeben. Nur durch die, abgesehen von der menschlichen Zweiergruppe, einzige eindeutig gegenständliche Darstellung des Bildes – es ist ein winziger, zwei rote Blüten tragender Rosenstock, der sich aus dem unteren Bildstreifen erhebt – gibt sich diese untere Bildzone als ein Streifen Erde, ein Stückchen karge Landschaft zu erkennen.

Die gesamte Darstellung verbleibt zweidimensional, ja wirkt wie in die Fläche gepreßt – die einzigen räumlich modellierten Bildteile sind die zwei Köpfe mit ihren Hälsen, eine Hand und die sichtbaren Teile einer weiteren Hand sowie eines nackten Fußes. Diese extreme Flächigkeit kommt durch den Umstand, daß sich der Betrachter mit einem großen Format konfrontiert findet, in dem nur wenig dargestellt ist, überaus stark zur Geltung – mit bedrückender Wirkung. Wenn der Betrachter jedoch verweilt und das Gemälde näher in Augenschein nimmt, wird er dessen gewahr, was sich in dieser auf den ersten Blick eintönigen Flächigkeit abspielt: ein kräftiges Schlingeln, ein Übereinander-Dahingleiten, ein wildes Gekräusel der teils lasierend, teils pastos aufgetragenen Farben und Farbschichten. Man vermeint nahezu die körperliche Präsenz des arbeitenden Malers im Bild zu spüren – die schließlich zur sinnlichen Gewißheit wird, sobald die tastenden Augen die dreifache Signatur im linken unteren Teil des Bildes gefunden haben: sie ist nicht aufgemalt, sie ist in die Farbschicht gekratzt! „*Dramatically manipulated surfaces [...] in which the impact of the artist's bodily movement is foregrounded*“ hat Kimberly A. Smith eine solche Malweise treffend genannt.⁵

Trotz aller Reize von Schieles Stil wollen wir uns hier jedoch auf die inhaltliche Seite des Bildes beschränken und wenden uns den zwei dargestellten Personen zu. Die vordere,⁶ linke Gestalt der Zweiergruppe ist ein hagerer, bartloser junger Mann. Sein länglicher Kopf mit dem ausgemergelten Gesicht ist nach links und nach vorne geneigt, sein vorwärts gewandter Blick ist von unten aus nach oben gerichtet. Seine großen, schwarz glühenden Augen sind aber nicht eigentlich auf den Betrachter fokussiert, sie scheinen leicht zu schielen, durch den Betrachter hindurchzublicken – sind irgendwie auf etwas Unsichtbares, Fernes gerichtet. Der junge Mann ist in ein weites, bodenlanges, langärmeliges und hochgeschlossenes schwarzes Gewand gehüllt, das nur den Kopf, die Halspartie, die Hände und einen nackten Fuß freiläßt. Unterhalb der Schultern sind an der Außenseite der Ärmel geometrisch buntgefleckte Stoffteile angebracht: eine kleinere, trapezförmige, in fahlen Farben gehaltene Verzierung links, eine größere, dreieckige, in einem wärmeren Farbkord bis hin zu Rot gehaltene rechts – sofern wir diesen rechten Gewandbereich dem jungen Mann zurechnen wollen.⁷ Um die Stirne des jungen Mannes ist ein dünner Kranz aus vertrockneten Distelblüten gewunden. Mit seinen Händen hält er sich eine große Mappe an Brust und Bauch, wobei Farbe und Malstruktur dieser Mappe sie fast im schwarzen Gewand aufgehen lassen.⁸ Die Körperhaltung des trotz seiner Magerkeit ganz ungewöhnlich breitschultrigen jungen Mannes ist irgendwie unrealistisch dargestellt. Eigentlich müßte er in dieser Schiefelage schon längst umgefallen sein. Nur zwei weiße, strahlenartige Linien, die ihn mit dem winzigen Rosenstock auf dem kleinen Hügel links unter ihm verbinden, scheinen ihn zu stützen. Auch ist völlig unklar, ob er steht oder kniet. Die Ansicht des nackten Fußsteiles deutet auf eine kniende – die Dimensionierung und Ausrichtung seines übrigen Unterkörpers spricht jedoch für eine stehende Haltung.

> eigenhändig 1913, 1914 und 1915 angefertigten Bilderlisten, in denen das Bild stets „Eremiten“ heißt. Siehe Reproduktion der Manuskripte bei: Otto Kallir, *Egon Schiele. Oeuvre catalogue of the paintings*. With essays by Otto Benesch and Thomas M. Messer (Crown Publishers, New York 1966) / Egon Schiele. Oeuvre-Katalog der Gemälde. Mit Beiträgen von Otto Benesch und Thomas M. Messer (Zsolnay, Wien 1966) 79, 80-81 und 82-83. Daß die Weglassung des Artikels im Titel Absicht des Künstlers ist, zeigen die Titel „Die kleine Stadt“, „Die Brücke“, „Die Häuser am Meer“ oder „Die Mutter“ in diesen Listen. Auch im Katalog der Hagenbund Frühjahrs-Ausstellung von 1912 wird das Bild auf Seite 53 unter Katalog-Nr. 226 „Eremiten“ genannt, ebenso in dem im Juli 1912 in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ (Jg. XXVII, Heft 19, 1. Juli 1912) in München veröffentlichten Artikel „Wiener Frühjahrsausstellungen“ von Felix Braun (S. 437-450) in dem das Bild das erste Mal (auf S. 458) auch abgebildet wurde (s. hier Abb. 2). Für den Hinweis auf diese älteste gedruckte Reproduktion der „Eremiten“ sei Herrn DI Günter Wagen Sommerer herzlich gedankt.

4 In der Beschreibung wird hier links und rechts, sofern nicht ausdrücklich anders angegeben, stets vom Standpunkt des Betrachters aus gesehen definiert.

5 Kimberly A. Smith, *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele's Landscapes* (Yale University Press, New Haven / London 2004) 165. Auf diese hier nur angedeuteten, bedeutsamen stilistischen Besonderheiten von Schieles Malweise hat Smith als erste ausführlich mit Nachdruck aufmerksam gemacht.

6 In dieser konsequent flachen Darstellung, in der Räumliches lediglich in Gestalt kleiner Inseln vorkommt, kann nur bedingt von „vorne“ und „hinten“ die Rede sein. Eine räumliche Reihung ergibt sich allenfalls indirekt durch die Interpretation von verschiedenen Bildteilen als Überschneidungen.

7 Dieser rechte Teil des Gewandes kann aber zugleich auch als die Kleidung gesehen werden, in die die zweite Gestalt gewickelt ist – eine eindeutige Trennung der Gewänder ist nicht eigentlich möglich.

8 Die genau Begrenzung der Mappe ist nicht rundum auf den ersten Blick ersichtlich, vor allem die linke und die untere Kantenführung sind im Bild stark verunklart.



4



5



6

Abb. 4 Egon Schiele: „Eremiten“, 1912, Öl auf Leinwand, 181 x 181 cm (KP229). Aufnahme im Atelier Schieles, um 1915-17, wohl von Egon Schiele selbst. Im Hintergrund Edith Schiele und die erste Version des Gemäldes „Haus mit trocknender Wäsche“ (KP311). Das Bild „Eremiten“ wurde auf dem Kopf stehend aufgestellt, damit es der Photograph durch die Linse richtig sieht. Dadurch aber steht auf dem fertigen Foto, bei richtiger Betrachtung der „Eremiten“, Edith Schiele auf dem Kopf. Abb. nach Alessandra Comini, *Egon Schiele* (George Braziller, New York 1976), Plate 90a. Mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

Abb. 5 Tuschzeichnung des bereits fertigen und gerahmten Gemäldes „Eremiten“ (vgl. Abb. 4) von unbekannter Hand, wahrscheinlich von Anton Peschka, 1912 oder später, 24 x 19 cm. Laut Comini 1976 im Besitz von Gertrude Peschka, geb. Schiele. Diese Zeichnung ist bisher fälschlich als „Studie“ von Egon Schiele betrachtet worden. Abb. nach Comini (s. Text zu Abb. 4), Plate 53a. Mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

Abb. 6 Anton Peschka: Bildnis Egon Schiele, 1916, Öl auf Leinwand, Wien Museum, Wien, Inv. Nr. 78.031 (Ausschnitt).

Auch bei der zweiten dargestellten Gestalt handelt es sich um einen Mann. Dieser ist offensichtlich älter, hat – wie der jüngere – kurze, schwarze, dichte, widerborstige Haare, trägt aber zusätzlich einen kurzen, schwarzen Vollbart. Seine Augen sind geschlossen, sein Mund leicht geöffnet. Um seine in starke Falten gelegte Stirn ist ein dünner Kranz aus kleinen Blümchen oder Beeren geschnürt. Sein müder Kopf mit dem leidgeprägten Gesicht scheint ermattet an die Schulter des jüngeren Mannes gesunken zu sein, wobei nicht zuletzt die betonte Parallelität der beiden geneigten Köpfe dem Betrachter eine innige Verbundenheit der beiden „Eremiten“ demonstriert. Abgesehen noch von dem langen, nackten Hals ist sonst kein weiterer Körperteil des älteren Mannes zu sehen. Die genaue Aufteilung der gesamten im Bild gezeigten schwarzen Kleidungsfläche auf die zwei Gestalten ist nicht möglich – die beiden scheinen fast wie siamesische Zwillinge eine gemeinsame, schwer definierbare, im Schnitt kaum rekonstruierbare Kleidung miteinander zu teilen. Versucht sich der Betrachter dennoch an einer klaren Zuordnung und räumlichen Deutung der einzelnen, durch Linien getrennten Gewandabschnitte, muß er dieses Unterfangen schließlich erfolglos abbrechen. Vielleicht mag sich ihm sogar der Eindruck aufdrängen, der Maler hätte im Verlauf des Schaffensprozesses, nach verschiedenen Kompositionsänderungen und Übermalungen,⁹ seine Arbeit an einem bestimmten Punkt selbst abgebrochen und die Sache in all ihrer Vieldeutigkeit in mehreren Punkten – bei gleichzeitiger Eindeutigkeit freilich in der Betonung der starken Zusammengehörigkeit der beiden Gestalten – bewußt auf sich beruhen lassen.

Bedauerlicherweise existieren zu den „Eremiten“ nach heutigem Wissenstand keine Entwurfskizzen oder Vorzeichnungen, die über den Verlauf des Schaffensprozesses vielleicht Auskunft geben könnten.¹⁰ Die einzige erhaltene Arbeit auf Papier, die offensichtlich mit dem Gemälde in Zusammenhang steht, ist eine teils mit Feder, teils mit Pinsel geschaffene Tuschzeichnung (Abb. 5). Diese Zeichnung wurde bisher in der gesamten Literatur als eine „Studie“ von Schiele für seine „Eremiten“ betrachtet. Eine nähere Analyse hingegen läßt starke Zweifel an dieser bisherigen Zuordnung aufkommen. Denn die Zeichnung gibt einerseits, bis in kleinste Details, den fertigen *Endzustand* des Bildes wieder – und andererseits sprechen sowohl der Stil, als auch offenbar mißverständene Details gegen eine Autorenschaft Schieles. Wahrscheinlich haben wir es hier mit einer Skizze von Anton Peschka zu tun.¹¹ Unter diesen Umständen sind wir bei unserer Untersuchung ausschließlich auf das Gemälde selbst angewiesen.

Wer sind nun diese zwei ungleichen, durch die Bildkomposition aber so eng miteinander verbunden Protagonisten des Gemäldes? Wie der Vergleich mit etlichen gezeichneten und gemalten Selbstporträts vor allem aus den Jahren 1910 bis 1912 – nicht zuletzt mit dem ebenfalls im Leopold Museum befindlichen „Selbstbildnis mit gesenktem Kopf“¹² (KP228) von 1912 (Abb. 41) – überzeugend zeigt, stellte sich Egon Schiele in Gestalt des jüngeren „Eremiten“ selbst dar. In dieser Frage herrschte und herrscht in der Forschung von je her zurecht einhellige Übereinstimmung. Wen aber hat der Maler mit dem anderen, älteren Mann auf dem Gemälde gemeint – wer ist der zweite, ältere „Eremit“?

Der ältere „Eremit“

Im ersten Egon Schiele gewidmeten, 1930 von Otto Nirenstein verfaßten Werkverzeichnis wird von der linken Figur im Bild festgestellt, daß sie „den Künstler selbst darstellt“ – die Identität der zweiten Gestalt jedoch

9 Deutliche Spuren einer größeren Kompositionsänderung sind etwa zwischen der linken Gestalt und dem Rosenstock zu sehen. Dieser Bereich war ursprünglich zum Teil schwarz bemalt und wurde später mit weißer Farbe überspachtelt, wobei sich der Maler gar nicht um ein perfektes Verbergen der früheren Bildversion bemühte. Eine Durchleuchtung des Bildes könnte hier vielleicht nähere Aufschlüsse gewähren. Ebenso wäre eine genaue restauratorische Untersuchung wünschenswert.

10 Schiele selbst vermerkt in seinem Brief an Carl Reinighaus in Bezug auf das Bild „Eremiten“, er habe „mehr eine Vision gemalt als nach Zeichnungen Bilder“, was auch darauf hindeuten könnte, daß er bei der Arbeit an den „Eremiten“ vielleicht tatsächlich (weitgehend?) auf Entwurfszeichnungen verzichtet haben könnte. Auf diesen Brief Schieles werden wir noch ausführlich zu sprechen kommen.

11 Die Zeichnung gibt nicht nur den Endzustand des Bildes, inklusive aller Übermalungen, wieder, sondern deutet auch an, daß das Bild bereits gerahmt ist (vgl. Abb. 4!). Die Begrenzung der Mappe ist, vor allem im unteren Bereich, falsch gezeichnet, ebenso die Proportionen des bärtigen Kopfes – um nur zwei auffällige Mißverständnisse des Zeichners zu nennen. Wäre es an sich schon höchst seltsam, daß Schiele sein fertiges Bild nochmals skizziert haben sollte, so spricht der zusätzlich vergrößert herausgezeichnete Kopf des älteren „Eremiten“ (wobei dieser herausvergrößerte Kopf sich vom Original noch weiter entfernt!) entschieden dagegen, daß dieses Blatt von Schiele selbst stammt. Recht wahrscheinlich stellt dieses Blatt somit die Skizze eines anderen Künstlers dar, der das fertige Ölgemälde Schieles, sei es im Atelier Schieles (der ja das Bild bis zu seinem Tod 1918 besaß), sei es auf einer Ausstellung (1912 oder später) für sich abzeichnete. Für die Autorenschaft von Anton Peschka spräche etwa die Art der Darstellung der Fingergelenke, die sich – an Gichtknoten erinnernd – ganz ähnlich auch auf dem Porträt findet, das er 1916 von Egon Schiele malte (Abb. 6), und das sich heute im Wien Museum befindet. Peschka hatte als enger Freund und ab 1914 auch Schwager von Schiele jederzeit leicht Zugang zum Atelier Schieles, und auch der Umstand, daß sich diese Skizze der „Eremiten“ 1974 im Besitz seiner Witwe Gertrude Peschka (geb. Schiele) befand (s. Alessandra Comini, *Egon Schiele's Portraits*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1974; First Paperback Printing 1990, Plate 83, List of illustrations, xxvii) wäre ein Hinweis in diese Richtung.

12 Dieser Titel stammt nicht von Schiele selbst. Die sehr ähnliche Kopfhaltung und Blickführung, die ausgeprägte mit den Fingern geformte V-Geste und andere Details ließen manche Autoren in diesem kleinformatigen Selbstporträt >

im kurzen Text nicht thematisiert.¹³ Als dann aber Otto Nirenstein-Kallir¹⁴ 1966 diesen Katalog überarbeitet und erweitert nochmals herausgab, schrieb er über das Bild: „*In einer Reihe großformatiger Kompositionen nimmt das Doppelbildnis „Die Eremiten“ [...] einen besonderen Platz ein. Hier hat sich Schiele mit Klimt zusammen dargestellt; beide sind in die gleiche dunkle, kuttenartige Gewandung gekleidet, die Klimt zu tragen pflegte. In diesem Werk hat Schiele seinem verehrten Lehrer und Vorbild ein Denkmal der Freundschaft und des Dankes gesetzt, zugleich aber zum Ausdruck gebracht, daß er sich nun dem Meister gleichberechtigt fühlte; die Zeit der Unsicherheit war vorüber, Schiele betrachtete sich neben Klimt als den Führer der jungen Generation.*“¹⁵ Im Katalogteil heißt es zu diesem Bild schließlich lapidar: „*Die beiden Figuren stellen Gustav Klimt und Egon Schiele dar.*“¹⁶ Der Autor gibt weder eine Quelle für diese Deutung der zweiten Gestalt des Bildes an, sofern er sie von einem anderen Autor übernommen hat¹⁷ – noch auch irgendeine Begründung, sofern er diese neue Interpretation seinen eigenen Überlegungen verdankt.

Die Identifikation des älteren „Eremiten“ mit Klimt wurde trotz dieser fehlenden Begründung bald bereitwillig übernommen. Im Katalog zur Schiele-Ausstellung der Österreichischen Galerie im Belvedere vom Jahre 1968, in der auch die „Eremiten“ vertreten waren, heißt es zu diesem Bild: „*Schiele hat sich hier selbst mit dem ihm nahestehenden Gustav Klimt dargestellt. In einer talarartigen Tracht ähnlich jener, die von Klimt bei der Arbeit getragen wurde. [...] Die wesensmäßige Verschiedenheit der Dargestellten kommt ungeachtet ihrer formalen Verbundenheit klar zum Ausdruck.*“¹⁸ 1972 erschien der Schiele-Werkkatalog von Rudolf Leopold, der das Gemälde bereits 1953 erworben hatte.¹⁹ Auch Leopold übernimmt die Identifizierung der zweiten Gestalt mit Klimt, formuliert aber zurückhaltender: „*Die Gesichter tragen deutlich die Züge von Schiele und Klimt, doch sind diese gegenständlichen Zitate [...] zumeist nicht wörtlich und direkt gemeint. Auch in einem ausführlichen Brief über das Bild an Carl Reininghaus ist kein einziges Wort darüber zu finden, daß Schiele sich und Klimt dargestellt hätte.*“²⁰ Im Katalogteil wird diese leise Skepsis jedoch wieder zurückgenommen und die Identifikation bekräftigt: „*In der Darstellung sind Egon Schiele und Gustav Klimt erkennbar.*“²¹

Nachdem sich nun sowohl Otto Kallir 1966 und der Belvedere-Katalog 1968, als auch Leopold 1972 dafür entschieden hatten im bärtigen „Eremiten“ Klimt zu sehen, pflichtete dem 1974 Erwin Mitsch ebenfalls bei: „*Die »Eremiten« sind als Klimt und Schiele zu identifizieren.*“²² Damit war die Sache für die Schiele-Forschung offenbar entschieden und von nun an ging es in der gesamten Literatur nur mehr um die Interpretation dieser Doppeldarstellung von Schiele und Klimt.

Die bei weitem ausführlichste und interessanteste Deutung lieferte im gleichen Jahr 1974 Alessandra Comini in ihrem umfangreichen, in zehnjähriger Arbeit erstellten Pionierwerk über die Porträts und Selbstporträts von Schiele. Sie erkannte – was bis dahin übersehen worden war – als Erste die recht deutlichen Unterschiede in der Darstellungsart der beiden Gestalten auf dem Gemälde und zog aus dieser wichtigen Beobachtung den Schluß, daß Schiele hier eine Art künstlerischen Vatermord am einst verehrten und nachgeahmten Vorbild begangen hätte: „*In a wild fantasy the young artist plays God and strikes Klimt blind, or at least reduces him to the trance-like, helpless state of a sleepwalker. He assaults Klimt as a fellow artist by depriving him not only of his sight but of his hands, whereas his own are emphasized by*

> eine unmittelbare Vorarbeit zu den „Eremiten“ erkennen. Das sehen wir etwas differenzierter und werden auf dieses Bild, das zwar stilistisch den „Eremiten“ sehr nahe steht, mit dem es aber eine ganz besondere Bewandnis hat, noch zurückkommen.

13 Otto Nirenstein, *Egon Schiele. Persönlichkeit und Werk* (Paul Zsolnay Verlag, Berlin/Wien/Leipzig 1930) Kat.-Nr. 106 auf Seite 74-75 und Tafel 72.

14 Otto Nirenstein (1894-1978) änderte 1933 seinen Familiennamen auf Kallir-Nirenstein und publizierte fortan unter dem Namen Otto Kallir. Zu seiner Biographie siehe: http://www.univie.ac.at/geschichte/gesicht/o_kallir.html

15 Otto Kallir, *Oeuvre-Katalog* (1966) 30.

16 Otto Kallir, *Oeuvre-Katalog* (1966) Kat.-Nr. 159 auf Seite 320.

17 1965 hatte Thomas M. Messer auf die unpublizierte Master's thesis von Alessandra Comini (*Egon Schiele: The Artist's Vision of Himself*, University of California 1964) hingewiesen, in der ein Konkurrenzbestreben von Seiten Schieles gegenüber Klimt herausgearbeitet worden wäre, „*on the basis of an analysis of Schiele's double portraits depicting both artists.*“ Siehe: Thomas M. Messer, *Gustav Klimt and Egon Schiele*. In: Gustav Klimt and Egon Schiele. The Solomon R. Guggenheim Museum (Ausstellungskatalog) (New York 1965) 12. Otto Kallir hätte sich etwa diese unpublizierte Arbeit besorgen, und von dort die Identifizierung des älteren „Eremiten“ mit Klimt übernehmen können.

18 Österreichische Galerie, *Egon Schiele. Ausstellung zur 50. Wiederkehr seines Todestages. Gemälde*. Oberes Belvedere 5. April bis 15. September 1968 (Ausstellungskatalog). Katalog bearbeitet von Elfriede Baum, Kat.-Nr. 37.

19 Rudolf Leopold kaufte die „Eremiten“ mit Rechnung vom 12. August 1953 in London von Arthur Stemmer für 350 Pfund (damals umgerechnet 25.480,- österreichische Schilling). Stemmer seinerseits hatte das Bild wohl 1918 aus dem Nachlaß von Egon Schiele erworben. Zur Provenienz dieses Bildes siehe: Provenienzforschung bm:ukk – LMP, Mag. Dr. Sonja Niederacher, *Leopold Museum Privatstiftung LM Inv. Nr. 466, Egon Schiele „Die Eremiten“*, 30. Juni 2010 – http://www.gv.at/medienpool/19807/dossier_schiele_eremiten.pdf

20 Rudolf Leopold, *Egon Schiele. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen* (Residenz Verlag, Salzburg 1972) 212. Der genannte Brief ist vollständig abgebildet und transskribiert auf Seite 510 zu finden.

21 Leopold, *Gemälde* (1972) Kat.-Nr. 203 auf Seite 567.

22 Erwin Mitsch, *Egon Schiele 1890 / 1918*. Veröffentlichungen der Arbertina Nr. 10 (Residenz Verlag, Salzburg 1974) 36.

the double V gesture and long, vital fingers. It is Schiele's statement concerning himself and Klimt as artists that assigns this allegorical double portrait of two "hermits" such a prominent place in his oeuvre. For, as much as he admired him, Schiele truly believed that the epoch which Klimt represented was dead, and he saw himself as the bearer of a vigorous new art."²³ Diese auf einer genauen Analyse basierende Deutung überzeugte die Forschung in ihrer konsequenten Logik und es wurde in der Literatur seither auch keinerlei Einspruch gegen ihre durchaus schlüssige Interpretation erhoben.

Von den Comini nachfolgenden Autoren, die gleichfalls alle der Identifikation der zweiten dargestellten Person mit Klimt zustimmten, sollen hier nur einige zitiert werden. 1979 war dies Nebehay²⁴, 1982 Gianfranco Malafarina²⁵, 1994 Wolfgang Georg Fischer²⁶, 1995 Klaus Albrecht Schröder²⁷ und 1997 Christopher Short²⁸ – so daß Jane Kallir in der 1998 erschienenen erweiterten Ausgabe ihres umfangreichen Catalogue Raisonné von Egon Schiele die knappe und prägnante Formulierung beibehalten konnte, mit der sie schon 1990 in der ersten Ausgabe den Forschungsstand zu den „Eremiten“ charakterisiert hatte: „The figure on the right is generally recognized as representing Gustav Klimt.“²⁹

Auch alle in den letzten Jahren veröffentlichten Kommentare zu diesem Gemälde halten an Klimt fest. Astrid Kury lehnt sich 2000 an die Interpretation Cominis an und formuliert: „Schiele übernahm in diesem Werk bereits symbolisch die Vollendung und Fortsetzung, ja Überwindung des künstlerischen Werkes von Klimt, denn er »führt« oder »stützt« in diesem Bild den verehrten Meister.“³⁰ Tobias G. Natter schreibt 2003: „Ein bleibendes Denkmal seiner Klimt-Verehrung setzt Schiele mit dem Bild Die Eremiten. Das sorgfältig vorbereitete Gemälde aus dem Jahr 1912 zeigt Egon Schiele und Gustav Klimt.“³¹ 2005 spricht Klaus Albrecht Schröder davon, daß „sich Schiele gemeinsam mit Gustav Klimt in den Eremiten [...] als aufeinander bezogenes Künstlerpaar“³² malt. Im gleichen Jahr nennt Jean-Louis Gaillemine die „Eremiten“ ein „Symbole complexe des relations de Schiele avec Klimt“³³ und Elisabeth Voggeneder gibt, ebenfalls 2005, eine kurze Begründung für die Identifikation des älteren „Eremiten“ mit Klimt: „The portrait has a special place among Schiele's creations, inasmuch as the two figures depicted are probably a self-portrait of Schiele together with a portrait of Gustav Klimt, as can be assumed from the facial lines and the robe-like clothing.“³⁴

2006 lautet der Text zur Reproduktion der „Eremiten“ im Katalog „Die Tafelrunde, Egon Schiele und sein Kreis“: „Schiele stellt sich in dem Doppelpor­trät gemeinsam mit Klimt dar. Provozierend als mächtig braungraues Zwitterwesen, als Vater und Sohn, Mentor und Mündel, Blinder und Seher, Tod und Leben in einem.“³⁵ 2007 verkündet Inger Egri: „A closer look reveals that this is a portrait of Schiele and Gustav Klimt“ und schließt sich der Interpretation Cominis (auf die er in seinen Anmerkungen mehrfach hinweist) an: „...the roles have been reversed. In the painting Schiele is the most active and thereby the most creative. Klimt is pictured old and dying, in an artistic as well as intellectual sense.“³⁶ 2008 schließlich erhielt diese beharrlich weitertradierte Interpretation des zweiten „Eremiten“ als Klimt ihre Krönung. In einer großen, Gustav Klimt gewidmeten Ausstellung in Liverpool, in der das Gemälde gleichsam als materieller Zeuge der Verbundenheit zwischen Klimt und Schiele herbeizitiert ausgestellt war, erhielt das Bild gar einen neuen Untertitel: „Egon Schiele *The Hermits (Self-Portrait with Gustav Klimt)* 1912.“³⁷

23 Alessandra Comini, *Egon Schiele's Portraits* (University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1974; First Paperback Printing 1990) 98.

24 Nebehay, *Leben* (1979), mehrfach, z.B.: 202, 536

25 Gianfranco Malafarina, *L'opera di Schiele* (Rizzoli Editore, Milano 1982) Kat.-Nr. 209 auf Seite 101.

26 Wolfgang Georg Fischer, *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimen der Lust, Visionen der Sterblichkeit* (Benedikt Taschen Verlag, Köln 1994; 2007) 121-123.

27 Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele. Eros und Passion* (Prestel-Verlag, München / New York 1995) 60; Klaus Albrecht Schröder, *Zur Typologie des Selbstporträts in Wien zwischen 1900 und 1918*. In: Sabine Schulze (Hg.), *Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele* (Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle 23. September – 3. Dezember 1995) (Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit 1995) 235-251, über die „Eremiten“ 243 ff.

28 Christopher Short, *Schiele* (Phaidon Press, London / New York 1997) 74.

29 Kallir, *Complete Works* (21998) 310.

30 Astrid Kury, „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus...“ *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*. Studien zur Moderne 9 (Passagen Verlag, Wien 2000) 207.

31 Tobias G. Natter, *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene* (DuMont Verlag, Köln 2003) 148-152, Zitat: 148.

32 Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (Katalog zur Ausstellung *Egon Schiele* in der Albertina, Wien vom 6. Dezember 2005 bis 19. März 2006) (Prestel Verlag, München / Berlin / London / New York 2005) 62.

33 Jean-Louis Gaillemine, *Egon Schiele. Narcisse écorché* (Découvertes Gallimard Arts, o.O. 2005) 84.

34 E.V. (=Elisabeth Voggeneder), *Egon Schiele. The Hermits*. In: *Vienna 1900. Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka* (Katalog zur Ausstellung in den Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 3 October 2005 – 23 January 2006). English edition: Editions de la Réunion des musées nationaux (Paris 2005) 122.

Im wesentlichen folgt die Autorin in diesem Katalogbeitrag dem Text von Rudolf Leopold aus dem Jahre 1972 (Leopold, *Gemälde*, 1972).

35 Tobias G. Natter / Thomas Trummer, *Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis* (Katalog zur Ausstellung Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 14. Juni – 24. September 2006) (Dumont, Köln 2006) 137.

36 Inger Egri hat aber so genau nicht hingesehen, denn er spricht von einer „crown of thorns“ auf Schieles Kopf und glaubt dann, „Schiele depicts himself here as Christ“ – in Wirklichkeit ist >

37 >

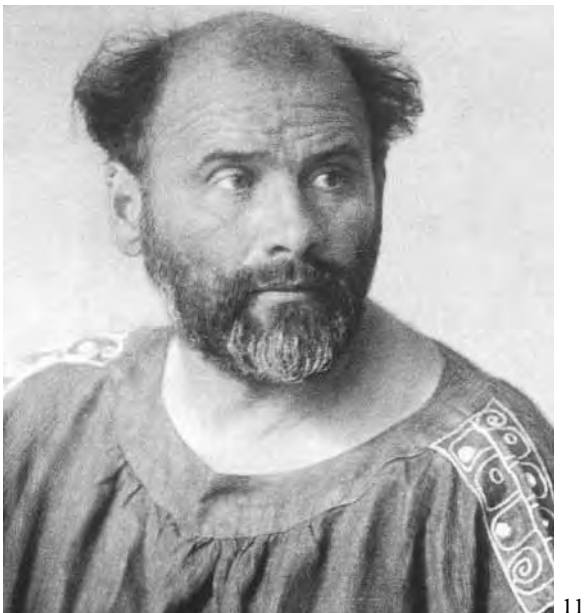
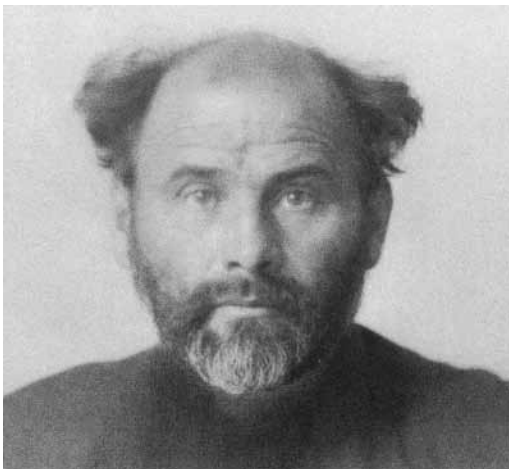
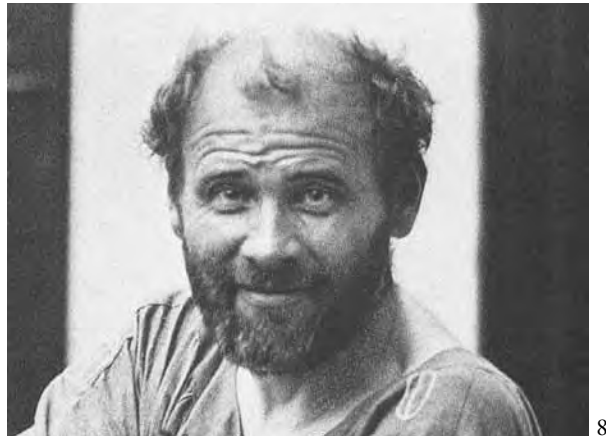


Abb. 7 Egon Schiele: „Eremiten“, 1912, Öl auf Leinwand, 181 x 181 cm, Leopold Museum, Wien (KP229), Ausschnitt mit den Köpfen der zwei „Eremiten“ – siehe auch Abb. 1 und die Farbabbildung auf dem Titelblatt dieses Bandes. Foto © Leopold Museum, Wien.

Abb. 8 Gustav Klimt im Garten seines Ateliers in der Josefstädter Straße 21, Foto um 1910 / 1911 (Ausschnitt).

Abb. 9 Gustav Klimt, Foto von Anton Josef Trčka, 1914 (Ausschnitt).

Abb. 10 Gustav Klimt im Profil, Foto von Anton Josef Trčka, 1914 (Ausschnitt).

Abb. 11 Gustav Klimt in Malerkittel, Foto von Anton Josef Trčka, 1914 (Ausschnitt).

Abb. 12 Egon Schiele: „Gustav Klimt im blauen Malerkittel“, wohl 1913, Bleistiftzeichnung und Gouache, Privatbesitz (KD1431a) (Ausschnitt).

In der Frage der Identifizierung des mit geschlossenen Augen dargestellten, bärtigen Mannes auf dem Gemälde „Eremiten“ herrscht also in der gesamten Literatur zu diesem wichtigen Werk von Egon Schiele bis auf den heutigen Tag geschlossene Einhelligkeit – die zweite Gestalt muß Gustav Klimt sein.

Wir hingegen werden nun hier Schritt für Schritt nachweisen, daß es sich bei der älteren Person auf diesem Bild mitnichten um Gustav Klimt handeln kann – und wir werden zeigen wen Egon Schiele neben sich als zweiten „Eremiten“ dargestellt hat.

Beginnen wir mit der Physiognomie. Schiele war unbezweifelbar ein hochbegabter Porträtist, der trotz all der für ihn eigentümlichen, starken Stilisierung die besonderen, individuellen physiognomischen Charakterzüge der jeweiligen Person sehr treffend darzustellen wußte. Dies kann an zahlreichen Gegenüberstellungen von Porträts aus der Hand Schieles mit Fotos der betreffenden Personen überprüft werden.³⁸ In jedem einzelnen Fall beweisen diese Gegenüberstellungen seine hohe Meisterschaft in diesem Punkt. Vergleichen wir nun aber den Kopf des älteren „Eremiten“ (Abb. 7) mit Fotos von Gustav Klimt (Abb. 8–11), so stoßen wir auf gravierende Divergenzen. Klimt hatte einen recht kurzen, gedrungenen Hals, was besonders im Profil gut zu sehen ist (Abb. 10) und einen eher rundlichen Kopf (Abb. 8, 9 und 11). Auffälligstes Charakteristikum von Klimt war aber seine starke Neigung zur Kahlköpfigkeit. Das berühmte Foto mit Katze im Garten vor seinem Atelier (Abb. 8) zeigt ihn um 1910/1911, also kurz vor Entstehung der „Eremiten“, bereits mit einer weit fortgeschrittenen Glatzenbildung.³⁹ Abgesehen von den oberen Ausläufern eines noch einigermaßen dichten, über Schläfen und Hinterhaupt umlaufenden Haarkranzes sowie einer schütterten „Petruslocke“ über der Stirne ist der obere Teil seines Kopfes schon recht kahl – allenfalls noch bedeckt von zartem, auf den Fotos kaum sichtbarem Haarflaum. Betrachten wir den Kopf des älteren Mannes auf dem Gemälde (Abb. 7), so haben wir es mit einer ganz anderen Physiognomie zu tun. Zunächst fällt der extrem lange Hals auf, auf dem der längliche Kopf sitzt. Nicht bloß im Unterschied, sondern geradezu in direktem Gegensatz zur stark ausgedünnten Haarpracht von Klimt verfügt der ältere „Eremit“ über nahezu widerspenstig kräftiges Haupthaar, dessen Vitalität noch mittels der durchgehend schwarzen Farbe betont wird. Auch sein kurzer Vollbart ist zur Gänze schwarz, während der Bart Klimts spätestens seit 1910 schon deutlich angegraut gewesen sein muß.⁴⁰ Daß diese starken Divergenzen keinesfalls einfach einer Stilisierung durch Schiele geschuldet sein können, zeigt eine teilweise kolorierte Bleistiftzeichnung von Schiele, die stilistisch wohl 1913 datiert werden kann – und tatsächlich Gustav Klimt darstellt (Abb. 12).⁴¹ Zwar ist das Gesicht Klimts auf dieser Zeichnung merklich in die Länge gezogen, ebenso wie die Finger des Abgebildeten. Auch ist alles Rundliche in eher Eckig-Kantiges umgewandelt. Dennoch – und das ist nun einmal der springende Punkt – sind die wesentlichen Charakteristika des Dargestellten deutlich ins Bild gerückt: das recht schütterere, zur oberen Begrenzung des Kopfes hin in leichten Glatzenflaum übergehende Haar und der trotz leichter Längung dennoch eindeutig kurze Hals. Diese Zeichnung demonstriert also sehr schön einerseits in welcher Art und Weise Schiele den Kopf von Klimt stilisierte und andererseits unter welcher Bedingung – nämlich selbstverständlich unter Beibehaltung jener wesentlichen Eigentümlichkeiten, welche den Kern der optischen Identität des Dargestellten ausmachen und aufgrund welcher er

> ein Kranz vertrockneter Distelblüten dargestellt. Vollends herbeiphantasiert ist schließlich seine Wahrnehmung von „*stigmata on the bloody hands and foot*“ – dergleichen ist auf dem Gemälde nicht zu finden. Inger Egri, *From Façade to Psyche? Egon Schiele's Self-Images and Portraits*. In: *Egon Schiele* (Katalog der Ausstellung im Munch-Museum in Oslo 18. April – 17. Juni 2007) (Munch-museet, Oslo 2007) 47-64, alle Zitate von Seite 60.

37 Tobias G. Natter / Christoph Grunenberg (Hg.), *Gustav Klimt. Painting, Design and Modern Life*. (Katalog der Ausstellung: Tate Liverpool, 30 May – 31 August 2008) (Tate Publishing, Millbank / London 2008) Bildtitel auf Seite 194 und Bildtitel in der Liste der ausgestellten Werke auf Seite 249.

38 Bereits 1974 hat Alessandra Comini in ihrem umfassenden und grundlegenden Pionierwerk über die Porträtkunst Schieles eine ganze Reihe Gegenüberstellungen der von Schiele gemalten Personen mit Fotos dieser Personen publiziert, aus denen die Treffsicherheit des jungen Malers in der Charakterisierung seiner Modelle hervorgeht: Comini, *Portraits* (1974; 1990), unter anderen Arnold Schönberg: Fig. 125/126; Arthur Roessler: Pl. 35/36; Eduard Kosmack: Pl. 59a/61-64; Erich Lederer: Pl. 108a/108b; Ida Roessler: Pl. 117 / 118; Johann Harms: Pl. 144/141, 142; Franz Blei: Pl. 155/156, 157.

39 Klimt war 1911 gezwungen das auf der Aufnahme im Hintergrund zu sehende Atelier im Garten des Hauses Josefstädter Straße 21 aufzugeben, da das Haus einem Neubau weichen mußte. Dieses Foto verfügt also über eine gesicherte Datierung *ante quem*. Es gibt aber eine ganze Reihe von auch Jahre davor entstandenen Aufnahmen, die bereits sein auffällig schüttereres Haar dokumentieren.

40 Dies zeigt etwa ein um 1910 von Moritz Nähr aufgenommenes Foto, abgebildet z.B. in Stephan Koja (Hg.), *Gustav Klimt. Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst* (Prestel, München / Berlin / London / New York 2006) 180.

41 Leopold Museum, *Verborgene Schätze der österreichischen Aquarellmalerei*, 05. 03. 2010 – 24. 05. 2010. Ausstellungskatalog (Christian Brandstätter Verlag, Wien 2010) 188-189 und Kat.-Nr. 157 auf Seite 345 (KD1431a).

eben als ganz bestimmtes Individuum zweifelsfrei erkannt werden kann.⁴² Die Gegenüberstellung der älteren Gestalt auf dem Gemälde sowohl mit Fotos von Klimt als auch – und erst recht – mit der wirklich Klimt darstellenden Zeichnung von Schiele zeigt, daß er mit dem zweiten, älteren „Eremiten“ wohl kaum Gustav Klimt gemeint haben kann.⁴³ Denn als einzige Gemeinsamkeit zwischen ihnen bleibt – genau betrachtet – nur der kurze Vollbart übrig. Der aber war schlichtweg eine zeitliche Modeerscheinung, ihn trug damals in Mitteleuropa ein beachtlicher Teil der ein–zwei Generation vor Schiele geborenen, bürgerlichen Männerwelt.⁴⁴

Betrachten wir nach der Physiognomie nun die Problematik der inhaltlichen Aussage. Cominis Interpretation ist in sich unbestreitbar logisch: wenn ein Maler, der sich selbst mit großen Augen und vitalen, langfingrigen Händen abbildet, einen anderen Maler neben sich als blind (oder zumindest als nicht sehend) sowie ohne Hände und obendrein in einem offensichtlich höchst geschwächten, schwer siechen Zustand darstellt – so kommt das (insbesondere wenn das nicht dem realen, aktuellen Gesundheitszustand dieser Person entspricht) einer schweren Denunzierung, einer demonstrativen Herabsetzung dieses Berufskollegen gleich!

Das aber steht nun in krassem Widerspruch zu allem was wir, und zwar reich dokumentiert, über die Haltung Schieles zu Klimt wissen. Diese war zeitlebens durchgehend von tiefem Respekt und Verehrung gekennzeichnet, vom Anfang ihrer Bekanntschaft an bis zum Tode Klimts und darüber hinaus. Hier darf uns die stilistische Entwicklung Schieles nicht irritieren. Es ist wohl richtig, daß er zu Beginn Klimt nachahmte, später aber künstlerisch andere Wege ging, sich dieser Tatsache bewußt war und dies auch offen aussprach: „*Ich bin durch Klimt gegangen bis März. Heute glaub ich bin ich der ganz andere.*“⁴⁵ Aber er sagt eben „*der ganz andere*“ und keineswegs etwa „*der Bessere*“ oder dergleichen – und schränkt diese Aussage noch durch ein „*glaub ich*“ ein. Seine künstlerische Abkehr vom Stile Klimts darf also nicht mit Verachtung verwechselt werden. Schiele dachte in der Beurteilung der Kunst generell pluralistisch und durchaus tolerant, kannte gegenüber Kollegen weder Neid noch übertriebene Konkurrenzgefühle. Und dies nicht obwohl, sondern gerade *weil* er von sich überzeugt war. Zudem, und das darf nicht unterschätzt werden, vertrat er leidenschaftlich eine hohe Ethik. Für ihn spielte das Menschliche, die Solidarität, die Freundschaft, zumindest seinen eigenen Äußerungen nach, eine ganz zentrale Rolle. So steht, auch wenn wir nicht wissen, wie vertraut ihr persönlicher Umgang nun im Konkreten war, mit gutem Grund zu vermuten, daß er den warmherzigen und großzügigen Klimt menschlich stets herzlich verehrt hat. Dies ist nicht nur durch Schieles erhaltene schriftliche Äußerungen, sondern auch durch die übereinstimmenden Bezeugungen unterschiedlichster Personen seines näheren und fernerer Umkreises gut dokumentiert. Jedenfalls ist es für jeden, der sich die Mühe macht, das überreiche von Christian M. Nebhay zusammengetragene und publizierte Dokumentationsmaterial⁴⁶ wirklich aufmerksam zu lesen, völlig ausgeschlossen, daß Schiele den von ihm verehrten Klimt auf eine solche Art und Weise, noch dazu in ihrem gemeinsamen Medium, der Malerei, verunglimpft haben könnte.

Hinzu kommt das Schweigen der Quellen, das in der bisherigen Literatur ja auch immer zugegeben wird – wobei jedoch die Tragweite dieses Umstandes, wie wir meinen, unterschätzt wird. Es ist richtig, daß dieses Schweigen nichts beweist. Aber andersherum: wie wahrscheinlich ist es, daß die skandalsüchtige

42 Hinzu kommt, daß Schiele hier den berühmten blauen Malerkittel von Klimt auch wirklich blau darstellt, während die „Eremiten“ schwarz gewandet sind.

43 Im Katalog des Leopold Museums *Verborgene Schätze* (2010), Seite 188, wird die physiognomische Differenz zwischen dem älteren „Eremiten“ und Gustav Klimt zwar eingestanden, jedoch dennoch für die Identifizierung des älteren „Eremiten“ mit Gustav Klimt, gerade auch aufgrund dieser Zeichnung, argumentiert. Wir hingegen bestehen auf der klaren Logik: eben weil die Zeichnung sehr schön zeigt auf welche Weise Klimt auf der Zeichnung durch Schiele stilisiert wurde, ist diese Zeichnung selbstverständlich gerade ein Argument *gegen* und ganz und gar nicht *für* die Identifizierung des doch nun einmal in deutlich anderer Weise dargestellten älteren „Eremiten“ mit Klimt!

44 Auch die Liste prominenter Träger eines jeweils mehr oder weniger kurzen Vollbartes ist lang. Es seien hier nur einige wenige genannt: Otto Wagner (1841-1918), Karl Lueger (1844-1910), Sigmund Freud (1856-1939), Arthur Schnitzler (1862-1931) und Theodor Körner (1873-1957). Auf dem berühmten Foto im Hauptsaal der Beethoven-Ausstellung von 1902 tragen von zwölf Secessionsmitgliedern neben Klimt nicht weniger als sieben weitere einen kurzen Vollbart! Abgebildet etwa als vorderer Vorsatz in: Kojka, *Klimt. Beethoven-Fries* (2006).

45 In Kapitalien kalligraphierter Brief von Egon Schiele an einen Hofrat „J. CZ.“ Leopold Museum Wien (Hg.), *Der Lyriker Egon Schiele. Briefe und Gedichte 1910-1912 aus der Sammlung Leopold*. Texte: Rudolf Leopold, Elisabeth Leopold, Sandra Tretter (Leopold Museum / Prestel, München / Berlin / London / New York 2008) 55-57, Zitat: 57.

46 *Nebhay*, *Leben* (1979)

Presse es sich entgehen ließ, daß ein „junger Wilder“ nun sogar seinen Mentor auf einem Gemälde derart „heruntermacht“? Das Bild war ja schon kurz nach seiner Entstehung in der Frühjahrsausstellung des Hagenbundes von März bis Juni 1912 in der Zedlitzhalle in Wien öffentlich ausgestellt.⁴⁷ Diese Ausstellung fand durchaus einige Beachtung und wurde in der Wiener Presse vielfach, teils recht ausführlich besprochen. Dabei kam auch Schieles Beteiligung, inklusive der „Eremiten“, mehrfach zur Sprache.⁴⁸ Aber bezüglich der „Eremiten“ kein Wort von Klimt! Nicht 1912 und auch später nicht, solange Schiele lebte. Und wie wahrscheinlich ist es, daß von all den Menschen, die später neben interessanten Dingen oft auch nur Belanglosigkeiten von Schiele oder Klimt sehr gerne zu berichten wußten, niemand bereit gewesen sein soll, diesen doch allerdings höchst bemerkenswerten Umstand, daß Schiele sich mit Klimt auf einem großformatigen Ölbild dargestellt haben soll, zu enthüllen?

In diesem Zusammenhang soll hier auf einen weiteren wichtigen Umstand hingewiesen werden, dessen Gewicht als sozusagen „negative“ Quelle bisher in dieser Frage übersehen worden ist. Arthur Roessler verfolgte, wie dies Tobias G. Natter und Ursula Storch schlüssig dargelegt haben⁴⁹, neben der gewiß auch ehrlichen Unterstützung des jungen Malers nicht minder seine eigenen Ziele mit Schiele. Besonders nach dem frühen Tod des Malers war Roessler bestrebt, seine eigene Rolle in dessen Leben in bestem Lichte erscheinen zu lassen und mit Schieles Ruhm auch seinen eigenen zu mehren – wobei er auch vor Fälschungen wie dem „Gefängnis-Tagebuch“ nicht zurückschreckte. Arthur Roessler veröffentlichte 1921 und 1922 in seinen „Erinnerungen an Egon Schiele“, auch einen Essay mit dem Titel „Klimt und Schiele.“⁵⁰ Er ist immerhin einer der längsten dieser kleinen Aufsatzsammlungen, aber man merkt ihm an, daß der Autor einige Mühe hat das wenige, das er zu berichten weiß, in die Länge zu ziehen und auszuschmücken. Das Thema ist ihm offensichtlich wichtig und gewissermaßen prestigeträchtig. Er berichtet auch, daß Schiele drei Zeichnungen vom Kopf des toten Gustav Klimt angefertigt habe und schweift dann zu einer langatmigen, Schiele in den Mund gelegten Schilderung des Ateliers von Klimt ab. Über das viel wichtigere, riesige Ölbild der „Eremiten“ jedoch – kein Wort! Und das, obwohl in dem 1921 von Fritz Karpfen herausgegebenen Buch, worin sich die Erstveröffentlichung dieses Essays von Roessler über Klimt und Schiele findet, ein Ausschnitt des Gemäldes „Eremiten“ – just mit den Köpfen von Schiele und des später als Klimt identifizierten, bärtigen Mannes – sogar abgebildet wurde⁵¹! Dabei hätte das doch einen wahrhaft würdigen, sensationellen Höhepunkt des Essays liefern können. Wie glaubwürdig ist es, daß ein Autor wie Roessler, der Schiele immer wieder „verbessert“ und auch schon mal um der Sensation willen zu Erfindungen und Fälschungen greift, sich eine solche Chance entgehen hätte lassen? Und wie wahrscheinlich ist es, daß er selbst 1948, als er diese „Erinnerungen“ erneut, und zwar vermehrt und überarbeitet, herausbringt⁵² – sich also damit nach dem Zweiten Weltkrieg als der große Gönner, Förderer und Freund Schieles wieder in Erinnerung bringen möchte – diese Chance auf eine so sensationelle Pointe sich abermals entgehen läßt?

Bedenkt man ernsthaft die gravierenden physiognomischen und inhaltlichen Widersprüche, die sich einer Identifizierung des älteren „Eremiten“ mit Gustav Klimt entgegenstellen und erwägt man auch das Schweigen aller Quellen – selbst das von Arthur Roessler – richtig, muß man in der Tat zu dem Schluß kommen, daß es sich bei dem zweiten Mann auf dem Gemälde wohl nicht um Klimt handeln kann.

47 *Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938*. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloß Halbturn, Burgenland. Konzeption der Ausstellung und Katalog G. Tobias Natter (Wien 1993) 282.

48 Für die Benützung des Konvolutes der in mühsamer Rechercharbeit zusammengetragenen Kopien so gut wie aller zeitgenössischen Zeitungsartikel zu dieser Hagenbund-Ausstellung sei Herrn DI Günter Wagensommerer hier nochmals herzlich gedankt.

49 Tobias G. Natter, „Nichts und niemand half mir!“ *Egon Schiele und sein Promoter Arthur Roessler*; Ursula Storch, „Wer war es, wie war er?“ *Zur Konstruktion des Schiele-Bilds bei Arthur Roessler*. Beide für die problematische Beziehung zwischen Roessler und Schiele grundlegend wichtigen Aufsätze in: Tobias G. Natter / Ursula Storch (Hg.), *Egon Schiele & Arthur Roessler. Der Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jahrhundert* (Wien Museum / Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004) 9-19 (Natter); 20-28 (Storch).

50 Arthur Roessler, *Erinnerungen an Egon Schiele. Marginalien zur Geschichte des Menschentums eines Künstlers*, in: Fritz Karpfen (Hg.), *Das Egon Schiele Buch*, Mit einem Beitrag von Arthur Roessler und einem Leitspruch von Gustinus Ambrosi (Verlag der Wiener Graphischen Werkstätte, Wien / Leipzig 1921) Kapitel „Klimt und Schiele“: 84-91; Arthur Roessler, *Erinnerungen an Egon Schiele. Marginalien zur Geschichte des Menschentums eines Künstlers* (Verlag Carl Konegen, Wien / Leipzig 1922) Kapitel „Klimt und Schiele“: 47-52.

51 Karpfen, *Das Egon Schiele Buch* (1921), Abb. 10 im unpaginierten Abbildungsteil am Ende des Bandes.

52 Arthur Roessler, *Erinnerungen an Egon Schiele*. Zweite, vermehrte und mit Abbildungen versehene, vom „Egon Schiele-Archiv“ herausgegebene Auflage (Wiener Volksbuchverlag, Wien 1948) (sowie identische Ausgabe: Büchergilde Gutenberg, Wien 1948) Kapitel „Klimt und Schiele“: 47-49.



7



15



13



16



14

Abb. 7 Egon Schiele: „Eremiten“, 1912, Öl auf Leinwand, 181 x 181 cm, Leopold Museum, Wien (KP229), Ausschnitt mit den Köpfen der zwei „Eremiten“ – siehe auch Abb. 1 und die Farbabbildung auf dem Titelblatt dieses Bandes. Foto © Leopold Museum, Wien.

Abb. 13 Adolf Schiele, Foto vor oder um 1879, Ausschnitt. Abb. nach: Christian M. Nebehay, *Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte* (Residenz Verlag, Salzburg / Wien 1979) 25, Abb. 10.

Abb. 14 Adolf Schiele mit seiner Braut Marie Soukup, Foto 1879 (Ausschnitt).

Abb. 15 Adolf Schiele, Foto um 1893 (Ausschnitt aus einem Familienfoto), Abb. nach: *Egon Schiele-Museum Tulln*, Tulln 1991, 15, Abb. 7.

Abb. 16 Adolf Schiele mit seinem Sohn Egon, Foto um 1893 (Ausschnitt) Abb. nach: *Egon Schiele-Museum Tulln*, Tulln 1991, 25, Abb. 21.

Wenn es aber nicht Klimt ist – wer dann? Soviel können wir nach näherer Analyse des Bildes allenfalls festhalten: wenn auf dem Bild überhaupt eine konkrete Person dargestellt ist, dann muß diese Person Schiele jedenfalls sehr nahe gestanden haben. Und eine solche Person, die sowohl von ihrer Physiognomie als auch vom inhaltlichen Aspekt her im wahrsten Sinne des Wortes „ins Bild passen“ würde, hat es nun tatsächlich gegeben. Und diese Person stand Schiele auch denkbar nahe – es war sein eigener, leiblicher Vater *Adolf Eugen Schiele!*

Machen wir die Probe aufs Exempel und beginnen wir mit der Physiognomie. Von Adolf Eugen Schiele (1850-1904)⁵³ haben sich etliche fotografische Aufnahmen erhalten, von denen wir hier einige (Abb. 13–16) mit der Gestalt und vor allem dem Kopf des zweiten „Eremiten“ (Abb. 1 und 7) vergleichen wollen. Adolf Schiele war von schlanker, hoher Gestalt, hatte eher schmale Schultern und einen überdurchschnittlich langen Hals. Sein Kopf war deutlich länglich geformt, seine dichten, offenbar festen Haare trug er relativ kurz geschnitten – und hatte einen kurzen Vollbart. Die früheren hier herangezogenen Aufnahmen, die um die Zeit seiner Verlobung mit Marie Soukup 1879 entstanden, zeigen Haar und Bart gepflegt in Locken gelegt bzw. aufgewirbelt – dies ist vor allem auf dem schärferen Lichtbild (Abb. 13) gut zu sehen. Auf den etwa 14-15 Jahre später aufgenommenen Fotografien ist das weiterhin kurz getragene Haar immer noch dicht und auch der kurze Vollbart hat seinen Stil beibehalten (Abb. 15 und 16). Betrachtet man nun auf den Fotos sowohl Statur als auch Kopf und Hals von Adolf Schiele, und vergleicht sie mit der älteren Gestalt auf dem Bild „Eremiten“, so kann man eine durchgehende Übereinstimmung der Physiognomien feststellen. Der betont lange Hals, das deutlich längliche Gesicht, das kurze, vital kräftige Haar, der kurze Vollbart – in all diesen charakteristischen Punkten gleichen sich Foto und Gemälde. Ein Blick zurück auf die Fotos von Klimt (Abb. 8–11) läßt keinen Zweifel zu, wer von den beiden Personen mit der Darstellung des älteren Mannes auf dem Gemälde eher gemeint sein könnte – es ist eindeutig Adolf Schiele!

Was die inhaltliche Problematik, die Art der Darstellung des bärtigen „Eremiten“ betrifft, tritt die Sache noch viel klarer zu Tage. Klimt in dieser Weise abzubilden, hätte, wie wir gesehen haben, eine – noch dazu unerklärliche und Schiele wohl schwer zuzutrauende – Verunglimpfung dargestellt. Ganz im Gegensatz dazu ist eine Darstellung von Adolf Schiele als Geschwächten, als Sterbenden geradezu logisch: war doch das Siechtum und der frühe Tod des Vaters das Lebenstrauma von Egon Schiele schlechthin! Adolf Schiele, der wahrscheinlich an der Syphilis litt, mußte 1902 krankheitshalber in Frühpension gehen und starb nach langem und schwerem körperlichen Leiden, begleitet von immer häufiger auftretenden Anfällen geistiger Verwirrung, am letzten Tag des Jahres 1904.⁵⁴ Egon – zu diesem Zeitpunkt vierzehneinhalb Jahre alt – soll es gewesen sein, der, von einem Spaziergang heimgekehrt, den toten Vater fand. Das fortschreitende Dahinsiechen und Sterben seines Vaters konnte Egon Schiele sein ganzes Leben lang nicht vergessen und diesen für ihn offenbar unersetzlichen Verlust nie verwinden.⁵⁵ Dafür, daß ihn der tote Vater zeitlebens seelisch beschäftigt haben muß, gibt es viele Belege. 1910 soll ihm in Krumau der Geist seines Vaters erschienen sein und lange zu ihm gesprochen haben, wie er selbst und sein Freund und späterer Schwager Anton Peschka auf einer Postkarte berichten.⁵⁶ 1913 schreibt Schiele an Peschka: „... auch Gerti weiß nicht, wenn man auch glaubt daß mein Dasein das freudigste

53 Zur Biographie von Adolf Eugen Schiele: Heinz Schöny, *Die Vorfahren des Malers Egon Schiele. In: Adler. Zeitschrift für Genealogie und Heraldik.* (Hg.: Heraldisch-genealogische Gesellschaft „Adler“). 9 (XXV.) Band, 1. Heft, Wien Jänner/Februar 1968, 1-5; Comini, *Portraits*, 1974, 9-16; Nebehay, *Leben* (1979), vor allem 13-43; *Egon Schiele. Frühe Reife, Ewige Kindheit.* Historisches Museum der Stadt Wien. Katalog zur 133. Sonderausstellung 10. Mai bis 2. September 1990 (Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1990) vor allem 30-34; Christian M. Nebehay, *Egon Schiele und die Eisenbahn* (Böhlau Verlag, Wien / Köln / Weimar 1995) vor allem 19-28.

54 Adolf Eugen Schiele ist am 31. 12. 1904 verstorben, der Totenschein wurde jedoch auf den 1. 1. 1905 ausgestellt um der Familie eine geringfügig höhere Pension zu sichern. Dies berichtete Schieles Schwester Melanie 1966 Alessandra Comini. Siehe Comini, *Portraits*, 1974, 15 und Anm. 18 auf 192.

55 Abgesehen von den schweren seelischen Auswirkungen auf den Sohn, verschlechterte sich mit dem Tode des Vaters auch die materielle Situation der Familie mit einem Schlag, und hier begann somit jene prekäre finanzielle Misere, unter der Egon Schiele die meiste Zeit seines Lebens litt – auch wenn er, vor allem in späteren Jahren, durch seinen eher sorglosen Umgang mit Geld, an diesem Zustand selbst nicht ganz unschuldig war. Interessant ist jedoch, daß er sich in seinem „leichten“ Verhältnis zu Geld mit einem gewissen Stolz auf die gleiche Art seines Vaters berufen haben soll, wie Arthur Roessler berichtet: Roessler, *Erinnerungen*, (1922), 14.

56 Nebehay, *Leben* (1979) Dokument 112 auf Seite 134-135.

ist, wie viel und wie schwere Leiden ich ertragen muß. – Ich weiß nicht, ob es überhaupt jemanden gibt, welcher mit jener Wehmut an meinen edlen Vater sich erinnert; ich weiß nicht wer es verstehen kann, warum ich gerade solche Orte aufsuche wo mein Vater war, wo ich den Schmerz in mir in wehmütigen Stunden absichtlich erleben lasse. [...] das Andenken das mehr oder weniger verwoben ist trage ich in mir. – Warum malte ich Gräber? und viele ähnliche Bilder? Weil das innig in mir fortlebt.“⁵⁷ Und noch 1918, im Todesjahr Schieles, zeigt sich die zwanzigjährige Silvia Koller⁵⁸ in ihrem Tagebuch merklich davon betroffen, wie Schiele nach einem Abendessen vom Verlust seines Vaters erzählte.⁵⁹ Es wäre in der Tat mehr als verständlich, wenn der junge Maler dieses ihn so bedrückende Trauma auch konkret künstlerisch verarbeitet hätte – und durchaus nicht verwunderlich, wenn er, der scheue und in intimen Dingen eher verschlossene Mensch, als der von seinen Freunden und Bekannten beschrieben wird, dieses höchst persönliche Thema allegorisch verschlüsselt und den Schlüssel für sich behalten hätte.

Sowohl die physiognomische, als auch die inhaltliche Analyse sprechen also gegen Gustav Klimt und eindeutig für Adolf Schiele. Es gibt aber noch ein sehr gewichtiges Kriterium zur Entscheidung in der Frage der Identifizierung von Schieles bärtigem Gefährten auf dem Bild. Durch glückliche Fügung hat sich nämlich, wie weiter oben schon erwähnt, ein eigenhändig geschriebener Brief von Egon Schiele erhalten, in dem er sich selbst näher zu seinem Gemälde „Eremiten“ äußert. Dieser Brief war der Forschung spätestens seit 1972 in vollem Wortlaut bekannt.⁶⁰ Umsomehr erstaunt es, daß diese äußerst wichtige primäre Quelle im wesentlichen immer wieder nur in einem Punkte, nämlich zur Erklärung eines formalen Gestaltungsdetails des Bildes, herangezogen wurde. In der Tat wurde dieser Brief seit seiner ersten Publikation in der Literatur zwar immer wieder gerne emphatisch auszugsweise zitiert, es wurde aber bis heute verabsäumt, ihn in seiner Gesamtheit kritisch zu analysieren⁶¹ und ihn für die Klärung des *Bildinhaltes* auszuwerten. Dies soll nun hier nachgeholt werden.

Der volle Text des an den, dem jungen Maler trotz des großen sozialen und altersmäßigen Unterschiedes zeitweilig freundschaftlich verbundenen Sammler und Förderer Carl Reinighaus⁶² gerichteten, undatierten, im Original-Autograph dreieinhalb Seiten langen Briefes lautet:

„Lieber Karl Reinighaus! ich gebe Dir gerne zu daß Du momentan recht hast; in dem großen Bild sieht man auf's erste nicht genau wie die beiden da stehn, es ist aber gut daß die Blumen nicht herb sind, daß zu viel Blumen sind erkenne ich als unnötig. – Ich will aber einiges über den Gedankengang in dem Bild sagen der viel, vielleicht alles nicht nur für mich sondern auch für den Beschauer rechtfertigt. – Es ist nicht ein grauer Himmel, sondern eine trauernde Welt in der sich die beiden Körper bewegen, sie sind in der allein aufgewachsen, organisch aus dem Boden gekommen; diese ganze Welt soll samt den Figuren das „Hinfällige“ alles Wesentlichen darstellen; eine einzige verdorrte Rose die ihre weiße Unschuld ausatmet, zum Gegensatz der Kranzblumen an den beiden Köpfen. – Der linke ist der, welcher sich beugt vor so einer ernsten Welt, seine Blumen sollen kalt wirken, unbarmherzig, ausgelöschte Blumen möchte ich sagen oder vergleichen mit gleich lauten Worten eines Schwerkranken der nur mehr stammelt, hohl und heißer; wie die Blumen hier gemalt sind ist mir ganz recht, es könnten wirklich weniger sein; aber so verblaßt wie ich die gemalt habe ist gewollt, sonst würde der poetische Gedanke und die Vision verloren sein, ebenso wie die Unbestimmtheit der Gestalten, die, als in sich zusammengeknickt gedacht sind, Körper von Lebensüberdrüssigen, Selbstmörder, aber Körper von

57 Nebehay, *Leben* (1979), Dokument 544, Seite 264.

58 Die Malerin Silvia Koller (1898– 1966) war die Tochter der Malerin Broncia Koller Pinell (1863-1934) und des Arztes, Industriellen und Büchersammlers Dr. Hugo Koller (1867–1949), den Schiele 1918 auf einem großformatigen Ölbild, inmitten alter Bücher, porträtierte (KP320).

59 G. Tobias Natter, *Das Tagebuch der Silvia Koller. Anmerkungen zu seiner Bedeutung für die Schiele-Forschung*. In: Broncia Koller Pinell. Eine Malerin im Glanz der Wiener Jahrhundertwende. Jüdisches Museum der Stadt Wien. 19. Mai–17. Oktober 1993 (Ausstellungskatalog) (Wien 1993) 105 und 110.

60 Leopold, *Gemälde* (1972), Vollständige Abbildung und Transkription des Briefes auf S. 510. Die vollständige Transkription nachgedruckt bei: Nebehay, *Leben* (1979), 214-215. Zuletzt, mit Farbproduktion aller Seiten des Briefes und zeilengerechter Transkription: Leopold Museum Wien (Hg.), *Der Lyriker Egon Schiele. Briefe und Gedichte 1910-1912 aus der Sammlung Leopold*. Texte: Rudolf Leopold, Elisabeth Leopold, Sandra Tretter. Prestel Verlag: München, Berlin, London, New York 2008, 97-101. Frau Mag. Sandra Tretter von der Egon Schiele-Dokumentation im Leopold Museum Wien sei an dieser Stelle für die Unterstützung bei diversen Recherchen in der damals noch im Aufbau begriffenen Egon Schiele Datenbank der Autographen (ESDA) herzlich gedankt.

61 Eine sehr wichtige und bemerkenswerte Ausnahme bildet die 1995 veröffentlichte, dem unvollendet gebliebenem Werk „Begegnung“ gewidmete Untersuchung von Doris Krystof. Die Autorin beschäftigt sich in diesem Essay zwar nicht näher mit dem Bildinhalt der „Eremiten“, unternimmt aber eine sehr schlüssige allgemeine Analyse des Briefes an Reinighaus, in der sie darauf hinweist, daß Schiele im Brief „auf eine enge Verbindung von Bedeutung und formaler Gestaltung“ rekurriert und ein Interpretationsangebot entwirft, „das die Komposition aus dem Inhalt erklärt“. Krystof betont Schieles „Festhalten an kommunizierbaren Bildbedeutungen“ und am „Vermittlungsanspruch“, die „jedoch in krassem Gegensatz zu einer Vorstellung von Schiele, die auch heute noch wirksam ist“ stünden. Doris Krystof, *Gescheiterte Begegnung, Egon Schieles unvollendetes Wandbild von 1913 und die Krise der Ikonographie*. In: Pia Müller-Tamm (Hg.), *Egon Schiele. Inszenierung und Identität* (DuMont, Köln 1995) 66-92, Zitate von S. 71.

Wie recht Krystof mit dieser allgemeinen Analyse des Briefes an Reinighaus hat, werden wir hier durch die konkrete, detaillierte Entschlüsselung des Inhaltes des Gemäldes „Eremiten“ nachweisen.

62 Der Farbenfabrikant Carl Reinighaus (1857-1929) war einer der finanzkräftigsten >

Empfindungsmenschen. – Sehe die beiden Gestalten gleich einer dieser Erde ähnlichen Staubwolke die sich aufbauen will und kraftlos zusammenbrechen muß. – Bei einem anderen Bild das nicht diese Bedeutung haben soll, wird man wieder die Stellung der Figuren betont sehen, hier soll es aber nicht sein. – Ich habe das Bild nicht von heute auf morgen malen können, sondern durch meine Erlebnisse einiger Jahre, vom Tode meines Vaters an; ich habe mehr eine Vision gemalt als nach Zeichnungen Bilder. – Vielleicht bist Du jetzt dem Ganzen näher, ich weiß es nicht, ich habe das Bild malen müssen, gleich ob es malerisch gut oder schlecht ist, wenn Du aber einiges wüßtest wie mir die Welt vorkommt und wie mir bis jetzt die Menschen gegenüber waren, ich meine wie falsch; so muß ich dorthin kehren und solche Bilder malen, die nur für mich wert haben. Es ist nur aus Innigkeit entstanden. – Ich ersehe daß Du mir ganz aufrichtig willst, ich bin ebenso weil ich nichts an dem Bild ändern würde. Es grüßt Dich herzlich! Egon Schiele“⁶³

Nun geht dieser Brief weit über die von Rudolf Leopold angesprochene⁶⁴ und dann in der späteren Literatur immer wieder erwähnte Verteidigung der für eine naturalistische Kunstauffassung unlogischen Statik der Figuren hinaus. Diese Verteidigung des Bildes gegen die Kritik ist gleichsam nur der Rahmen für einige ganz wertvolle, bisher in ihrer Brisanz übersehene Aussagen des Künstlers über sein Bild. Der junge Maler geht gewissermaßen aus sich heraus und verrät teils bewußt, teils unbewußt erstaunlich viel über sich und sein Bild „Eremiten“ – und ermöglicht es somit einer kritischen Analyse nicht zuletzt auch die Frage nach der Identität des älteren „Eremiten“ endgültig zu entscheiden.

Comini hatte 1974, wie oben bereits erwähnt, die diametralen Gegensätze zwischen den beiden Gestalten als Erste pointiert herausgearbeitet. Der jüngere Mann steht vorne, zeigt große Augen mit festem Blick, zeigt vitale, gestikulierende Hände, die eine Mappe halten – er ist der Lebendige, der Aktive, der trotz aller schiefen Statik zielgerichtete Energie verkörpert. Hinter ihm, an die breiten Schultern des jungen Mannes gelehnt, der zweite, ältere Mann: mit geschlossenen Augen oder gar blind, mit leidendem Gesicht, ohne sichtbare Hände – er verkörpert das Kraftlose, das Sieche, das Sterbende. In welcher Weise spiegeln sich nun diese starken Unterschiede in der eigenen Beschreibung des Künstlers? Überraschenderweise *gar nicht!* Ganz im Gegenteil, von insgesamt vierzehn Aussagen zu den zwei menschlichen Gestalten beziehen sich ganze zwölf (!) auf *beide gemeinsam*.⁶⁵ Nur zwei Aussagen beziehen sich auf den jüngeren Mann allein: die eine darauf, daß er sich vor einer so „*ernsten Welt*“ beugt, und die zweite auf die Art, wie „*seine Blumen*“, also die vertrockneten Distelblüten des um seine Stirn geflochtenen Kranzes, gemalt sind. Und selbst in diesen zwei Aussagen findet sich keine Spur der Formulierung eines Gegensatzes zur zweiten Gestalt. Insgesamt läßt der Verfasser des Briefes in seiner Beschreibung eindeutig eine starke Verbindung der zwei Personen erkennen. Und damit verrät Egon Schiele, der sich im jüngeren Mann ja ganz offensichtlich selbst dargestellt hat, daß er sich mit dem zweiten Mann auf dem Bild in hohem Maße solidarisiert, ja *identifiziert*. Dies stimmt auch ganz mit der Art überein, wie er die beiden Figuren gestalterisch auf das Engste verbindet, ihre aneinander geschmiegteten Körper gleichsam in eine gemeinsame Robe hüllt. Warum aber dann die so gegensätzliche Darstellung der beiden Gestalten? Comini, die davon ausging, daß mit dem älteren Mann Klimt gemeint sei, sah hier einen Akt der absichtlichen Verzerrung des gesunden, kräftigen, erfolgreichen (ehemaligen) Vorbildes

> und bedeutendsten österreichischen Kunstsammler seiner Zeit und kaufte auch immer wieder Gemälde und Zeichnungen von Egon Schiele, den er sehr schätzte. 1912 half er dem jungen Maler in der „Neulengbach-Affäre“ großzügig sowohl mit der Beistellung eines Rechtsanwaltes als auch finanziell. Zu Reinighaus siehe Nebehay, *Leben* (1979) 560 f. Der Brief Schieles an Reinighaus scheint bald nach Fertigstellung des Gemäldes, also wahrscheinlich noch 1912 geschrieben worden zu sein. Carl Reinighaus hatte offenbar schon Gelegenheit gehabt das Bild zu sehen und hatte Schiele gegenüber Kritik und als potentieller Käufer auch Änderungswünsche geäußert. Diese Stellungnahme von Reinighaus hat sich nicht erhalten bzw. ist noch nicht aufgetaucht. Der Brief von Schiele stellt jedenfalls die Antwort an den Sammler dar.

63 Zitiert nach: Leopold Museum Wien (Hg.), *Lyriker* (2008) 97-100, Zeilengerechte Transkription 101. Hier in der originalen Orthographie Schieles, inklusive seiner nicht immer korrekten Rechtschreibung, jedoch nicht zeilengerecht wiedergegeben.

64 Leopold, *Gemälde* (1972) 212.

65 So etwa: „*die beiden*“, „*die beiden Körper*“, „*sie*“, „*samt den Figuren*“, „*an den beiden Köpfen*“, „*die Unbestimmtheit der Gestalten*“ etc.

und nunmehr überwundenen Konkurrenten in einen schwachen, kranken, handlungsunfähigen Menschen durch den jungen Schiele. Es gibt jedoch eine viel einfachere und näher liegende Erklärung für diese unterschiedliche Darstellung der beiden Figuren. Daß nämlich die bejammernswerte Befindlichkeit des älteren „Eremiten“ auf dem Gemälde ihren Grund nicht in der absichtlich entstellenden Darstellung durch den Maler hat – sondern ganz im Gegenteil in der *realistischen* Darstellung eines tatsächlich leidenden und sterbenden Menschen. Erkennen wir im zweiten „Eremiten“ Adolf Schiele, löst sich jeder bisher nicht erklärbare Widerspruch zwischen Identifikation (durch starke kompositorische Verbindung im Bild und in der Beschreibung im Brief) einerseits, und vermeintliche Denunziation (durch absichtlich negative Verzerrung im Bild) andererseits, in Luft auf – denn Adolf Schiele hat wirklich viel gelitten, sein frühes Sterben brannte sich der Seele des Sohnes als lebenslanges Trauma ein und die betonte Identifikation mit dem so schmerzvoll vermißten Vater wäre nur zu verständlich.

Aber der Brief an Reininghaus bietet noch weitere, durchwegs eindeutige Hinweise. Betrachten wir dazu die Sprachbilder, die Schiele verwendet, genauer. Er vergleicht die vertrockneten Distelblüten auf dem Kopf des jüngeren „Eremiten“, die er „*ausgelöschte Blumen*“ nennt, die „*kalt*“ und „*unbarmherzig*“ wirken sollen, mit „*Worten eines Schwerkranken der nur mehr stammelt, hohl und heißer* [sic; gemeint ist *heiser*]“. Diese Sprachbilder sind nicht abstrakte Metaphorik, sondern verweisen offenbar ganz konkret auf unmittelbar persönlich Erlebtes. Zwar gemahnen verblühte und vertrocknete Distelblüten naturgemäß an die Vergänglichkeit im Allgemeinen. Aber wie kommt jemand auf den höchst ausgefallenen Vergleich mit der hohlen und heiseren Stimme eines stammelnden, schwerkranken Menschen? Dieser von Pflanze zu Mensch, von Optik zu Akustik springende Vergleich erscheint absurd – es sei denn wir erkennen ihn als ein Sprachbild, das zur Intensivierung des Ausdruckes sich der Evokation ganz persönlicher Schmerzerlebnisse bedient. Und Egon Schiele hat das „*hohle und heisere Stammeln*“ seines „*schwerkranken*“ Vaters, der nach langem Leiden „*ausgelöscht*“ wurde, den ihm das Schicksal „*kalt*“ und „*unbarmherzig*“ geraubt hat, als sensibles Kind sicher derart schmerzlich erlebt, daß er sich noch als Erwachsener „*beugt vor so einer ernsten Welt*.“

Schiele wird aber noch konkreter. Die Körper der beiden Gestalten, die „*als in sich zusammengeknickt gedacht sind*“ nennt er „*Körper von Lebensüberdrüssigen, Selbstmörder, aber Körper von Empfindungsmenschen*.“ Tatsächlich hat sich Schieles Vater, schon schwer von seiner unheilbaren Krankheit gezeichnet, in den letzten Monaten des Jahres 1904, als er sich mit seiner ganzen Familie in Krumau aufhielt, versucht das Leben zu nehmen.⁶⁶ All diese Sprachbilder und Anspielungen verweisen also ganz eindeutig auf den Vater des Malers, auf Adolf Eugen Schiele – mit Gustav Klimt haben sie rein gar nichts zu tun. Mehr noch, der junge Maler schließt in seinem Brief sogar expressis verbis aus, daß auf den „Eremiten“ Klimt dargestellt sein könnte: „*Ich habe das Bild nicht von heute auf morgen malen können, sondern durch meine Erlebnisse einiger Jahre, vom Tode meines Vaters an*.“ Hier muß daran erinnert werden, daß der Vater am 31. Dezember 1904 starb – und Egon Schiele Klimt frühestens 1907 kennenlernte. Wenn er also darauf hinweist, daß dieses Bild in ihm seit dem Tode seines Vaters herangereift sei, kommt Klimt schon von der Chronologie her als eines der zwei zentralen, den Inhalt des Bildes konstituierenden Sujets nicht in Frage.⁶⁷ Und auch im abschließenden Satz seiner Bildbeschreibung im Brief taucht eine Formulierung auf, die sehr gut zum toten Vater und wohl kaum zum 1912

66 Jane Kallir, *Egon Schiele. Liebe und Tod*. Katalog anlässlich der Ausstellung „Egon Schiele“ im Van Gogh Museum, Amsterdam 25. März bis 19. Juni 2005. Hatje Cantz Verlag: Ostfildern-Ruit 2005, 17.

67 Auf diesen wichtigen Punkt im Brief Schieles an Reininghaus hatte der Verfasser (neben vielen anderen Argumenten) schon im Frühjahr 2009 einige Kollegen – vor allem auch im Leopold Museum, wo der Verfasser von Mitte Jänner bis Mitte Mai 2009 freier wissenschaftlicher Mitarbeiter war – nachdrücklich aufmerksam gemacht. Gerade im Leopold Museum stießen alle Argumente des Verfassers gegen Klimt und für Adolf Schiele jedoch auf Zurückweisung und dementsprechend wurde damals auch eine von ihm vorgeschlagene Publikation dieser neuen Erkenntnisse im Rahmen des Leopold Museums bedauerlicherweise abgelehnt.

noch recht lebendigen Klimt paßt: „*ich habe mehr eine Vision gemalt als nach Zeichnungen Bilder.*“ Denn in der Tat, wir erwähnten es schon, hatte Schiele 1910 eine *Vision* seines toten Vaters.⁶⁸

Und wie sagt er weiter oben im Brief über den Bildhintergrund, den Reininghaus offenbar einen „grauen Himmel“ genannt hat? „*Es ist nicht ein grauer Himmel, sondern eine trauernde Welt in der sich die beiden Körper bewegen*“ – Schiele besteht also auf seiner subjektiven Interpretation und verweist damit auf den sehr persönlichen, intimen Inhalt des Gemäldes, wobei auch hier wieder das Sprachbild „*trauernde Welt*“ eine Konnotation zum toten Vater und nicht zu Klimt liefert. Und schließlich ist Schieles Vater ja auch die einzige Person, die im Brief überhaupt genannt wird.

Die sehr private Ikonographie, der sehr intime Inhalt des Bildes wird von Schiele am Ende des Briefes nochmals abschließend bekräftigt: „*wenn Du aber einiges wüßtest wie mir die Welt vorkommt und wie mir bis jetzt die Menschen gegenüber waren, ich meine wie falsch; so muß ich dorthin kehren und solche Bilder malen, die nur für mich wert haben. Es ist nur aus Innigkeit entstanden.*“ Bedenken wir: eine Selbstdarstellung gemeinsam mit Klimt hätte für das am Kunstleben interessierte Publikums sehr wohl einen „Wert“ gehabt, und sei es den einer Kuriosität, eines kleinen Skandals um einen anmaßenden Jungkünstler. Schiele aber spricht ausdrücklich von einem Wert des Bildes, der ausschließlich für ihn selbst bestünde. Und wer die Formulierung, „*nur aus Innigkeit entstanden*“ so gern für einen Hinweis auf die „innige“ Freundschaft mit Klimt hält, übersieht den schweren Widerspruch zu der Art und Weise wie der vermeintliche Klimt im Bild gezeigt ist – womit das Ganze eine absurde „Verunglimpfung aus Innigkeit“ darstellen würde!

Welches Detail des Briefes man sich auch näher ansieht, wie man es auch dreht und wendet – es ist immer Adolf Schiele der „ins Bild paßt“ und niemals Gustav Klimt. Fassen wir zusammen: sowohl die physiognomische Untersuchung als auch die Überprüfung der inhaltlichen Seite des Bildes, bekräftigt durch die Analyse und die kritische Auswertung des Briefes an Reininghaus, führen nach aller Logik zum unabweisbaren Schluß, daß mit dem zweiten „Eremiten“ im gleichnamigen, großformatigen Gemälde von Egon Schiele aus dem Jahre 1912 nicht Gustav Klimt, sondern der verstorbene leibliche Vater des jungen Malers, **Adolf Eugen Schiele** gemeint sein muß.

Und so wird die Darstellung des älteren „Eremiten“ nun auch zutiefst verständlich: die Erscheinung des leidenden, sterbenden Vaters lastet schwer an der Schulter des jungen Künstlers. Der tote Vater ist blind: er wird die von der Welt bestaunten Werke seines begabten Sohnes nie zu Gesicht bekommen. Der tote Vater hat keine Hände: nie mehr wird er sie hilfreich erheben können, um seinem Sohn in den Nöten der Welt beizustehen.

Wie aber – mag man sich nun zurecht fragen – kam es überhaupt dazu, daß der ältere „Eremit“ mit Klimt gleichgesetzt wurde? Die wohl erste diesbezügliche Nennung⁶⁹ findet sich im kleinen Katalog der Gedächtnisausstellung, die anlässlich des zehnten Todestages von Egon Schiele, im Oktober und November 1928 vom Hagenbund und der Neuen Galerie in Wien veranstaltet wurde: „*Die Bilder, die Aquarelle und die Zeichnungen erweisen Egon Schieles Künstlertum neu. Sie erweisen es ebenso eindrucksvoll wie vor wenigen Monaten die Gedächtnisausstellung in der Sezession Klimts Größe dokumentierte. Klimt und Schiele: sie stehen auf dem großen Bilde der Eremiten vor der hoffnungslosen Leere eines Himmels als dunkle Einsame.*“⁷⁰ Ohne jedwedes Argument, ohne die geringste Erklärung

68 Siehe hier, Anm. 56.

69 Jedenfalls die früheste publizierte Nennung, die dem Verfasser im Zuge ausführlicher Recherchen bekannt geworden ist.

70 *Gedächtnisausstellung Egon Schiele (Gest. 31. Oktober 1918)*. Oktober–November 1928. Hagenbund, I. Zedlitzg. 6, Neue Galerie, I. Grünangerg. 1 (Krystall-Verlag, Wien 1928 [Ausstellungskatalog], unpaginierte Seite 3.



17



18



19



20



22



21

Abb. 17 Albrecht Dürer (1471-1528): „Der büßende heilige Hieronymus“, Holzschnitt um 1506.

Abb. 18 Pier Francesco Sacchi (1485-1528): „Die hll. Einsiedler Antonius, Paulus und Hilarion“, 1523, Museo di Sant' Agostino in Genua.

Abb. 19 Salomon Koninck (1609-1656): „Der Eremit“ (1643), Bunte Bildpostkarte, gelaufen 1906 von Dessau nach Wien, Privatsammlung Wien.

Abb. 20 Gerard (Gerrit) Dou (1613-1675): „Betender Einsiedler“, Bunte Bildpostkarte (Stengel & Co., Dresden), gelaufen 1907, Privatsammlung Wien.

Abb. 21 Carl Spitzweg (1808-1885): „Ein Einsiedler, Geige spielend“ (um 1862), Bunte Bildpostkarte (F. A. Ackerman's Kunstverlag, München), gelaufen 1918, Privatsammlung Wien.

Abb. 22 Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913): „Selbstbildnis als Einsiedler“, 1892, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Inv. Nr. I/529, Neue Galerie Graz. Foto: © N. Lackner, Universalmuseum Joanneum, Graz.

steht diese Behauptung da, gleich auf der ersten Textseite. Verfasser des recht kurzen, eher poetisch als wissenschaftlich angelegten Einleitungs-Essays zum schmalen Ausstellungskatalog war der Kunsthistoriker Bruno Grimschitz (1892-1964)⁷¹, der zuvor schon an der in seinem Text auch angesprochenen Wiener Klimt-Ausstellung im Frühling des gleichen Jahres mitgearbeitet hatte.⁷² Konnte Grimschitz nach dieser seiner Beschäftigung mit Klimt der Versuchung nicht widerstehen, im unbekanntem Bärtigen auf dem großen Bild Schieles – ganz im Sinne des sich beim Wiener Kunstpublikum immer mehr ausbildenden Klimt-Schiele-Mythos – eben Gustav Klimt zu „erkennen“? Jedenfalls ergab sich ihm mit dieser „Identifikation“ die Möglichkeit einer scheinbar eleganten Text-Überleitung von einer Ausstellung zur anderen. Der Rest ist Geschichte: in diesem Falle die nicht sehr ruhmreiche Geschichte der unkritischen Übernahme⁷³ einer nie begründeten Behauptung, ihrer Verfestigung durch bloße Wiederholung und ihrer unbedachten Ausschmückung durch mehrere Generationen von Autoren.

Die allegorische Maske des jungen Künstlers

Die nunmehr hier erstmals vorgelegte Erkenntnis, daß es sich bei dem bärtigen Mann nicht um Klimt, sondern um Schieles leiblichen Vater handelt⁷⁴, wirft ein völlig neues Licht auf die „Eremiten“ als einem der frühen Hauptwerke von Egon Schiele. Damit ist zwar schon recht viel gewonnen – die *Gesamt-Ikonographie* des Bildes jedoch noch lange nicht geklärt. Während die bisherige Literatur in ihrer Interpretation dieses Werkes es im wesentlichen mit der (noch dazu falschen) Identifizierung der älteren Gestalt auf dem Gemälde sein Bewenden haben ließ, wollen wir den Versuch der Entschlüsselung der Ikonographie des Bildes konsequent weiterführen. Denn allzu deutlich drängen sich dem Betrachter des Bildes zwei Fragen auf: wie ist der Titel zu verstehen – und was ist hier eigentlich *insgesamt* dargestellt?

Beginnen wir mit dem Bildtitel „Eremiten.“ Der Begriff stammt aus dem christlichen Mönchswesen und meint einen Einsiedler, einen, der sich von der menschlichen Gesellschaft zurückgezogen hat und sich allein in der wilden Natur, in Wüste, Gebirge oder Wald der Vervollkommnung seiner Seele, der Hingabe an Gott widmet.⁷⁵ Die traditionelle Darstellung von Eremiten in der mittelalterlichen und neuzeitlichen Kunst konzentrierte sich anfangs auf die Gestalten von heiligen Einsiedlern wie etwa Hieronymus, Jacob, Paulus und Antonius im kirchlichen Bereich. Einsiedler wurden entweder einzeln (Abb. 17) oder zu mehreren in frommer Begegnung (Abb. 18) abgebildet. Ging es dabei um die Darstellung von vorbildhaft heiligen Männern, um ihr Leben in gottergebener Askese oder im Kampf gegen die Versuchungen⁷⁶ – so kam es später, in der bürgerlichen Sphäre, zu genrehaften Darstellungen meist anonymen Eremiten, wobei auch ein meditativ-philosophischer Aspekt in den Vordergrund rückte (Abb. 19 und 20). In der Romantik schließlich wurde das alte Einsiedler-Sujet einer schwärmerischen Naturverehrung dienstbar gemacht und das Eremitenleben idyllisch verklärt. Dabei wurde der Eremit manchmal zur leicht spöttisch betrachteten Staffagefigur reduziert, ja bisweilen verschwand er buchstäblich in der Natur und ist auf den ersten Blick auf dem Bild kaum zu entdecken (Abb. 21). Abbildungen von Eremiten fanden im frühen 20. Jh. in Mitteleuropa nicht nur als erbaulicher Wandschmuck sowie als Illustrationen in Büchern und Zeitschriften, sondern auch als beliebtes Bildmotiv auf Postkarten, die historische oder zeitgenössische Darstellungen reproduzierten, eine weite Verbreitung.⁷⁷

71 Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien* in 6 Bänden, Band 2, De-Gy (Kremayr & Scheriau / Orac, Wien 2004), 604.

72 XCIX. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*. Klimt-Gedächtnis-Ausstellung, 27. Juni 1928 bis 31. Juli 1928. Secession, Wien 1928 [Ausstellungskatalog].

73 Die obendrein stets ohne Zitierung einer Quelle geschah, so daß letztlich nur die chronologische Reihung einen halbwegs sicheren Anhaltspunkt zur Klärung der Frage, wer von wem abgeschrieben haben dürfte, liefern kann. Siehe: Otto *Kallir*, *Oeuvre-Katalog* (1966) 30; Österreichische Galerie, *Egon Schiele*. (Ausstellungskatalog 1968) Kat.-Nr. 37; Leopold, *Gemälde* (1972) 212 und Kat.-Nr.203 auf Seite 567. Nach diesen Publikationen hat es dann erst recht niemand mehr für notwendig gehalten anzugeben, woher eigentlich die Identifikation des älteren „Eremiten“ mit Klimt übernommen wurde.

74 Dies gilt mit der Einschränkung, daß diese Erkenntnisse schon seit dem Frühjahr 2009 vom Verfasser einigen Kollegen zur internen Diskussion vorgelegt wurden (s. auch Anm. 67) und schließlich am 14. August 2011, bei der Eröffnung der Ausstellung „endlich heimgekehrt“ in der Galerie am Lieglweg in Neulengbach (s. dazu den Beitrag von Günter Wagensommerer in diesem Band) den Inhalt eines ersten öffentlichen Vortrages des Verfassers zu diesem Thema bildeten.

75 Etymologisch leitet sich das Wort „Eremit“ vom Griechischen ἐρημος (*eremos*) = Wüste her und meint also den „Wüstenbewohner“, wobei unter „Wüste“ in weiterem Sinne jede von Menschen nicht bewohnte Gegend gemeint ist.

76 Ein besonders beeindruckendes Beispiel ist etwa die Darstellung der Versuchung des hl. Antonius auf dem 1513-15 entstandenen berühmten Isenheimer Altar, das sich im Musée d'Unterlinden von Colmar befindet.

77 Daneben waren in den esoterischen Zirkeln seit dem 19. Jh. die zu divinatorischen Zwecken eingesetzten, auf Spielkarten des Spätmittelalters zurückgehenden Tarot-Karten verbreitet, die unter den als „Große Arkana“ bezeichneten 22 wichtigeren (der insgesamt 78) Karten auch über eine namens „Der Eremit“ verfügen. In der Version des 1909 vom esoterischen Schriftsteller und Okkultisten Arthur Edward Waite und der Künstlerin Pamela Colman Smith herausgegebenen, sehr beliebten „Rider-Waite-Tarot“-Sets zeigt diese Karte einen steif aufrecht stehenden weißbärtigen Eremiten mit langem Stab und hoch erhobener Laterne, das Haupt von der Kapuze seines hellgrauen Habits verhüllt.

In den „Eremiten“ von Schiele ist aber weder von stiller, meditativer Versenkung noch gar von einem sanften Aufgehen in einer Naturidylle etwas zu spüren. Allenfalls ein asketischer Zug, der in der extremen Kargheit der Natur und im Schmerzlichen der Gestalten zum Ausdruck kommt, verbindet diese Darstellung mit Teilen der künstlerischen Tradition. Aber selbst wenn wir die traditionelle Darstellungsmöglichkeiten großzügig weit fassen – Schieles Bild will nicht so einfach in dieses Schema passen. Es sind vor allem zwei dem Bild innewohnende Momente, die den Betrachter irritieren. Zum einen die fast gewalttätige Vorherrschaft der Farbe Schwarz, die in Gestalt der Gewandung der „Eremiten“ mehr als ein Drittel der gesamten Bildfläche besetzt, und zum anderen das Vorwärtstreben, ja beinahe Vorwärtsstürzen vor allem des jüngeren Mannes. Eine ruhige, naturstoffliche, erdige Farbigkeit der Kleidung und jedenfalls eine sanfte, passive Wesensart würde man bei Eremiten erwarten, wie dies etwa Karl Wilhelm Diefenbach 1892 in seinem „Selbstporträt als Einsiedler“ (Abb. 22) zeigt⁷⁸ – hier aber tritt dem Betrachter in Farbe und Haltung eine kaum verhohlene Agressivität entgegen. Im Gegensatz zur bisherigen Literatur zu den „Eremiten“ von Egon Schiele wollen wir diesen befremdenden Umstand weder übersehen noch übergehen, sondern vielmehr als *Intention* des Künstlers ernst nehmen und uns auf die Suche nach jenem Kontext begeben, der uns den Zugang zum verborgenen Inhalt der Darstellung eröffnen könnte.

Die das Bild so stark dominierende Verwendung der schwarzen Farbe für die Gewandung der dargestellten Gestalten kann kein Zufall sein. Freilich, Schwarz kann vielerlei bedeuten, und der Umstand dieser Farbwahl für die Kleidung bringt uns, für sich allein genommen, nicht wirklich weiter. So müssen wir nach einer weiteren Spur Ausschau halten.

Fassen wir dazu den Titel des Bildes, der ja, wie wir bereits eingangs erwähnten, vom Künstler selbst gewählt ist, näher ins Auge. Schon 1911 hatte Albert Paris Gütersloh, ein Kollege und Freund Schieles, einen „Vorrede“ betitelten Katalogtext zu Schiele geschrieben und dabei auch eine für unseren Zusammenhang interessante Feststellung getroffen: „*Der Titel ist als Einfall dem Bilde, das er bezeichnet, gleichwertig.*“⁷⁹ Nehmen wir in diesem Sinne den Titel als eigenständigen Vermittler des künstlerischen Anliegens ernst und stellen ihn gleichwertig neben die Darstellung, so erhalten wir durch die Beachtung der *Kombination* von Wort und Bild den ersten wichtigen Hinweis auf den Inhalt. Denn es gibt in der Tat „Eremiten“, die schwarzes Gewand tragen – die Angehörigen des Ordens der *Augustiner-Eremiten*! Und dieser Orden⁸⁰ war im k.u.k. Wien in höchst prominenter Weise vertreten: Kirche und Kloster lagen seit dem Mittelalter in unmittelbarer Nähe der kaiserlichen Hofburg und waren seit den neuzeitlichen Umbauten der Residenz mit dieser sogar baulich eng verbunden. Die Unbeschuhnten Augustiner-Eremiten betreuten seit 1630 die Pfarre des kaiserliche Hofstaates und hüteten die Herzen von vielen verstorbenen Habsburgern im „Herz-Grüffel“.⁸¹

Das traditionelle Ordensgewand der Augustiner-Eremiten ist ein bis zum Boden reichender, langer Habit mit langen Ärmeln, der vollständig schwarz gehalten ist.⁸² Abb. 23 zeigt die Darstellung eines Augustiner-Eremiten in einer illustrierten Handschrift aus dem Jahre 1577.⁸³ Dieses traditionelle Ordensgewand der Augustiner-Eremiten war Passanten in der Nähe der Hofburg und Besuchern der Augustinerkirche im Wien zur Zeit Schieles ein durchaus vertrauter Anblick. Was aber hat Schieles Selbstdarstellung, so mag man nun mit Recht fragen, mit einem katholischen Orden zu tun? Bei seiner

78 Auf dieses interessante Bild hat den Verfasser Frau Dr. Helena Pereña aufmerksam gemacht. Für den stets kollegialen Gedankenaustausch zu allen möglichen Aspekten der Schiele-Forschung möchte der Verfasser bei dieser Gelegenheit Frau Dr. Helena Pereña herzlich danken.

Ausführlich zu Diefenbach: Claudia Wagner, *Der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851–1913) – Meister und Mission. Mit einem Werkkatalog aller bekannten Ölgemälde* (Dissertation, Freie Universität Berlin 2007). http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FU-DISS_thesis_000000003200

Für die Vermittlung und Bereitstellung der Abbildung dieses in der Neuen Galerie Graz verwahrten Gemäldes von Diefenbach sei Frau Mag. Patrizia Brumen, Leiterin der Bibliothek, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum und Frau Dr. Gudrun Danzer, Kustodin der Sammlung / Gemälde, Skulpturen, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, herzlich gedankt.

79 Albert Paris Gütersloh, *Egon Schiele. Versuch einer Vorrede*. In: Egon Schiele (Katalog) (Gebrüder Rosenbaum, Wien o.J. (1911), unpaginierte Seite 5.

80 Eine ausführliche Darstellung des Ordens der Augustiner-Eremiten gibt: Max Heimbucher, *Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche*. Zweite, großenteils neubearbeitete Auflage. Zweiter Band (Ferdinand Schönigh, Paderborn 1907) 177-211.

81 Zur Augustinerkirche bei der Wiener Hofburg: Felix Czeike, *Wien, Kunst & Kultur-Lexikon*. Stadtführer und Handbuch (Süddeutscher Verlag, München o. J.) 34-36.

82 Heimbucher beschreibt die Ordenstracht der Augustiner-Eremiten folgendermaßen: „*Die Kleidung ist (einschließlich des Hemdes et.) von Wolle und besteht im Chor und auf der StraÙe aus einer schwarzen Kutte mit langen, weiten Ärmeln, einem schwarzen, ledernen Gürtel und einer bis zum Gürtel hinabreichenden, spitz zulaufenden Kapuze. Die Hauskleidung besteht in einem Habit mit Skapulier von schwarzer Farbe.*“ Heimbucher, *Orden* (1907) 184.

83 Kodex 420a der Bibliothek des Zisterzienser-Stiftes Zwettl im Waldviertel. Eine weitere Abbildung etwa bei: F. K. Wietz, *Abbildungen sämtlicher geistlicher Orden männlich- und weiblichen Geschlechts in der katholischen Kirche* (Sommer, Prag 1821) Tafel nach Seite 42.

bekannten Distanz zu organisierter Religion, seiner tiefen Abneigung gegen alles Institutionelle und Uniformierte, das in seinen Augen die individuelle Freiheit ungerechtfertigt einschränkte, ist eine wie immer geartete Identifikation Schieles mit einer nicht zuletzt auf Gehorsam aufbauenden religiösen Gemeinschaft nicht recht vorstellbar.

Aber da es gibt noch eine andere Möglichkeit. Was, wenn Schiele nicht den Orden als solchen im Auge hatte, sondern einen bestimmten Angehörigen des Ordens, der ihm eben gerade als *Individuum* interessant erschien? Der in Wien ob seiner deftigen Predigten legendär gewordene Augustiner-Eremit der Barockzeit, Abraham a Santa Clara (1644-1709) kommt aufgrund seiner vulgär polternd vorgetragenen, ausgeprägt frauenfeindlichen, antisemitischen und Autorität verherrlichenden Einstellung als Vorbild für Schiele wohl kaum in Frage. Und auch zu Erasmus von Rotterdam (1465/66-1536), einer ethisch für Schiele schon weit akzeptableren Person, die ihre Karriere ebenfalls als Augustiner-Mönch begann, ist eine verbindende Gemeinsamkeit schwer herstellbar. Unter allen berühmt gewordenen Augustiner-Eremiten gibt es eigentlich nur einen Mann, den sich Egon Schiele zum Vorbild genommen haben könnte – *Martin Luther* !

Martin Luther (1483-1546)⁸⁴ war eine starke Persönlichkeit von ausgeprägter Individualität, die ihrem eigenen Gewissen bedingungslos folgte. Luther hatte den Mut, für seine neuen Ideen einzustehen, wenn es denn sein mußte auch gegen die ganze Welt und selbst mit Einsatz seines Lebens. Er wurde zunächst von kirchlichen und weltlichen Autoritäten verfolgt, konnte mit Hilfe von Freunden und mächtigen Gönnern überleben und schaffte durch persönliche, zähe Ausdauer den Durchbruch. Der rebellische Augustiner-Eremit hatte sowohl dem Papst als auch dem Kaiser erfolgreich die Stirne geboten (Abb. 24 und 25) und seine eigene religiöse Kultur etabliert, zu der sich bald halb Europa bekannte. Seine neue Auffassung von Religionsausübung hatte letztlich nicht nur Bestand, sondern hat auch die Welt mit verändert. So betrachtet konnte der unerschrockene religiöse Erneuerer Luther dem jungen Schiele, der sich als rebellischer Erneuerer der Kunst verstand, sehr wohl als Identifikations-Gestalt dienen. Und dieses Vorbild lag nicht so fern, zumal gerade um die Person Martin Luthers, aus vielschichtigen, nicht zuletzt politischen Gründen, naturgemäß vor allem in den protestantischen Teilen Deutschlands, ein weit über Religiöses hinausgehender, breiter Kult entstanden war. Die Verehrung Luthers erreichte im 19. Jahrhundert schließlich Ausmaße, die keiner anderen Persönlichkeit der deutschen Geschichte je zuteil geworden ist.⁸⁵ Mag uns heute der Vergleich eines *Künstlers* mit Martin Luther auch seltsam erscheinen, im sozio-kulturellen Kontext des Mitteleuropa vor dem Ersten Weltkrieg war der Vergleich mit dem großen Reformator ein allgemeiner Topos, der durchaus auch in Dichter- und Künstlerkreisen Geltung hatte. So schrieb etwa, um nur ein prominentes Beispiel zu nennen, die Dichterin Else Lasker-Schüler⁸⁶ im Jahre 1915 über den im Jahr zuvor tragisch verstorbenen Georg Trakl:

*Des Dichters Herz, eine feste Burg,
Seine Gedichte: Singende Thesen.
Er war wohl Martin Luther.*⁸⁷

Dies ist für uns auch deshalb bemerkenswert, da gerade zwischen dem österreichische Dichter Georg Trakl (1887-1914) und Egon Schiele (1890-1918) eine Geistesverwandtschaft festgestellt werden kann, auf die etwa Massimo Cacciari 1980 eindringlich hingewiesen hat⁸⁸ und an die Allan Janik 1995 wieder erinnert hat.⁸⁹

84 Hanns Lilje, *Martin Luther mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt* (Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, April 1965; 26. Auflage Juni 2006) mit umfangreicher, von Helmar Junghans 2002 neu bearbeiteter Bibliographie.

85 Stefan Laube / Karl-Heinz Fix (Hg.), *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung*. Herausgegeben im Auftrag der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt. Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 2 (Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2002). In zahlreichen Beiträgen beschäftigt sich dieser Sammelband nicht zuletzt auch mit den bedenklichen Seiten dieses Kultes und dem Mißbrauch der Gestalt des großen Reformators im 19. und 20. Jahrhundert.

86 Else Lasker-Schüler (1869-1945) war in zweiter Ehe 1903-1912 mit dem Herausgeber der Zeitschrift „Der Sturm“, dem Galeristen und wichtigen Förderer der deutschen Avantgarde, Herwarth Walden verheiratet. Sie war unter anderem mit Karl Kraus, Gottfried Benn sowie dem Maler Franz Marc (1880-1916) eng befreundet und betätigte sich auch selbst als Zeichnerin.

87 Zitiert nach: Otto Basil, *Georg Trakl mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt* (Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 18. Auflage April 2003) 163. Man beachte, daß die Wortwahl der Dichterin die Sprache Luthers paraphrasiert.

88 Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof* (Adelphi, Milano 1980); amerikanische Ausgabe: *Posthumous People. Vienna at the Turning Point*. (Stanford University Press, Stanford California 1996) 135-139.

89 Allan Janik, Rezension von: *Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism*. Edited by Patrick Werkner (Palo Alto, 1994) in: *Central European History* (Brill Academic Publishers), 1995, Vol. 28, Issue 1, 97-99. Der Verfasser möchte Frau Dr. Carla Carmona Escalera für die Hinweise auf diesen Vergleich Trakl-Schiele bei Massimo Cacciari (s. vorige Anm.) und Allan Janik herzlich danken.



23



24



25



26

Abb. 23 „Der Augustiner Orden“, Darstellung eines Augustiner-Eremiten, Buchillustration im 1577 entstandenen Kodex 420a des Stiftes Zwettl.

Abb. 24 Gustav König (1808-1869): „Luther schlägt die 95 Thesen an“, Lithographie (1847) in: *Dr. Martin Luther. Der deutsche Reformator. In bildlichen Darstellungen von Gustav König* (Christlicher Buch- und Kunstverlag Carl Hirsch A.-G., Konstanz o. J.) (Ausschnitt).

Abb. 25 Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872): „Martin Luther auf dem Reichstag zu Worms (1521)“, Gemälde 1869, Abb. nach: M. Eisenacher, *Luther, sein Leben und sein Werk in Prosa und Poesie* (Nürnberg o. J.) (Ausschnitt).

Abb. 26 Louis Raemakers (1869-1956): „Luther-Liebkecht im Reichstag“ – „Das ist ein Raubkrieg! Hier stehe ich. Ich kann nicht anders.“ Politische Karikatur 1914, Wiedergabe auf einer Postkarte des französischen Roten Kreuzes aus dem Ersten Weltkrieg, Privatsammlung Wien.

Aber selbst für die *bildliche* Darstellung einer Person aus einer nicht-religiösen Sphäre in Gestalt des auf sein Gewissen pochenden, revoltierenden Augustiner-Eremiten Martin Luther kann hier ein Beispiel angeführt werden. Der sich in seiner künstlerischen Arbeit von Beginn an vehement gegen den Krieg einsetzende niederländische Zeichner und Zeitungscartoonist Louis Raemakers (1869-1956) zeigte den sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten Karl Liebknecht (1871-1919) – der sich mit seiner scharfen Ablehnung der deutschen Kriegsanleihen im September 1914 mutig sogar gegen seine eigene Partei gestellt hatte – in einer politischen Karikatur als Martin Luther. Diese Zeichnung wurde dann während des Ersten Weltkrieges vom französischen Roten Kreuz als Postkartenmotiv verwendet (Abb. 26).⁹⁰

Die Annahme, daß auch Schiele für seine Selbstdarstellung auf die Gestalt des Martin Luther rekurriert haben könnte, wird nun zusätzlich durch die Art und Weise seiner Darstellung bestärkt, die eine nahe Verwandtschaft mit einer bestimmten, in der Öffentlichkeit des evangelischen Teiles Deutschlands dominant präsenten Formausprägung der Luther-Ikonographie erkennen läßt. Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde in den protestantischen Gebieten Deutschlands als markanteste Manifestation des Luther-Kultes eine fast unübersehbar große Zahl von Denkmälern des Reformators errichtet,⁹¹ einige wenige auch in evangelisch dominierten Städten Österreich-Ungarns.⁹² Die große Mehrheit dieser Standbilder folgt im Wesentlichen einer einheitlichen Grund-Ikonographie: Luther ist in ganzer Gestalt aufrecht stehend dargestellt, in einen bis zum Boden reichenden Predigertalar gehüllt,⁹³ stets bartlos und meist barhäuptig. Fast immer hält er die Bibel in der Hand und meist zeigt seine Körpersprache trotz der demonstrativen Standfestigkeit zugleich einen inneren Drang vorwärts zu schreiten, wobei sein kühner Blick seherisch auf ein fernes Ziel gerichtet ist. Ein markantes, frühes Beispiel ist die vom Dresdener Bildhauer Ernst Rietschel (1804–1861) geschaffene Luther-Statue des weltweit größten und berühmtesten, vielfigurigen Reformationsdenkmals in Worms,⁹⁴ das 1868 eingeweiht, in den Jahrzehnten danach vielfach kopiert wurde und in der Folge auch ein sehr beliebtes Ansichtskartenmotiv darstellte. Eine Bildpostkarte aus dem Jahre 1907 (Abb. 27) zeigt diese Statue: einen Fuß nach vorne gesetzt und mutig in die Ferne blickend hält Luther die Bibel in der Linken und pocht mit der Rechten auf sie.

Von den zahlreichen Gestaltungsvariationen der Standbilder des großen Reformators sind es nun die Werke von zwei Bildhauern, die der Selbstdarstellung Schieles auf dem Gemälde „Eremiten“ ganz besonders nahestehen. Es handelt sich um die Luther-Statuen an und in Kirchen sowie um freistehende Luther-Denkmäler von Hermann Kokolsky (1853–c. 1930) und Ernst Wilhelm Paul (1856–nach 1930). Kokolsky schuf 1888 eine überlebensgroße Lutherstatue aus Terracotta in zwei Exemplaren, eine für die Kirche zum Heiligen Kreuz im Berlin-Kreuzberg und eine für die Heilandskirche in Leipzig-Plagwitz. Im Zeitraum 1893-96 wurde eine lange Reihe von „Vervielfältigungen“ dieser Lutherstatue für Kirchen und andere Bauten von evangelischen Kirchengemeinden nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland und sogar in Siebenbürgen angefertigt.⁹⁵ Sie alle, ob von Kokolsky selbst, oder als Repliken von anderen ausgeführt, folgen dem selben Modell, wie dies an der Terrakottastatue über dem Hauptportal der Lutherkirche von Apolda in Thüringen (Abb. 28)⁹⁶ zu sehen ist: der mit einem langen Predigertalar bekleidete, barhäuptige, aufrecht stehende Luther ist im Begriff mit dem rechten Fuß zu einem Schritt anzusetzen. Während seine Linke die Bibel von unten her hält, preßt seine

90 Diese Zeichnung wurde – unter dem Titel *Luther-Liebknecht in the Reichstag* und dem Liebknecht-Zitat „*It is a War of Rapine! On that I take my stand. I cannot do otherwise*“ als Untertitel, gemeinsam mit einem kurzen Text von Karl Liebknecht – auch in ein im letzten Kriegsjahr veröffentlichtes Sammelwerk aufgenommen: J. Murray Allison (Ed.), *Raemakers' Cartoon History of the War*. Volume One, *The First Twelve Month of War* (The Century Co., New York 1918) 86-87.

91 Seit 2004 liegt eine umfangreiche Katalogisierung dieser Lutherdenkmäler vor: Otto Kammer, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts*. Eine Bestandsaufnahme im Auftrag der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt. (Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2004).

92 So etwa 1883 in Asch (heute Aš in Tschechien) und 1900 in Bielitz (heute Bielsko-Biala in Polen). Zu beiden Denkmalerrichtungen wurden Festschriften veröffentlicht: Redaktion der „Gemeinde-Zeitung für Asch und Umgebung“ (Hg.), *Festschrift zur Enthüllung des Luther-Denkmal und der 400jährigen Geburtstagsfeier Dr. Martin Luther's am 10. und 11. November 1883 in Asch* (Albert Gugath, Asch 1883); Dr. theol. Arthur Schmidt, *Die Festtage in Bielitz. Zur Erinnerung an die achtunddreißigste Jahresversammlung des österreichischen Hauptvereines der evang. Gustav Adolf-Stiftung und die Enthüllung des Lutherdenkmals*. Herausgegeben im Auftrage des Lutherdenkmal-Ausschusses (Verlag des Lutherdenkmal-Ausschusses in Bielitz, Bielitz 1900).

93 Nur selten wird Luther auf einem Denkmal im Habit des Augustiner-Eremiten gezeigt, vornehmlich dann, wenn auf konkrete Taten angespielt wird, die er in seiner Zeit als Mönch gesetzt hat (Thesenanschlag, Verbrennung der päpstlichen Bulle, Auftritt vor dem Wormser Reichstag). Spätestens bei seiner Verhehlung 1525 legte er das Ordensgewand endgültig ab und vertauschte es gegen den Predigertalar. Dieser unterscheidet sich vom Habit der Augustiner-Eremiten in etlichen Punkten (keine Kapuze, kein Gürtel etc.) hat aber mit ihm in der Gesamterscheinung trotzdem auch Gemeinsamkeiten – beide reichen bis zum Boden, haben lange weite Ärmel und sind durchgehend schwarz.

94 Kammer, *Reformationsdenkmäler* (2004) Nr. 262.1, S. 247-250 sowie Farbtafel IV.

95 Kammer, *Reformationsdenkmäler* (2004), 333 sowie die Katalognummern 010 (Apolda), 024.9 (Berlin-Kreuzberg), 024.12 (Berlin-Schöneberg), 024.13 (Berlin-Spandau), 024.18 (Berlin-Neukölln), 055.5 (Dresden), 099.7 (Hamburg-St. Pauli), 139.4 (Leipzig-Plagwitz), 170.1 (Ossa bei Geithain), 267.2 (Zwickau), 298.1 (Legnica/Liegnitz im heutigen Polen) und 312 (Vulcan/Wolkendorf in Siebenbürgen, heute Rumänien).

96 Der Verfasser möchte Herrn Roberto Bergmann, Küster der Lutherkirche in Apolda >



27



29



30



28

- Abb. 27 Ernst Rietschel (1804-1861): Die zentrale Lutherstatue des Reformationsdenkmals von Worms, Postkarte 1907 (Postkartenverlag Christian Herbst, Worms), Privatsammlung Wien.
- Abb. 28 Hermann Kokolsky (1853- um 1930): Terrakottastatue von D. Martin Luther über dem Hauptportal der Lutherkirche von Apolda (Thüringen), 1894. Foto 2011 von Roberto Bergmann, Apolda.
- Abb. 29 Ernst Wilhelm Paul (1856- nach 1930): Lutherdenkmal vor der St. Nikolaikirche in Döbeln (Sachsen) 1902, Postkarte um 1930 / 40, gelaufen 1960, Privatsammlung Wien.
- Abb. 30 Ernst Wilhelm Paul (1856- nach 1930): Statue D. Martin Luther in der St. Johanniskirche in Adorf (Hessen), 1904. Foto 2003 von Christian Erlemann, Diemelsee-Adorf.

mit gespreizten Fingern flach auf den Buchrücken gelegt Rechte das Buch in Magenhöhe an seinen Leib.

Der Bildhauer Ernst Wilhelm Paul schuf einen ganz ähnlichen Luther-Typus, der 1902 sowohl in Döbeln (Abb. 29) als auch in Dippoldiswalde (beide in Sachsen) als Denkmal aufgestellt wurde,⁹⁷ und von dem sich auch eine Ausführung in Gips in der Kirche von Adorf in Hessen erhalten hat (Abb. 30).⁹⁸ Bei diesen Stauen Pauls hält Luther die Bibel oben mit der Rechten umklammert und es ist seine Linke, die mit gespreizten Fingern flach auf dem Buchrücken liegt. Charakteristisch für diese beiden Figurenkompositionen, sowohl jene von Kokolsky als auch jene von Paul, ist es, daß sich Luther die Bibel – auf deren alleiniger Autorität er standhaft besteht und die er ja schließlich auch selbst übersetzt hatte – gleichsam als Herzensangelegenheit fest an die Brust hält.

Von dieser besonderen Variante der weitverbreiteten Lutherstatuen wird sich also Schiele für die höchst ungewöhnliche Art und Weise, wie er sich im Bild „Eremiten“ seine Mappe an den Leib hält – die eine Hand die Mappe festhaltend, die andere mit gespreizten Fingern auf die Mappe gelegt um sie an den Körper zu drücken – in der Tat die entscheidende Anregung geholt haben. Selbstporträts von Malern, die sich mit einer Zeichenmappe zeigen, kommen in der Kunstgeschichte zwar häufig vor – doch stets wird die Mappe ganz anders eingesetzt: der Maler stützt sich stolz auf sie, hält sie präsentierend vor sich, hält sie auf Arbeitsabstand, verwendet sie gerade als Zeichenbrett oder hat sie einfach griffbereit in seiner Nähe. Allenfalls hat der Künstler sie unter dem Arm geklemmt.⁹⁹ All dies aber sind Darstellungsweisen, die, wenn auch in posenhafter Überhöhung, die reale Handhabung der Mappe durch den Maler abbilden. Nicht so bei Schiele: der junge „Eremit“ hält sich die Mappe nicht nur fest an den Leib, die Mappe wird von seinem Gewand – beide sind ja in Farbe und Malstruktur einander gänzlich angeglichen – gleichsam aufgesogen und ist kaum mehr als eigener Gegenstand zu erkennen. Maler und Mappe verschmelzen miteinander: seine Mappe, die für seine neue Konzeption von Kunst und sein eigenes künstlerisches Werk steht, ist ihm wahrlich eine Herzenssache. So wie Luther sich mit seinem religiösen Konzept, das auf seinen Statuen von der Bibel verkörpert wird, eins weiß – so identifiziert sich der junge Maler mit seinem von der Mappe verkörperten künstlerischen Konzept. Und wie Luther, der mutige Reformator, sich anschickt seine neue Lehre in die weite Welt und in die Zukunft zu tragen, so will dies auch der mutige junge Künstler mit seiner neuen Kunst machen.

Dafür, daß es Schiele nicht schwergefallen sein mag, hier gleichsam in die Maske des rebellischen Augustiner-Eremiten und erfolgreichen Religions-Erneuerers Martin Luther zu schlüpfen, sprechen auch die biographischen Umstände. Schiele war zwar katholisch getauft und in der Schule katholisch erzogen worden, stammte jedoch väterlicherseits aus einer traditionsreichen evangelischen Familie.¹⁰⁰ Und Egon Schiele heiratete schließlich am 17. 6. 1915 in der Evangelischen Kirche A. B. in der Wiener Dorotheergasse die evangelische Edith Harms (1893-1918).¹⁰¹ „Rein biographisch gesehen, sympathisierte Schiele mit dem Protestantismus seines Vaters (und dann auch seiner Frau)“ stellte Hans Bisanz schon 1990 fest.¹⁰² Und sein evangelischer Vater ist ja, wie wir hier gesehen haben, im Gemälde „Eremiten“ tatsächlich auch im Bilde selbst anwesend.

Einen interessanten Beleg dafür, daß sich Schiele mit Luthers Geisteshaltung persönlich sehr gut identifizieren konnte und er in der Standhaftigkeit Luthers ein ihn bestärkendes Vorbild sah, liefert Arthur

> (Thüringen) für dieses, 2011 liebenswürdigerweise eigens für die vorliegende Publikation angefertigte Foto herzlich danken.

97 Kammer, *Reformationsdenkmäler* (2004), 335 sowie die Katalognummern 002 (Adorf), 051 (Dippoldiswalde) und 052 (Döbeln). Eine leicht veränderte Version seiner Lutherstatue schuf Paul für Crimmitschau (045.1) und Stadt-ilm (217).

98 Der Verfasser möchte Herrn Christian Erle-
mann von der Firma Foto Ostermann in Diemel-
see-Adorf (Hessen) für die Überlassung dieser
2003 von ihm angefertigten Aufnahme herzlich
danken.

99 Hier sei etwa nur auf die berühmten Selbstbil-
nisse mit Mappe von Nicolas Poussin (1594-
1665), Francesco Solimena (1657-1747), Paul
Troger (1698-1762) und Franz Anton Maul-
bertsch (1724-1796) hingewiesen oder, um ei-
nen Zeitgenossen Schieles zu nennen, auf den
deutschen Zeichner und Illustrator Christian
Wilhelm Allers (1857-1915).

100 Hier muß bedacht werden, daß eine katholische
Taufe und eine katholische Erziehung der Kin-
der Bedingung der katholischen Kirche für eine,
wie bei den Eltern Schieles vorliegende, inter-
konfessionelle Ehe war. Unter den Vorfahren
Schieles in direkter väterlichen Linie finden sich
sogar mehrere evangelische Geistliche. So war
Michael Bernhard Schiele (1669-1745) Pastor
in Hadmersleben (Sachsen-Anhalt), sein Sohn
Michael Gottfried Schiele (1715-1768) eben-
falls Pastor in Hadmersleben, aber auch Prediger
in Magdeburg (Sachsen-Anhalt). Dessen Sohn
Justus Bernhard Gottfried Schiele (1744-1814),
der Urgroßvater von Egon Schiele, war Pastor
und Oberprediger in Schönebeck a. d. Elbe (Sach-
sen-Anhalt). Siehe Schöny, *Vorfahren* (1968) 3-4.

101 Nebel, *Leben* (1979), 342, Dokumente 796
und 797.

102 Hans Bisanz, *Egon Schiele – Manifeste der Liebe
und Freundschaft*. In: Egon Schiele. Frühe Reife,
ewige Kindheit. (Katalog) Historisches Muse-
um der Stadt Wien. 133. Sonderausstellung, 10.
Mai bis 2. September 1990 (Eigenverlag der Mu-
seen der Stadt Wien, Wien 1990) 11.

Für ein persönliches Gespräch am 16. 2. 2011
mit interessanten Detailinformationen zu Schie-
les Sympathien für den Protestantismus möchte
der Verfasser Herrn Dr. Hans Bisanz herzlich
danken.



31



34



35



32



33

Abb. 31 Egon Schiele vor dem Vitrinenschrank mit seiner Sammlung, Foto von Johannes Fischer um 1915, Albertina Wien, Egon Schiele Archiv (ESA678), Foto © Albertina, Wien.

Abb. 32 Ausschnitt von Abb. 31, Foto © Albertina, Wien.

Abb. 33 Dr. Carl Pelman, *Psychische Grenzzustände*. Dritte durchgesehene Auflage (Friedrich Cohen, Bonn 1912), Privatbibliothek Wien.

Abb. 34 Ausschnitt von Abb. 31, Foto © Albertina, Wien.

Abb. 35 Richard Hamann, *Die Früh-Renaissance der italienischen Malerei* (Eugen Diederichs Verlag, Jena 1909), Privatbibliothek Wien.

Roessler. Er berichtet, daß sich der junge Maler zur Zeit seiner Verlobung (1914) mit seiner späteren Frau Edith Harms folgende Worte von Luther auf ein eigenes Blatt Papier abschrieb: „Wenn schon die ganze Welt wider mich stünde und mich angriffe, daß ich mitten in ihren Händen wäre, so weiß ich, daß sie doch nichts vermögen, denn so ferne Gott will, und wenn schon der Feinde so viel wären wie Sands am Meer, so sind sie ja Gottes Kreatur, so können sie ohn’ seinen Willen und Sorgen kein’ Gedanken haben, schweig’ daß sie mir Schaden tun können, er wolle denn.“¹⁰³

Schiele hatte ja gerade auch im Hause Roessler sicherlich Gelegenheit noch weitere Inspirationen bezüglich Luther zu finden. Arthur Roessler selbst war zwar katholisch, hatte aber – ganz in biographischer Parallele zu Schiele – einen evangelischen Vater, und auch seine deutsche Frau Ida, geborene Lange, die er 1903 in Charlottenburg geheiratet hatte, war evangelisch.¹⁰⁴ Es ist also recht gut möglich, daß Schiele, der bei seinem Förderer und Freund Arthur Roessler und seiner Frau zeitweise ein und aus ging, dort beim Bücherschmökern auch in Literatur über Luther hatte blättern können.¹⁰⁵ Und es ist weiters gut möglich, daß er im Hause Roessler die eine oder andere der beliebten Ansichtskarten von Lutherdenkmälern zu Gesicht bekam, die Arthur Roessler im Zuge seiner umfangreichen berufsbedingten Korrespondenz mit deutschen Verlagen, Galerien, Künstlern und Schriftstellern – oder andererseits Ida Roessler von ihren deutschen Verwandten – erhalten haben könnte.

Aber es gibt einen noch weit direkteren Beleg für eine Inspiration, die Schiele bewogen haben wird auf dem Bild „Eremiten“ sich selbst als Martin Luther darzustellen. Schiele besaß ein Buch, das er offenbar so sehr schätzte, daß er es nicht einfach unter seinen anderen Büchern aufbewahrte, sondern in seinem Vitrinenschrank inmitten der geliebten Objekte seiner Sammlung demonstrativ zur Schau stellte. Während auf dem berühmten Foto, das ihn vor seinem Vitrinenschrank stehend zeigt (Abb. 31), etwa sein im Schrank ausgestellt Exemplar des Almanachs „Der Blaue Reiter“ schon vor langem identifiziert wurde, sind bisher – obwohl gerade dieses Foto in der Literatur immer wieder auch großformatig abgebildet wurde – andere Bücher nicht erkannt worden. Betrachten wir den linken, mittleren Teil des Fotos näher (Abb. 32), so finden wir in der mittleren Etage des Schrankes, zwischen einem bemalten Krug und einem ausgebreiteten Fächer, im Hintergrund ein aufgestelltes Buch. Auf seinem dunklen, unverzierten Deckel prangt – vom Fächer zu einem kleinen Teil abgedeckt, aber eindeutig zu ergänzen – dreizeilig in hellen Versalien der Titel:

D^R CARL PELMAN
PSYCHISCHE
GRENZZUSTÄNDE

Bei diesem Buch (vgl. Abb. 33),¹⁰⁶ das hiermit der Liste der gesicherten Titel der Bibliothek von Egon Schiele hinzugefügt werden kann,¹⁰⁷ handelt es sich um eine 318 Seiten umfassende Abhandlung über verschiedenste psychische Phänomene und ihre Vertreter. In 21 Kapiteln geht es da um „Verbrecher“, „Querulanten“ und „Propheten“, um „Zwangsvorstellungen“ und „Hypnotismus“, aber auch um „Psychische Volkskrankheiten“ und vielerlei mehr.¹⁰⁸ Schiele wird wohl das meiste davon nicht gelesen haben, aber das 16. Kapitel hat ihn ganz sicher sehr interessiert – es trägt den Titel „Das Genie“. Und hier findet sich im allgemeinen Teil, bevor der Autor auf die Biographien einiger Genies näher eingeht, folgender Absatz:

103 Arthur Roessler in: Karpfen, *Das Egon Schiele Buch* (1921) 96; Roessler, *Erinnerungen* (1922) 56; Roessler, *Erinnerungen* (1948) 77.

104 Dies geht aus Urkunden hervor, die im Nachlaß Arthur Roesslers in der Wienbibliothek im Rathaus in Wien aufbewahrt werden: Taufschein Arthur Rössler 20.2.1877 (Taufbuch-Auszug Pfarre St. Ulrich, Wien, 1.5.1896) (I.N. 163.763/2); Konfirmations-Schein Ida Elisabeth Anna Lange, Evangelische St. Philippus Apostel Kirche, Berlin 13.3.1893 (I.N. 163.764/2); Heiratsurkunde Arthur Brauner Rössler und Ida Elisabeth Anna Lange, Standesamt Charlottenburg 29.10.1903 (I.N. 163.763/7). Frau Mag. Kyra Waldner von der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus sei hier für Ihre fachkundige Beratung und freundliche Hilfe herzlich gedankt.

105 Schiele hatte Arthur Roessler schon 1910 mehrfach gezeichnet sowie in großem Format gemalt (KP163) – und gerade 1912 schließlich auch Ida Roessler in einem kleinen Gemälde verewigt (KP223). Schieles Neugierde Bücher betreffend sowie seine Angewohnheit sich in den Bibliotheken seiner Gastgeber umzusehen ist mehrfach überliefert. Siehe etwa: Roessler, *Erinnerungen* (1921) 66-69, oder: Natter, *Das Tagebuch der Silvia Koller* (1993) 103-4.

106 Dr. Carl Pelman, *Psychische Grenzzustände*. Dritte durchgesehene Auflage (Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1912). Dieses auf dem Foto hiermit identifizierte Buch muß aufgrund der Gestaltung seines Buchdeckels der dritten Auflage des Werkes aus dem Jahre 1912 angehören, da die Buchdeckel der ersten beiden Auflagen (1909 und 1910) anders ausgesehen haben, wie eine Recherche in Antiquariaten ergab.

107 Die beste Rekonstruktion der Bibliothek von Egon Schiele findet sich bei: Helena Pereña Sáez, *Egon Schiele. Wahrnehmung, Identität und Weltbild* (Tectum, Marburg 2010), Anhang 1, *Versuch einer Rekonstruktion von Schieles Bibliothek*, 259-262. Es sei hier auch auf die diesbezüglichen methodischen Ausführungen der Autorin im dritten Abschnitt der Einleitung ihres Buches hingewiesen: *Zu Schieles Lektüren*, ebenda 23-25. Mit diesen wichtigen, kritischen Beiträgen von Pereña Sáez ist die solide Grundlage für jede weitere Arbeit an der Rekonstruktion der Bibliothek von Egon Schiele gegeben.

108 Dieses hier auf dem Foto identifizierte und damit für Bibliothek von Egon Schiele gesicherte Pelman-Buch hat sich aber auch materialiter erhalten und befindet sich jetzt im Nachlaß Anton Peschka Jr. im Depot der Bibliothek des Wien Museums. Elisabeth von Samsonow erwähnt es in ihrer ebenfalls 2010 erschienenen Publikation zu Schiele, hält es aber – wohl aufgrund von dessen Eintragungen – für ein Buch von Schieles Freund und Schwager Anton Peschka Sr. (Elisabeth von Samsonow, *Egon Schiele: Ich bin* >

„Der große Künstler ahmt die Natur nicht nur nach, er schafft auch aus seinem Innern heraus, und da er im Einzelnen stets das Allgemeine sieht, wird er das Unvollkommene der Natur ergänzen und das Unzulängliche vollenden. So umfaßt er die Idee des Dinges, das Ideal, und das Genie ist ein Idealist. In diesem Drange nach dem Ungewohnten und Fernliegenden wird er sich ohne Scheu über Hindernisse hinwegsetzen und keine Rücksicht auf Zweifel nehmen, die sich dem ruhig Denkenden entgegenstellen. **Wie Luther faßt er in bewegter Zeit den keimenden Gedanken fest und trägt ihn voran**, und dabei ist dieser Gedanke oft losgelöst vom Willen, frei und ungebunden, weil unbewußt und inspiriert, und das Genie ist eine Inspiration.“¹⁰⁹

Dieser Text stimmt derart frappierend mit der Art der Darstellung des jüngeren „Eremiten“ im Bilde überein, daß wir nicht bloß einen Zusammenhang konstatieren können, sondern mit allergrößter Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, daß es eben genau dieser Text war, der direkt und unmittelbar die Grundidee für die Ikonographie der Selbstdarstellung Schieles auf dem Gemälde „Eremiten“ lieferte. Tatsächlich „umfaßt“ der junge Künstler „die Idee des Dinges, das Ideal“ seiner Kunst, niedergelegt in seinen Skizzen und Entwürfen. „Wie Luther faßt er in bewegter Zeit den keimenden Gedanken“ – verkörpert eben durch die Zeichenmappe in seinen Händen – „fest und trägt ihn voran“! Und der junge Künstler wird sich, leidenschaftlich wie Luther, nicht von seiner Sendung abbringen lassen: in seinem „Drange nach dem Ungewohnten und Fernliegenden wird er sich ohne Scheu über Hindernisse hinwegsetzen und keine Rücksicht auf Zweifel nehmen, die sich dem ruhig Denkenden entgegenstellen“!¹¹⁰

Schiele besaß übrigens, was bis jetzt ebenfalls unbekannt war, darüber hinaus mindestens noch ein weiteres Buch, in dem Martin Luther als mutiger Neuerer und geistiger Befreier geradezu hymnisch gefeiert wurde. Es ist ein Gedichtband des in französischer Sprache schreibenden belgischen Dichters Émile Verhaeren (1855-1916), der in Übersetzungen auch im deutschen Sprachraum bekannt geworden, nicht zuletzt in Kreisen der literarischen und künstlerischen Avantgarde, hohes Ansehen genoß.¹¹¹ In diesem „Die Hohen Ryhythmen“ betitelten Büchlein ist neben Herkules, Perseus, Sankt Johannes und Michelangelo auch Martin Luther ein leidenschaftliches Loblied gewidmet. In ihm wird der große Reformator als „feuriger Mönch mit festen Zielen und Sinnen“ bezeichnet, der gegen die tausendjährige geistige Despotie Roms heldenhaft aufstand und das Banner der Freiheit siegreich aufpflanzte:

*Aber ob ihn rings in der Nacht des Zeitalters fanatische Wutfäuste umringen
Und drohend geschwungene Krummstäbe sich gegen ihn zücken,
Und alle verschimmelten Dekrete und Anatheme der Welt gegen sein Hirn
Und ihn mit wilder Rachewut noch übers Grab hinaus bedrohn: anrücken
Nichts vermochte Martin Luther zu verhindern, im Morgenschein
Des neuen Tags ein Denker von eigenen Gnaden zu sein.
Um so, indem er er selbst war, alle zu befreien.¹¹²*

Das wird ganz nach dem Geschmack des jungen Schiele gewesen sein, der sich als Künstler von „eigenen Gnaden“ sah, der ja die Akademie in Wien 1909 unter Protest verlassen hatte, um „er selbst“ sein zu können.¹¹³ Darüber hinaus wird ihm, der durchaus auch von Sendungsbewußtsein beseelt war, der Gedanke, durch seine Kunst geistig „alle zu befreien“ gewiß erstrebenswert erschienen sein. Und auch dieses Buch, das also einst gesichert seiner Bibliothek angehörte, ist 1912 erschienen.¹¹⁴

> die Vielen. Passagen Verlag, Wien 2010, 146). Dieses, wie wir hier nun nachweisen können, ursprünglich Egon Schiele gehörende Buch ging jedoch erst nach seinem Tode durch Erbschaft an seine Schwester Gertrude (die mit Anton Peschka Sr. verheiratet war) und schließlich an ihren Sohn Anton Peschka Jr. Die Notizen von Anton Peschka Sr. in diesem Buch fallen demgemäß ja auch in die Zeit nach dem Tod Schieles, wie dies etwa die signierte und mit 13. Juni 1926 datierte Eintragung auf dem Schmutztitel zeigt. Für die Gewährung der Untersuchung dieses Buches sei hier der Vizedirektorin des Wien Museums, Frau Dr. Ursula Storch sowie der Bibliothekarin, Frau Mag. Katalin Rumppler, herzlich gedankt.

109 Pelman, *Grenzzustände* (1912), 210. Der mögliche Einwand, daß dieses 1912 erschienene Buch als Inspiration für das ja spätestens im März 1912 fertiggestellte Gemälde „Eremiten“ möglicherweise zu spät gekommen sein könnte, ist nicht stichhaltig. Schiele könnte die hier zitierte Passage auch in einer früheren Auflage, in einem Exemplar eines Freundes oder Bekannten gefunden haben und sich dann später ein eigenes Exemplar der dritten Auflage dieses ihm so wichtig erscheinenden Buches gekauft haben. In der zweiten Auflage von Pelmans Buch findet sich 1910 der hier zitierte Absatz ganz wortgleich auf Seite 209. Hervorhebung im Zitat von J. Th. Ambrózy.

110 Eine weitere Inspiration aus diesem Buch Pelmans könnte Schiele gleich im dritten Absatz nach diesem Hinweis auf Luther gefunden haben. Dort heißt es: „Das Genie wird unpraktisch, weil sein Schaffen nicht im Dienste des Nutzens, weil es unnützlich ist, und in der Tat gehört unnützlich zu sein zum Charakter der Werke des Genies, es ist ihr Adelsbrief und in dem objektiven Interesse, das es dem Leben widmet, bleibt das Genie zeitlebens ein Kind.“ (Pelman, *Grenzzustände*, 1912, 211). Man vergleiche etwa Schieles durch Wiederholung betonte Formulierung „Ich ewiges Kind“ (1911 an Roessler: Nebehay, *Leben*, 1979, 163-164) – aber auch Arthur Roesslers Argumentation für das gleichsam Heroisch-Moderne an Schiele, daß nämlich „Schieles Malereien ... sehr unvernünftig und nutzlos“ seien (Aufsatz 1911 in „Bildende Künstler“, s. Nebehay, *Leben*, 1979, 169). Dies spräche dafür, daß Roessler und Schiele wohl schon eine frühere Auflage Pelmans (vgl. hier Anm. 109) gekannt haben werden.

111 Émile Verhaeren, ursprünglich Jurist, war Schriftsteller, Lyriker und Kunstkritiker. Er beschäftigte sich auch mit der sozialen Frage, war Pazifist und trat in seinem Werk leidenschaftlich und visionär für eine neue, bessere Zeit ein. Er war mit der Malerin Marthe Massin verheiratet, mit vielen europäischen Künstlern und Schriftstellern befreundet, besonders eng mit dem Maler Théo van Rysselberghe, der ihn auch >

Fassen wir zusammen: sowohl die formale, als auch die inhaltliche Untersuchung erbringt, verstärkt noch durch die Berücksichtigung des kulturellen Kontextes sowie des biographischen Hintergrundes – und nicht zuletzt durch den Nachweis der wohl *unmittelbaren literarischen Vorlage* in einem von ihm ganz besonders geschätzten Buch seiner eigenen Bibliothek – ein dichtes Netz von denkbar eindeutigen Hinweisen auf Martin Luther. Und so wird auch die „Agressivität“ des jüngeren „Eremiten“, die so gar nicht zum traditionellen Bild eines Einsiedler passen wollte, nun wirklich verständlich: Egon Schiele schlüpft in die Maske des rebellischen Augustiner-Eremiten¹¹⁵, des „*feurigen Mönches*“ und des nur seinem Gewissen vor Gott verpflichteten, mutigen Reformators **Martin Luther** – um mit dieser Allegorie sich in jener Rolle zu zeigen, die er in der Welt der Kunst für sich beanspruchte: die des von seinem Gewissen getriebenen Rebellen und unerschrockenen, von keinem Widerstand aufzuhaltenden Neuerers.

Die V-Geste Schieles

Mit der Klärung der Identität des älteren „Eremiten“ und mit der Identifizierung der Maske des jungen Künstlers ist unsere Entschlüsselung der Ikonographie des Bildes schon weit gediehen – dennoch bleiben aber immer noch einige wichtige das Bild betreffende Fragen offen: die nach der ganz spezifischen Gestik, nach der seltsamen Gesamtkomposition des Bildes, sowie nach einigen nicht unwesentlichen Details – wie etwa die merkwürdige Darstellungsweise des nackten Fußes – die bisher in unserer Untersuchung nicht berücksichtigt wurden. Auch diese Fragen wollen wir ernst nehmen und ihnen im folgenden nachgehen, wobei wir mit der Gestik, die in dem Gemälde „Eremiten“ offensichtlich eine ganz besondere Rolle spielt, beginnen wollen.

Seit jeher haben die auffällig gespreizten Finger, mit denen sich Schiele meist selbst, aber auch andere Gestalten in seinem Werk immer wieder darstellte, Kunstpublikum wie Forschung gleichermaßen fasziniert und zu allerhand Rätselraten, Mutmaßungen und vagen Deutungsvorschlägen herausgefordert. Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes kann diese Frage naturgemäß weder in ihrer Gesamtheit gestellt noch beantwortet werden, damit wird sich der Verfasser gesondert befassen.¹¹⁶ Allerdings gilt es sehr wohl schon hier zu untersuchen, welche Rolle die Gestik in *diesem* Bilde spielt, welche möglichen Inhalte sie im Rahmen der Gesamtkonographie dieses Bildes vermittelt – und vielleicht schon hier zu klären, wie Schiele überhaupt zu dieser seiner charakteristischen Gestik kam. Denn der Entstehungszeitraum der „Eremiten“ ist auch jene Periode im Werk des jungen Malers, in der diese V-Geste¹¹⁷ in dieser ganz spezifischen, im späteren Werk dann öfter wiederholten Form das erste Mal auftaucht.

Analysieren wir also die Rolle der Hände in diesem Gemälde. Nur zwei Hände sind auf dem Bild dargestellt, jene der Hauptperson, des jüngeren „Eremiten.“ Betrachten wir zunächst die Position dieser beiden Hände: sie ist im wahrsten Sinne des Wortes eine zentrale. Sie befinden sich nicht nur im mittleren Bereich des Gemäldes, sondern, wenn man das quadratische Bild in neun gleich große Quadrate teilt, genau im Herzquadrat. Mehr noch: der Kreuzungspunkt der Bild-Diagonalen, also der geometrische Mittelpunkt des Bildes, befindet sich genau zwischen den beiden Händen. Das Zentrum der Komposition ist also das unsichtbare Kräftefeld zwischen den beiden Händen. Aber nicht nur kompositionell, auch farblich sind die Hände besonders hervorgehoben: während die anderen sichtbaren Körperteile, Köpfe, Hälse

> mehrfach porträtierte. Verhaeren bereiste Europa, hielt zahlreiche Vorträge und war eine anerkannte Größe der europäischen Avantgarde. Seine Werke wurden in zwanzig Sprachen übersetzt und 1911 hätte er beinahe den Nobelpreis für Literatur bekommen. Seine Lyrik wurde von Rainer Maria Rilke bewundert und einiges davon auch von Stefan George und Stefan Zweig ins Deutsche übertragen.

112 Emile Verhaeren, *Die Hohen Rythmen*. Übertragen von Johannes Schlaf (Insel Verlag, Leipzig 1912), das „Martin Luther“ betitelte Gedicht findet sich auf S. 43–46, die Zitate auf S. 44–45. Der heute in einer Privatbibliothek befindliche Band gehörte laut Nachlaßstempel auf dem vorderen Vorsatzblatt (und aufgrund der glaubwürdigen Angaben zur Provenienz) einst Egon Schiele und kann somit der Bücherliste von Helena Pereña Sáez in ihrer in sorgfältiger Systematik erstellten Rekonstruktion der Bibliothek von Egon Schiele (s. hier Anm. 107) als weiteres gesichertes Stück hinzugefügt werden.

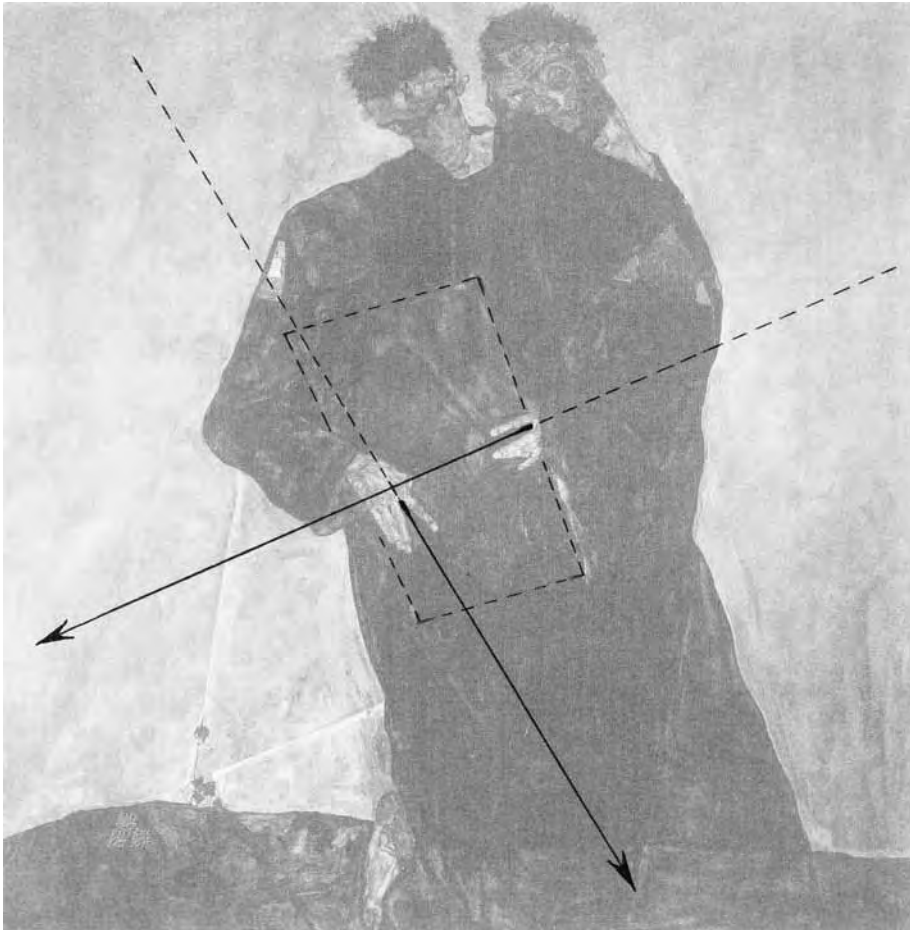
113 In der ersten eigenhändigen Niederschrift seines programmatischen Aufsatzes „Neukünstler“ fordert Schiele im Dezember 1909: „*Der Neukünstler ist und muß unbedingt selbst sein [...] Sei jeder Einzelne von uns – selbst.*“ (Nebehay, *Leben*, 1979, Urkunde 93, S. 112) und im Prosagedicht „Ich ewiges Kind“ (1911) ruft er aus: „– *Selbstsein! – Selbstsein!* –“ (Nebehay, *Leben*, 1979, Urkunde 171, S. 163–164)

114 Bei Erscheinungsdaten, die sich in Büchern gedruckt finden, ist immer auch die Möglichkeit mit zu bedenken, daß das Buch bereits rechtzeitig zum Weihnachtsgeschäft des jeweiligen Vorjahres an die Buchhandlungen ausgeliefert wurde. So könnte Schiele durchaus schon Ende 1911 in den Besitz sowohl des Buches von Pelman als auch dieses Gedichtbandes von Verhaeren gelangt sein und von ihnen frisch inspiriert die „Eremiten“ gemalt haben.

115 Dafür, daß die Art der Darstellung des jüngeren „Eremiten“ tatsächlich einen rebellischen Geist ausstrahlt, spricht die Assoziation von Wolfgang Georg Fischer, der Schieles dreifache Signatur auf dem Gemälde in dem Sinne interpretiert „*als wolle der 22jährige Künstler der Welt entgegen-schreiben: »Hier bin ich und kann nicht anders.«*“ – womit Fischer den berühmten Ausspruch Luthers „*Hier stehe ich, ich kann nicht anders*“ auf dem Wörmser Reichstag von 1521 paraphrasiert. Gerade da er nicht ahnen konnte, daß sich Schiele hier wirklich bewußt in der Rolle des Martin Luther darstellt, ist Fischer mit dieser seiner Assoziation ein unvoreingenommener Zeuge für die – wie wir nun inzwischen wissen – *logische* Stimmung des Bildes. Siehe: Fischer, *Egon Schiele* (1994; 2007) 122.

116 Der Verfasser bereitet eine umfassende Studie zur Klärung dieser Frage vor.

117 Die treffende Bezeichnung „V-shaped finger spread“ bzw. „V-shaped gesture“ oder eben >



36



37



38

Abb. 36 Egon Schiele: „Eremiten“ (vgl. Abb. 1 und Farbabbildung auf dem Titelblatt dieses Bandes), darüber Skizze der Zeichenmappe und des von den V-Gesten Schieles gezeigten Koordinatenkreuzes. © J. Th. Ambrózy 2011.

Abb. 37 Egon Schiele zeigt mit seinen V-Gesten das Koordinatenkreuz. Foto: Anton Josef Trčka, 1914.

Abb. 38 Egon Schiele: „Selbstporträt als heiliger Sebastian“ (Plakat), 1914 / 15, Tusche und Deckfarben 67 x 50 cm, Wienmuseum, Wien (KD1659). Die V-Gesten des Heiligen zeigen das Koordinatenkreuz.

und der eine Fuß, alle jeweils auch an andere, hellere Farbpartien, an Himmel, Erdreich oder eben aneinander grenzen – sind die hellen Hände gänzlich vom Schwarz des Gewandes und der Mappe umgeben und leuchten so in starkem Kontrast auf. Auf diese Weise lenkt also der Maler die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Hände seines Ebenbildes, des jungen „Eremiten.“ Was aber machen nun diese Hände? Sie halten eine große Künstlermappe, aus der rechts einige Papierblätter leicht herausragen, wohl Entwürfe, Skizzen, Zeichnungen – wobei die große Bedeutung dieser Mappe durch die Komposition insofern unterstrichen wird, als der Schnittpunkt der Diagonalen der Mappe mit dem geometrischen Mittelpunkt des Gesamtbildes fast zusammenfällt. Aber die beiden Hände erfüllen über das Halten der Mappe hinaus noch eine andere Aufgabe. Während die leichte Fingerspreizung der linken Hand des jungen Malers zwar als eine etwas ungewöhnliche, aber doch mit dem Halten der Mappe zu vereinbarende Geste akzeptiert werden kann, hat die rechte Hand die Mappe gar nicht mehr im Griff. Der Daumen ist nach innen geklappt, die vier übrigen Finger steif ausgetreckt. Mittelfinger, Ringfinger und kleiner Finger sind dabei fest aneinandergelagert, der Zeigefinger jedoch von ihnen weggespreizt. Zwischen Zeigefinger und Mittelfinger klafft so ein keilförmiger Spalt – eben die berühmte, geheimnisvolle V-förmige Geste Schieles. In dieser Haltung scheint die rechte Hand, technisch gesehen, nur insofern zum Halten der Mappe beitragen zu können, als sie, einfach flach an die Mappe gelegt, diese behelfsmäßig an den Körper preßt um sie am Wegkippen und Hinunterfallen zu hindern. Die Hauptfunktion der rechten Hand ist jedoch eindeutig das Zeigen der V-Geste. Und im Lichte dieser Geste muß auch der schmälere Spalt zwischen Zeige- und Mittelfinger der linken Hand, die die Mappe tatsächlich noch im eigentlichen Sinne hält, als Andeutung einer V-Geste verstanden werden.

An dieser Stelle müssen wir, um weiterzukommen, zwei gedankliche Kehrtwendungen vollziehen. Erstens: was, wenn hier nicht der nach dieser seiner Funktion benannte Zeigefinger etwas zeigt, sondern – und sozusagen im Gegenteil – der Leer-Raum, der *Spalt*, der sich zwischen ihm und dem Mittelfinger auftut? Dies hätte eine sehr gute Logik für sich, hieße es doch, daß der Hinweis, das Hinweisende eben im Ungewöhnlichen, im Auffallenden liegen könnte. Zweitens: wenn *eine* Geste keinen Sinn ergeben will – was, wenn die *Beziehung* zweier Gesten zueinander eine Aussage enthält? Hat schon, wie wir weiter oben gesehen haben, erst die *Kombination* von Bildtitel und Bildsujet uns auf die erste erfolgreiche Spur der Bildikonographie gebracht, so wollen wir nun auch hier die Probe aufs Exempel machen.

Legen wir also je einen „Zeige-Strahl“ in die Mittelachse des jeweils von Zeige- und Mittelfinger der beiden Hände gebildeten V-förmigen Spaltes und verlängern diese „Zeigestrahlen“ auch nach hinten, legen also je eine lange „Zeige-Achse“ durch die V-Spalten der beiden Hände – erhalten wir in etwa einen *rechten Winkel*, wie unsere Skizze zeigt (Abb. 36). Dieser rechte Winkel ist zwar leicht verzogen, gerade damit aber wird die Dynamik der Darstellung noch gesteigert, es wird gleichsam ein bewegter, gerade erst im Prozeß des Zeigens entstehender rechter Winkel gezeigt. Damit korrespondiert die „Bewegung“ des rechten Winkels mit dem Aufwachen der Gestalten, dem Vorwärtsdrängen des jungen Kunstrebellen. Die Achsen des rechten Winkels sind gegenüber den Bildkanten stark gekippt und verstärken so die insgesamt tendenziell diagonal angelegte Komposition der Doppelgestalt. Und es gibt noch eine wichtige Beziehung im Liniengerüst des Bildes: die Achsen des rechten Winkels liegen in etwa parallel zu den Kanten der Mappe.¹¹⁸

> einfach „V-gesture“ wird spätestens seit dem Pionierwerk von Alessandra Comini (*Egon Schiele's Portraits*, 1974) von angelsächsischen Autoren allgemein verwendet. Dem möchten wir uns hier mit der deutschen Version „V-Geste“ anschließen. Eine Verwechslungsgefahr mit dem ganz anders gearteten und verwendeten Victory-Zeichen, das manchmal ebenfalls als „V-Geste“ bezeichnet wird, besteht bei Schiele nicht.

118 Dem Verfasser stand keine geometrisch präzise Vermessung der hier in Rede stehenden Bildpunkte und der von diesen her zu bestimmenden Linien, sondern nur Fotografien zur Verfügung, die naturgemäß eine leichte geometrische Verzerrung beinhalten. Die sich daraus ergebende Ungenauigkeit der Skizze auf Abb. 36 fällt aber nicht so schwer ins Gewicht, da es hier erstens um das Aufzeigen *prinzipieller* Bezugsmomente geht - und andererseits der Maler selbst offensichtlich auf geometrisch genaue rechte Winkel und genaue Parallelen zugunsten einer dynamischen Wirkung absichtlich verzichtete.



39



40



41

Abb. 39 Pantokrator-Mosaik im Exonarthex der Chora-Kirche (Kariye Camii) in Konstantinopel (Istanbul). Foto Sébah & Joallier, 1892 (Ausschnitt). Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA, LC-DIG-ppmsca-03679.

Abb. 40 Pantokrator-Mosaik im Exonarthex der Chora-Kirche (Kariye Camii) in Konstantinopel (Istanbul). Zeichnerische Wiedergabe durch Alexander Rüdell in: Rüdell, *Kabrie-Dschamisi* (Berlin, 1908), Tafel 22 (Ausschnitt).

Abb. 41 Egon Schiele: „Selbstbildnis mit gesenktem Kopf“, 1912, Öl auf Holz, 42,2 x 33,7 cm, Leopold Museum, Wien (KP228). Foto © Leopold Museum, Wien.

Was hat nun der rechte Winkel, was die Verbindung mit der Mappe zu bedeuten? Die Antwort ist naheliegend. Der rechte Winkel ist, spätestens seitdem die ersten römischen Vermessungsingenieure ihre Gromae¹¹⁹ bei uns aufpflanzten, die Grundlage allen Vermessens, allen Planens und Entwerfens, allen Konstruierens und Bauens unserer Kultur. Der rechte Winkel, das Koordinatenkreuz, ist die Grundlage jeder Planzeichnung und nicht zuletzt auch Grundlage jenes Rasternetzes, mit dessen Hilfe der Maler seine Bildskizze auf ein großes Format übertragen kann – wie dies ja auch von Schiele selbst praktiziert wurde.¹²⁰ Wenn also Schiele mit den Händen, mit denen er seine Zeichenmappe hält, demonstrativ – also von den Achsen seiner Mappe ausgehend – den rechten Winkel zeigt, dann heißt das, daß er derjenige sein will, der mit seinen Entwürfen, mit seiner Konzeption die Koordinaten, die Grundlinien, die *Prinzipien der Kunst* festlegt.

Dieses schon im verschollenen Gemälde „Delirien“ (KP190) sowie im Bild „Lyriker“ (KP192) aus dem Jahre 1911 auftauchende und dann in den „Eremiten“ bereits souverän vorgeführte Zeigen des Koordinatenkreuzes mittels der von seinen V-Gesten ausgehenden „Zeigestrahlen“ demonstriert Schiele später noch einige Male. So etwa auf einem der 1914 in Zusammenarbeit mit dem jungen Fotokünstler und Maler Anton Josef Trčka (1893–1940) entstandenen Fotos¹²¹ (Abb. 37) oder auf einer Entwurfszeichnung für ein Plakat (KD1658) von 1914 und dem dazugehörigen Plakat (KD1659) von 1914/15, wo er sich selbst als heiliger Sebastian abbildet (Abb. 38). Die gezielt überlegte und sehr rationale Verwendung der V-Geste zum Zeigen der Koordinaten läßt es recht unwahrscheinlich erscheinen, daß Schiele für diese so diszipliniert und sinnvoll eingesetzten gespreizten Finger sich Anregungen aus dem Bereich der Psychopathologie, konkret von Fotografien „hysterischer“ Gliedmaßen-Verkrampfungen und Finger-Verrenkungen geholt haben sollte, die mit dem Namen des französischen Arztes Jean-Martin Charcot verbunden sind.¹²² Es mag sein, daß Schiele von solchen Fotografien, sollte er sie je gesehen haben, möglicherweise fasziniert gewesen sein könnte. Sie werden ihn aber allenfalls bei seinen experimentierenden Zeichnungen, wohl kaum jedoch bei seinen stets vom Inhaltlichen her konzipierten Gemälden angeregt haben. Eine konkrete Ableitung der V-Geste von „hysterischen“ Finger-Verkrampfungen oder gar von körperlichen Deformationen wie Macrodactylie, also krankhaftem Riesenwuchs von einzelnen Fingern, wie dies jüngst indirekt angedeutet wurde¹²³, möchten wir jedenfalls entschieden in Abrede stellen. Vielmehr werden wir hier zeigen, daß Schieles Vorbild in einem ganz anderen Bereich – nämlich jenem der historischen religiösen Kunst – zu suchen ist.

Denn nicht zuletzt die Kombination von den zwei von den Händen des jungen „Eremiten“ gleichzeitig ausgeübten Funktionen – dem Halten der Mappe einerseits und dem Zeigen der V-Geste andererseits – ermöglicht es uns tatsächlich auch jenes Kunstwerk zu identifizieren, das für Schiele das entscheidende Vorbild für die Ausformung dieser seiner charakteristischen V-Geste gewesen sein dürfte. Es handelt sich um ein byzantinisches Mosaik – die Pantokrator-Darstellung im Exonarthex der Chora-Kirche (Kariye Camii) von Konstantinopel (Istanbul) (Abb. 39 und 40). Dieser Pantokrator gehört einem besonderen Typus an, der sich in einem bemerkenswerten Detail von anderen, ähnlichen byzantinischen Brustbildern des Weltenherrschers unterscheidet: Zeige- und Mittelfinger seiner linken, die Bibel haltenden Hand hat Christus ganz weit von einander abgespreizt. Diese sehr auffällige

119 Die Groma ist ein einfaches, aber sehr effizientes antikes Vermessungsinstrument, dessen Hauptbestandteil ein rechtwinkeliges Kreuz mit herabhängenden Visierfäden ist. Es diente zur Festlegung des rechten Winkels bei allen Vermessungsarbeiten im Straßenbau, bei Lager- und Städtegründungen und im gesamten Architekturbereich.

120 Etliche Entwurfsskizzen mit Rasternetz und/oder Rasternummerierung von Schiele sind abgebildet bei: Christian M. Nebehay, *Egon Schiele. Von der Skizze zum Bild. Die Skizzenbücher*. Hg. von der Graphischen Sammlung Albertina. (Verlag Christian Brandstätter, Wien/ München 1989). Zu beachten ist auch Schieles generelle Vorliebe für die Verwendung von Skizzenbüchern mit kariertem Papier, das ja gewissermaßen einen Grundraster für alles Entwerfen und Skizzieren schon vorgibt.

121 Monika Faber, *Anton Josef Trčka 1893-1940* (Verlag Christian Brandstätter, Wien/ München 1999) Abb. auf Seite 43. Zur Zusammenarbeit Trčkas mit Schiele: 34-45.

122 Reinhard Steiner hatte 1991 den Themenkomplex medizinischer Bilddokumentationen pathologischer Phänomene als Objekte auch ästhetischer Betrachtung (v. a. in Paris durch Dr. Jean-Martin Charcot und seinen Assistenten Dr. Paul Richter) als mögliche Inspirationsquelle für Schieles Gebärden- und Mimiksprache ausführlich erörtert: Reinhard Steiner, *Egon Schiele 1890-1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers* (Benedikt Taschen Verlag, Köln 1991) v. a. im Kapitel „Die Figur als Ausdrucksträger“, S. 33 ff. Auch Klaus Albrecht Schröder ging 1995 auf die mögliche Anregung für Schieles Grimassen und Gestik durch die Fotografien, die Jean-Martin Charcot von „hysterischen“ Personen hatte anfertigen lassen, sowie auf die Illustrationen in den von D. M. Bourneville und Paul Régnaud in Paris zwischen 1867 und 1880 herausgegebenen Bänden der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* näher ein. Schröder, *Eros* (1995) 83-88.

123 Gemma Blackshaw und Leslie Topp haben 2010 den Erklärungsvorschlag von Schröder zustimmend aufgenommen und darüber hinaus auch auf die zusätzliche Vorbildwirkung von Fotografien auch männlicher Patienten der Salpêtrière hinwiesen und sogar Fotos von körperlichen Deformationen wie krankhaft übergroß gewachsenen Fingern reproduziert. Dazu meinten sie: „Die Fotos [...] fragmentierter und deformierter Körper lieferten auch Schiele ein neues Vokabular des Körpers, das auf beeindruckende Weise nicht zuletzt dazu eingesetzt werden konnte, sein Image als Künstler-Außenseiter zu stützen.“ Gemma Blackshaw / Leslie Topp, *Erforschung des Körpers und Utopien des Irrsinnigen. Geisteskrankheit, Psychiatrie und bildende Kunst in Wien zwischen 1898 und 1914*. In: Wien Museum, *Madness & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900*. Im Auftrag des Wien Museums hgg. von >



42



43



44

Abb.42 Mosaik der Gottesmutter im Exonarthex der Chora-Kirche (Kariye Camii) in Konstantinopel (Istanbul). Abb. nach: Ousterhout, *Virgin* (1995), Fig. 47 (Ausschnitt).

Abb. 43 Egon Schiele: „Tote Mutter I“, 1910, Bleistift und Öl auf Holz, 32 x 25,7 cm, Leopold Museum, Wien (KP177). Foto © Leopold Museum, Wien.

Abb. 44 Egon Schiele: „Die Geburt des Genies (Tote Mutter II)“, 1911, Öl auf Holz, 32,1 x 25,4 cm, verschollen, wohl zerstört (KP195). Abb. nach Kallir, *Complete Works* (1998), Fig. 49 auf S. 96.

Geste erscheint durch das Halten des Buches allein nicht wirklich motiviert, vielmehr hat man den Eindruck, als würde diese linke Hand noch eine weitere Funktion erfüllen – nämlich mit dem zwischen den Fingern aufgetanen Spalt auf die andere Hand, die segenspendende Rechte¹²⁴ zu verweisen. So leiten auch tatsächlich schwarze Linien der Gewandfalten-Konturierung wie in Fortsetzung der Fingerspitzen und also gleichsam als Verlängerung der V-Geste unmittelbar hinüber zur rechten Hand Christi. Somit liegt die Interpretation nahe, daß der Pantokrator den Betrachter, dem er in die Augen blickt, mit dieser Gestik – ausgehend von der Bibel, dem schriftlich niedergelegten Wort Gottes – auf den göttlichen Segen, auf die Erlösung verweist.

Nicht allein die gespreizten Finger an sich (die kommen in der Kunstgeschichte auch anderswo vor), sondern ihre *Zeige-Funktion* und die *inhaltliche Verknüpfung dieses Zeigens mit dem von der zeigenden Hand gehaltenen Gegenstand* in dieser Pantokrator-Darstellung haben, wie wir meinen, Schiele die entscheidende Inspiration für die Gestaltung der Gestik des jungen „Eremiten“ geliefert. Dies hieße aber auch, daß wir es hier keineswegs mit einer passiven Übernahme zu tun haben – denn erst durch den Akt der Interpretation, des „Hineinsehens“¹²⁵ im hier genannten Sinne wird das byzantinische Mosaik vom jungen Maler zum Vorbild *gemacht*: wie Christus die Bibel hält und gleichzeitig von der Bibel ausgehend etwas zeigt, so hält der junge Maler auf seinem Gemälde seine Mappe und zeigt gleichzeitig, ausgehend von seiner Mappe, ebenfalls etwas – die Koordinaten der Kunst. Was Schiele also bei den Luther-Statuen, dem Ausgangspunkt und der Grundikonographie seiner Selbstdarstellung in diesem Bilde, nicht fand – nämlich das zum „Fest-an-sich-Halten“ der Bibel hinzukommende, demonstrative Zeigen des von der Bibel ausgehenden „Ausstrahlens“ – holte er sich ganz offenbar von dieser Pantokrator-Darstellung der Chora-Kirche.

Auf eine Abbildung dieses Mosaiks zu stoßen, hatte Schiele mehrfach Gelegenheit. Das zu Ende des 19. Jh. renommierteste Fotoatelier von Istanbul, Sébah & Joaillier, hatte im Jahre 1892 eine umfangreiche fotografische Dokumentation der Chora-Kirche angefertigt. Das Konvolut dieser umfangreichen, auf den Glasplatten-Negativen jeweils kalligraphisch durchnummerierten, bezeichneten und signierten Fotoreihe beginnt genau mit dieser Aufnahme des Pantokrators, die die Nr. 1 trägt (Abb. 39). Diese Fotos wurden wegen ihrer hohen Qualität nicht nur europaweit von Forschern und Kunstliebhabern geschätzt, sondern fanden auch unter Autoren und Verlegern Abnehmer. So publizierte etwa Hermann Barth in seinem 1901 in Dresden erschienenen und 1912 wieder aufgelegten Kunstführer von Konstantinopel nicht weniger als 17 Aufnahmen von Sébah & Joaillier um seine Schilderung der „Kahrié dschami“ zu illustrieren, wobei er auch den Pantokrator im Exonarthex abbildete.¹²⁶ Schiele hätte also bei Freunden, Sammlern und Gönnern durchaus sowohl Originalfotos von Sébah & Joaillier als auch Barths Kunstführer von Konstantinopel in die Hand bekommen können. Eine weitere, im wahrsten Sinne des Wortes sehr naheliegende Möglichkeit genau diesen Pantokrator zu sehen, hatte Schiele aber auch in der Akademie der bildenden Künste. So findet sich im Altbestand der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien das im Jahre 1908 – also noch während der Studienzeit Schieles an der Akademie – erschienene, imposant großformatige, mit etlichen Tafeln illustrierte, von Alexander Rüdell verfaßte Dokumentationswerk über die Chora-Kirche.¹²⁷ Auf Tafel 22 zeigt Rüdell das erwähnte Pantokrator-Mosaik in einer groß und dominant in die Mitte der Tafelseite gestellten, einfarbigen,

> Gemma Blackshaw / Leslie Topp (Ausstellungskatalog; Christian Brandstetter Verlag, Wien 2010) 16-41, Zitat von S. 30, Fotos von krankhaft deformierten Fingern auf S. 31.

124 Der Verfasser möchte Frau Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis, Inhaberin des Lehrstuhls für byzantinische Kunstgeschichte an der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, für die persönliche Erläuterung der byzantinischen Segensgestik herzlich danken.

125 Wenn der Mensch Schiele sich in der Begegnung mit anderen Menschen 1911 als „Hineinseher“ bezeichnet, so gilt dies unserer Meinung nach ebenso und erst recht für Kunstwerke, denen der *Künstler* Schiele gleichfalls als aktiver „Hineinseher“ begegnet sein wird. Siehe: „Ich ewiges Kind“, Prosagedicht an Arthur Roessler, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung (I.N. 180.641). Abbildung aller drei Seiten des Autographs in: Agnes Husslein-Arco und Jane Kallir (Hg.), *Egon Schiele. Selbstporträts und Porträts* [Katalog zur Ausstellung im Belvedere in Wien, 17. Februar – 13. Juni 2011] (Belvedere, Wien / Prestel Verlag, München / London / New York 2011) 214-215. Bei Nebehay, *Leben* (1979), Urkunde 171, auf Seite 163 irrtümlich „des Hineinsehens“ statt „des Hineinsehers“.

126 Hermann Barth, *Konstantinopel*. Berühmte Kunststätten Nr. 11 (Verlag von E. A. Seemann, Leipzig / Berlin 1901) Abb. 26 auf S. 72 zeigt den Pantokrator im Exonarthex der Chora-Kirche. Die Schreibweise der türkischen Bezeichnung Kariye camii für die nach der Eroberung Konstantinopels zu einer Moschee umgewandelten byzantinischen Chora-Kirche variierte seinerzeit aufgrund der unterschiedlichen Transkriptionen des damals noch in arabischer Schrift geschriebenen Türkischen.

127 Alexander Rüdell: *Die Kabrie-Dschamisi in Constantinopel. Ein Kleinod byzantinischer Kunst* (Ernst Wasmuth, Berlin 1908).

von ihm selbst gezeichneten und aquarellierten Wiedergabe (Abb. 40). Dies ist einer der wenigen Detail-Abbildungen von Mosaiken im sonst vor allem der Architektur und dem Dekorationssystem gewidmeten Tafelteil des Werkes. Im Textteil hebt der Autor die große Qualität dieses Christusbildes hervor: „Diese Darstellung möchte ich [...] als das Beste bezeichnen, was die Kahrie-Dschamisi an Mosaiken aufzuweisen hat.“¹²⁸

Dafür, daß Schiele – welche der damals kursierenden Abbildungen (und es gab sicherlich noch andere als die hier genannten) ihm nun konkret bekannt gewesen sein mag – sich für seine V-Geste in den „Eremiten“ gerade von diesem Mosaik inspirieren ließ, kann aber noch ein zusätzliches, sehr gewichtiges, ja entscheidendes Argument vorgelegt werden. In der selben Chora-Kirche, ebenfalls im Exonarthex, und mehr noch, genau vis-a-vis von und in direkter inhaltlicher Korrespondenz mit dem Pantokrator, befindet sich ein Mosaik der Gottesmutter.¹²⁹ Und genau dieses Mosaik (Abb. 42), muß – von der bisherigen Forschung gleichfalls übersehen – den jungen Schiele zum zentralen Motiv seiner Bilder mit den seltsam „transparenten“ Schwangeren inspiriert haben, wie es hier der Vergleich mit dem Bild „Tote Mutter I“ (KP177) aus dem Jahre 1910 (Abb. 43) und der „Geburt des Genies“ (KP195) aus dem Jahre 1911 (Abb. 44) ganz augenfällig zeigt.¹³⁰ Mit einem gleichsam mystisch-anatomischen Röntgen-Blick sehen wir auf dem Mosaik im Exonarthex der Chora-Kirche in den Leib der Muttergottes hinein und dort in der Fruchtblase den Oberkörper des kleinen Erlösers, der uns seinerseits mit geöffneten Augen anblickt, in der Linken eine Buchrolle hält und mit der Rechten zum Segnen anhebt (Abb. 42). Und mit genau dem selben mystisch-anatomischen Röntgen-Blick sehen wir bei Schiele in den Leib der Mütter hinein und sehen dort in der Fruchtblase den Oberkörper etwa des kleinen „Genies“ (Abb. 44), das uns seinerseits mit aufgerissenen Augen ansieht und auf uns zu gestikuliert! Bei dieser frappierenden Übereinstimmung in diesem einzigartig seltenen Motiv kann kaum ein Zweifel bestehen, daß sich Schiele die Inspiration genau bei dieser besonderen Mosaik-Darstellung der Muttergottes im Exonarthex, über dem inneren Torbogen des Haupteinganges der Chora-Kirche von Konstantinopel holte.¹³¹ Diese zwei sehr genauen Motivübereinstimmungen – in seiner V-Geste mit der Geste des Pantokrators, in der Art der Darstellung der ungeborenen Kinder mit dem Kind im Leib der Gottesmutter – zeigen, daß wir es keineswegs mit einem Zufall zu tun haben können, sondern daß sich Schiele genau mit diesen Mosaiken des Exonarthex der Chora-Kirche auseinandergesetzt haben muß und sich von ebenda gezielt wichtige Bestandteile für seine allegorischen Bildkompositionen holte.

Die V-Gesten des sich selbst darstellenden jungen Malers haben also, wie wir aus der Analyse der Bildkonstruktion der „Eremiten“ schließen können, zunächst einen hinweisenden, zeigenden Charakter: sie demonstrieren, daß die Koordinaten der Kunst vom jungen Künstler und seiner Mappe, seinen Entwürfen ausgesandt werden. Vor dem Hintergrund seines byzantinischen Vorbildes betrachtet erhebt die V-Geste aber einen weit darüber hinausgehenden Anspruch. Vergleichen wir das byzantinische Pantokrator-Mosaik (Abb. 39 und 40) mit dem „Selbstbildnis mit gesenktem Kopf“ im Leopold Museum (KP228, Abb. 41), so können wir im Selbstporträt des selbstbewußten jungen Malers eine direkte Paraphrase auf diese altehrwürdige Abbildung des Weltenherrschers erkennen. Genau wie der Pantokrator auf dem Mosaik gezeigt wird, so stellt auch Schiele sich im Brustbild dar. Wie bei Christus sind es auch bei Schiele die selben zwei markanten Punkte, die den Betrachter

128 Rüdell, *Kahrie-Dschamisi* (1908), 11.

129 Robert Ousterhout, *The Virgin of the Chora: An Image and Its Contexts*. In: Robert Ousterhout / Leslie Brubaker (Ed.), *The Sacred Image East and West*. Illinois Byzantine Studies IV (University of Illinois Press, Urbana / Chicago 1995) 91-109.

130 Auch das 1913 entstandene Bild „Heilige Familie“ (KP248) gehört in diese Gruppe.

131 Zwar gibt es sowohl im byzantinischen Kulturkreis als auch in der westlichen mittelalterlichen Kunst, wenn auch recht selten, Darstellungen der schwangeren Maria, doch sehen diese allesamt in entscheidenden Punkten anders aus. Auch die griechische Inschrift – Μ(ή)τηρ Θ(εο)ῦ ἡ χώρα τοῦ ἀχωρήτου (*Mutter Gottes, Behältnis des Nicht-Behaltbaren / Mother of God, Container of the Uncontainable*) – könnte übrigens in ihrer sprachlich paradoxen Formulierung (der freilich auch ein inhaltliches Paradoxon entspricht) durchaus Schieles Gefallen gefunden haben, sofern er Zugang zu einer Übersetzung hatte. Insgesamt ergänzt diese Motivübernahme durch Schiele jedenfalls gut die jüngst von Helena Pereña zu den „Toten Müttern“ angestellten, recht schlüssigen Überlegungen, denen wir hier vollinhaltlich zustimmen. Siehe: Helena Pereña Sáez, *Egon Schiele. Wahrnehmung, Identität und Weltbild* (Tectum Verlag, Marburg 2010) 168 ff. und hier im vorliegenden Band: Helena Pereña, „Selbsteher“ und „Tote Mutter“: *Schieles Bildthemen im Kontext seiner Zeit*. In: Egon Schiele Jahrbuch, I, 2011, 119–128.

fesseln: der intensive Blick und die keilförmig weit von einander abgespreizten Zeige- und Mittelfinger der vor die Brust gehaltenen Hand. Selbst die weiße Kleidung des jungen Malers und ihre Verteilung auf dem Körper erinnert an das feierliche, antike Gewand des hohen Vorbildes. Nicht zuletzt jedoch die Übernahme eines wichtigen kompositorischen Details, das schon beim byzantinischen Vorbild ein Pendant zum Keil zwischen den gespreizten Fingern bildet, spricht für eine direkte Auseinandersetzung mit diesem Mosaik: der von Tunika und Toga keilförmig nackt freigelassenen oberen, rechten Brustpartie des Pantokrators entspricht im Selbstbildnis Schieles – sowohl in seiner geometrischen Ausformung, als auch von seiner Position im Bild her – sehr genau der in deutlich hellerem Inkarnat gegebene, optisch eigenständige Keil zwischen dem Schlüsselbein und der oberen Schultersilhouette.¹³² Mit den Vereinfachungen gegenüber dem Mosaikbild – er läßt neben Kleidungsdetails, Kreuzesnimbus und Buch vor allem die nur fragmentarisch erhaltene, segnende Hand des Mosaiks überhaupt ganz weg und konzentriert sich vollends auf die Hand mit der V-Geste – steigert Schiele noch die Wirkung der Komposition, kondensiert gleichsam den byzantinischen Detailaufwand auf das Wesentliche, auf den von allem Beiwerk befreiten Kern der Sache im seinem Sinne: auf Blick und Geste. Und es kann kein Zweifel daran bestehen, was diese intensive Geste, die Egon Schiele hier von Christus selbst übernimmt, meinen muß: eben die Ausstrahlung gleichsam göttlicher Kraft.¹³³

Gehen aus dem geöffneten Spalt der Hände auf dem Bild „Eremiten“, im geometrischen, räumlich-materiellen Sinne verstanden, also „Zeige-Strahlen“ aus, die das Koordinatenkreuz festlegen, so sind es – wie es die in unmittelbarem Zusammenhang mit den „Eremiten“ entstandene Pantokrator-Paraphrase des Selbstporträts mit der selben Geste zeigt¹³⁴ – im inhaltlichen, „spirituellen“ Sinne gesehen jedoch „Wirk-Strahlen“, die ausgesandt werden, Strahlen künstlerisch-erlösender Kraft.¹³⁵ Denn der selbstbewußte junge Künstler zitiert hier mit dieser seiner Geste keinen geringeren als Christus Pantokrator, Beherrscher und Erlöser der Welt!

Diese V-Geste ist als persönliches Zeichen des *Kraftausstrahlens* also genau die grafisch-malerische Entsprechung, die Bild-Formel für das, was Schiele selbst – und zwar genau zu der Zeit als er am kleinen Selbstbildnis und an den „Eremiten“ zu arbeiten begonnen haben muß – auf dem Gebiet der Sprache begrifflich-verbal so ausgedrückt hat: „*Mein Wesen [...] muß auf andere [...] Wesen meine Kraft über sie erbringen [...] – Ich bin so reich, daß ich mich fortschenken muß.*“¹³⁶

So kann die seit einem Jahrhundert vielleicht am häufigsten zur Kunst von Egon Schiele gestellte Frage, jene nach der Bedeutung seiner rätselhaften V-Geste – zumindest für das Bild „Eremiten“ und die mit ihm in Zusammenhang stehenden Werke¹³⁷ – hiermit beantwortet werden. Der Künstler spreizt Zeige- und Mittelfinger auseinander, einerseits um Zeigestrahlen auszusenden und mit ihnen die Koordinaten zu weisen, und andererseits um künstlerische Energie hinausschießen zu lassen. *Ich bin es, – sagt er mit dieser Geste – der die Richtung angibt, der die Kraft aussendet!*

Eine irdische Trias

Wir haben gesehen, daß der aufbegehrende junge Maler sich gleichsam als der „Martin Luther der Kunst“ darstellt, der selbstbewußt für sich die Rolle des richtungsweisenden, kreative Kraft ausstrahlenden Künstlers reklamiert. Welche Rolle aber spielt dabei der zweite „Eremit“? Es bleibt also

132 Schiele nimmt dieses Kompositionsdetail auf und verwendet es als Ausgangspunkt für eine vertikale Abfolge von insgesamt vier ineinander geschobenen Dreiecken, die durch das Zickzackmuster ihrer unmittelbaren Reihung eine starke Intensivierung des Ausgangsmotivs ergeben.

133 Das monumentale Pantokratormosaik der Chora-Kirche wird von einer auf dem Foto von 1892 nicht sichtbaren Inschrift begleitet: *Ι(ησους) Χ(ριστος) η γ(ω)ρα των ζ(ω)ντων* – Jesus Christus die Heimstatt (chora) der Lebendigen (s. Ousterhout, *Virgin*, 1995, 96). Diese Inschrift wird aber zumindest von Rüdell in der damals zwar fragmentarisch erhaltenen, aber leicht ergänzbaren Form wiedergegeben (Rüdell, *Kabrie-Dschamisi*, 1908, 11, Abb. 12). Sollte Schiele von dieser Inschrift und ihrer Übersetzung Kenntnis gehabt haben, so wird ihm diese zusätzliche Bedeutungsschicht der Pantokratordarstellung als Bestärkung seines eigenen vitalistisch geprägten Monismus sicher sehr willkommen gewesen sein und ihm die Identifikation mit dieser Christusgestalt noch mehr erleichtert haben. Über das Weltbild Schieles wissen wir erst seit der 2010 erschienenen, sehr wichtigen Arbeit von Helena Perea Sáez (s. hier Anm. 131) näher Bescheid.

134 Dieses kleine Selbstporträt erweist sich also weniger als unmittelbare Vorstudie zu den „Eremiten“ als solche, sondern vielmehr als eine Studie zu einem *Sonderaspekt* der „Eremiten“, der V-Geste. Daß diese hier einzeln und konzentriert abgehandelt wird, verleiht diesem kleinen Bild eine starke Eigenständigkeit, auch wenn es sicherlich in Zusammenhang mit den „Eremiten“ entstanden ist. Dieses Bild ist zudem keine einfach nur nachahmende, sondern eine sehr eigenwillige, selbstbewußte Paraphrase der byzantinischen Darstellung. In ihm findet sozusagen demonstrativ die vollständige künstlerische Aneignung der Geste des Pantokrators der Chora, seine dem eigenen Stil entsprechende Abwandlung und seine Dienstbarmachung für die eigene Selbstdarstellung statt. Die einer oberflächlich-formalistischen Sichtweise entsprungene Bezeichnung „Selbstbildnis mit geneigtem Kopf“ ignoriert genau diesen, sowohl formal als auch inhaltlich eindeutig wichtigsten Punkt der Darstellung. Sehr viel treffender sollte das Bild daher „Selbstbildnis mit V-Geste“ genannt werden.

135 Bezeichnenderweise übernimmt Schiele die Geste mit den gespreizten Fingern der linken Hand des Pantokrators auf dem kleinen, programmatischen Selbstbildnis für seine eigene *rechte* Hand, mit der er ja künstlerisch-schöpferisch tätig ist. Und konsequenterweise ist es auch auf dem Bild „Eremiten“ eben die *rechte* Hand, die die V-Geste in deutlich prononcierterer Form zeigt.

136 Diese Formulierung steht am Ende eines für die Wertsicht Schieles sehr wichtigen, langen Briefes, den er im September 1911 von Neulengbach, >

137 >

noch zu klären, ob es auch für diese höchst eigenartige Doppeldarstellung mit der Gestalt seines leiblichen Vaters Adolf Vorbilder gibt, deren Kontext die Ikonographie der Gesamtkomposition des Gemäldes erhellen könnte.

Nun gibt es in der Kunstgeschichte vor allem ein Selbstporträt, das in Bezug auf unsere Fragestellung eine nähere Betrachtung verdient. Es handelt sich um jenes 1504 vollendete Werk der Freskierung der Capella di San Brizio im Dom von Orvieto, bei der Luca Signorelli sich auch selbst gemeinsam mit Fra Angelico dargestellt hat (Abb. 45). In einem langem schwarzen Talar, darüber einen schwarzen Mantel, mit schwarzer Mütze, mit schwarzen Strümpfen und Schuhen steht Signorelli aufrecht in voller Gestalt da. Nur das vom hellen Haar umrahmte, den Betrachter ernst anblickende Gesicht und die gefalteten Hände heben sich von der schwarzen Masse der Gewandung ab. Hinter ihm und von ihm zum größten Teil verdeckt, steht Fra Angelico, ebenfalls fast ganz schwarz gekleidet.¹³⁸ Im Gegensatz zu Signorelli sieht Angelico nicht den Betrachter an, sein Blick ist in die freskierte Kapelle gerichtet, in die auch seine linke Hand zeigt. Dies ist ein ziemlich singuläres Doppelbildnis: hier zeigt sich Luca Signorelli (1440/50–1523) als selbstbewußter Schöpfer der malerischen Ausstattung der großen Kapelle mit seinem – zum Zeitpunkt der Schaffung dieses Doppelporträts schon seit einem halben Jahrhundert toten – Vorgänger Fra Angelico (1387/88–1455), der die Ausmalung der Kapelle zwar begonnen, aber nur zu einem kleinen Teil ausgeführt hatte.

Diese zwei, gleichsam zu einer gemeinsamen Doppelfigur, zu einem Doppel-Selbstporträt zusammengezogenen Gestalten, deren auffällig schwarze Masse sich von der Umgebung deutlich abhebt, könnten Schiele gut zu seiner Art der Selbstdarstellung als Doppelfigur mit seinem toten Vater inspiriert haben. Darauf, daß Schiele die Kunst Signorellis nicht nur gut kannte, sondern den Renaissancemaler auch überaus schätzte, hat schon Alessandra Comini hingewiesen. Schiele soll nach Comini das 1909 erschienene, reich illustrierte Handbuch „Die Früh-Renaissance der italienischen Malerei“ von Richard Hamann besessen haben, in dem sich auch 21 Abbildungen von Werken Signorellis finden. Die Autorin nennt aber keine Quelle für diesen Hinweis.¹³⁹ Nunmehr können wir dieses Buch für Schiele nachweisen und es in die Liste der gesicherten Bücher seiner Bibliothek einreihen. Es ist – bis jetzt unentdeckt wie das Pelman-Buch – auf jenem Foto verewigt, das Schiele vor seinem Vitrinenschrank zeigt (Abb. 31). Es befindet sich in der obersten Stellage, links vom Kopf Schieles (Abb. 34).¹⁴⁰ Damit kann der Hinweis Cominis als bestätigt und zugleich der Umstand, daß Schiele dieses Buch ganz besonders geschätzt haben muß, als bewiesen gelten. Als weiteren Beleg für die hohe Wertschätzung Signorellis durch Schiele verweist Comini auch darauf, daß er sich gegenüber Otto Benesch im Vergleich zu Signorelli, in einer seltenen Anwendung von Bescheidenheit, als unbedeutenden Zwerg bezeichnet haben soll.¹⁴¹ Zwar fehlt nun bei Hamann, der auch etliche Teile der Orvietaner Fresken von Signorelli abbildet, just das Selbstbildnis mit Fra Angelico, doch könnte Schiele diese Darstellung in einem anderen Buch über den von ihm bewunderten Künstler gefunden haben. So widmet Maud Cruttwell gerade diesem Doppel-Selbstbildnis in ihrer 1899 erschienen Monographie über Luca Signorelli eine eigene Fototafel¹⁴² (Abb. 45). Auf diesem Wege könnte sich Schiele also bei Signorelli eine erste Anregung zur Komposition seiner Selbstdarstellung gleichsam als *Doppelgestalt* mit seinem Vater geholt haben. Wie bei Signorelli haben wir es bei Schieles „Eremiten“ mit zwei kompositionell sehr stark verbundenen,

> aus an Dr. Oskar Reichel schrieb. Nebehay, *Leben* (1979) Dokument 264 auf Seite 184.

137 Die Bedeutung der V-Geste in den „Eremiten“ und den mit diesem Bild in Zusammenhang stehenden Werken ist natürlich Ausgangspunkt und Grundlage aller späterer Verwendung dieser Geste bei Schiele. Die Bedeutung der V-Geste im Gesamtwerk Schieles wird der Verfasser in einer eigenen Studie unter Beibringung umfangreichen Belegmaterials detailliert erörtern

138 Nur unten lugt der weiße Teil seines Dominikaner-Ordensgewandes hervor. Dieses Doppel-Selbstporträt Signorellis befindet sich im linken unteren Eck des die Erscheinung des Antichrist zeigenden Freskos, eines der sechs großen Lünettenbilder, auf die die Darstellung des Jüngsten Gerichts aufgeteilt ist. Massimo Carrà, *Signorelli. Gli affreschi di Orvieto* (Fratelli Fabbri / Albert Skira, Milano 1969), Abb. des Antichrist-Freskos: Pag. 22-23, Detail des Doppel-selbstporträts: Pag. 19.

139 Richard Hamann, *Die Früh-Renaissance der italienischen Malerei* (Eugen Diederichs, Jena 1909). Hinweis bei: Comini, *Portraits* (1974; 1990), 53. Unter jene Bücher Schieles, die in der Literatur genannt werden, aber nicht mehr nachweisbar sind, eingereiht bei: Pereña Sáez, *Wahrnehmung* (2010) 261.

140 Vom Titel ist nur etwas mehr als ein Drittel entzifferbar, dennoch kann über die Identifikation des Buches kein Zweifel bestehen, wie der Vergleich mit einem Exemplar dieses Werkes (Abb. 35) zeigt.

141 Comini, *Portraits* (1974; 1990), 53 und Anm. 8 auf S. 205.

142 Maud Cruttwell, *Luca Signorelli* (London 1899), Fototafel nach S. 64: Portraits of Signorelli and Fra Angelico (Detail from Antichrist), Fototafel nach S. 70: The preaching and fall of Antichrist.

ganz in schwarzes Gewand gehüllte Gestalten zu tun. In beiden Fällen steht der Lebende, der jeweilige Maler selbst, vorne, ist die Hauptfigur, zeigt beide Hände und blickt in Richtung des Betrachters. In beiden Fällen steht der Tote dahinter, ist größtenteils vom Lebenden verdeckt und kommuniziert nicht mit dem Betrachter: bei Signorelli blickt und deutet er mit einer Hand halb abwesend in den Raum, bei Schiele lehnt er sich sogar blind und handlos an die Schulter des Lebenden.

Dennoch, der Vergleich kann nicht vollständig befriedigen. Trotz der formalen Ähnlichkeiten scheint bei Schiele etwas prinzipiell anders gestimmt zu sein. Betrachten wir die Gesamtkomposition der „Eremiten“ noch einmal genauer. Der augenfälligste Unterschied zu Signorellis Doppel-Selbstbildnis, die eine unerschütterliche, in sich geschlossene Standfestigkeit zeigt, ist zunächst die unverhohlene *Labilität* der Doppelgestalt bei Schiele. Gleichzeitig aber ist da etwas, das diese Labilität ausgleicht und eine, wenn auch recht ungewöhnliche, fragile Stabilität bietet: es sind dies die Linien, die vom kleinen Rosenstock ausgehen. Nimmt man diese, die schwankende Doppelgestalt der „Eremiten“ gleichsam stützenden Linien hinzu, so erhält die ganze, somit einem steil aufragenden Dreieck gleichende Komposition¹⁴³ eine Basis, die zwar der bei weitem kürzesten Seite des Dreiecks entspricht. Sie ist jedoch trotzdem eindeutig breit genug, um ein Umfallen der zwei Männer zu verhindern. Dadurch aber kommt dem kleinen Rosenstock in der Bildkomposition trotz ihrer geringen Dimension eine wichtige, ja konstituierende Rolle zu. Hier muß auch darauf hingewiesen werden, daß der winzige Rosenstock durch den Maler mittels der Farbgebung ganz besonders stark hervorgehoben wurde: das leuchtende, kräftige, reine Blutrot der Rosenknospen ist entschieden der lebendigste Farbakzent des gesamten Bildes.¹⁴⁴ Wenn wir aber all dies bedenken und diese bis jetzt wenig beachtete, sehr wichtige Rolle des Rosenstockes wirklich ernst nehmen, gelangen wir zu dem Schluß, daß hier im Grunde genommen nicht eine Zweiheit – sondern eine *Dreiheit* dargestellt ist – eine Trias mit zwei großen Wesen in menschlicher Gestalt und einem kleinen Wesen in nicht-menschlicher Gestalt.

Vor dem kulturhistorischem Hintergrund, dessen Wichtigkeit wir niemals überschätzen können, wird nun nach unserer Analyse auch schon klar, worauf Schiele hier wohl anspielt: auf die *Heilige Dreifaltigkeit* – auf Vater, Sohn und den Heiligen Geist! Und auch die vom Dreieck ausgehende Komposition sowie die dreifache Signatur des Gemäldes weisen in diese Richtung. Schiele ging jedoch offenbar nicht von einem der zwei in seiner niederösterreichischen Heimat allgegenwärtigen Typen der Dreifaltigkeits-Darstellung aus. Nicht der thronende Gottvater, wie er das Kreuz mit seinem darauf hängenden Sohn im Schoß hält,¹⁴⁵ und auch nicht wie Gottvater und Christus auf Wolken nebeneinander oder einander gegenüber sitzen,¹⁴⁶ wie auf zahllosen barocken Dreifaltigkeitssäulen und Altarblättern zu sehen, sind mit Schieles Komposition vergleichbar – vielmehr jener seltenere Typus, bei dem der stehende oder sitzende Gottvater seinen toten Sohn hält. Wobei Christus in einer höchst seltsamen, unrealistisch labilen, transitorischen Körperhaltung gegeben ist, irgendwie noch halbwegs aufrecht – aber letztlich doch unaufhaltsam in sich zusammensinkend (Abb. 46–48). Und gerade diese merkwürdige Art der Darstellung scheint Schiele für seine Komposition, für die labile Statik der Gestalten, vor allem die seines toten Vaters, inspiriert zu haben: für „*die Unbestimmtheit der Gestalten, die, als in sich zusammengeknickt gedacht sind*“, wie Schiele in seinem Brief an Reininghaus selbst formuliert.¹⁴⁷

143 Auf dieses Kompositionsschema Schieles ist in der Literatur mehrfach hingewiesen worden. So spricht etwa Erwin Mitsch, nachdem er auf die Stützfunktion der imaginären Linien links von den „Eremiten“ hingewiesen hat, von einem „*Aufbau der Komposition zur Pyramide*“ (Mitsch, *Egon Schiele*, 1974, 36) und Doris Krystof nennt in ihrer Analyse des Gemäldes „Eremiten“ den Bildaufbau eine „*streng an einem Dreieck ausgerichtete Komposition*.“ (Krystof, *Gescheiterte Begegnung*, 1995, 68).

144 Dies ist schon auf guten Reproduktionen zu erkennen, doch kommt naturgemäß die Farbgebung letztlich nur am Original voll zur Wirkung.

145 Diese in der mittelalterlichen Malerei beliebte Ikonographie wurde etwa von Albrecht Dürer 1511 auf seinem Allerheiligenbild (Wien, Kunsthistorischen Museum) verwendet. In der Barockzeit fand diese Darstellungsweise für kleinere, einfachere Dreifaltigkeitssäulen allein in Niederösterreich mehrere hundert Mal Verwendung.

146 Diese im österreichischen Barock beliebte Ikonographie zeigen etwa die Dreifaltigkeitssäulen am Hauptplatz von Tulln (1694/95) und am Stadtplatz von Klosterneuburg (1741), die Pestsäule am Wiener Graben (1693), sowie das 1768 von Martin Johann Schmidt gemalte Hochaltarblatt der Pfarrkirche von Neulengbach – um nur einige wichtige Beispiele zu nennen, die Schiele persönlich gekannt haben muß.

147 Leopold Museum Wien (Hg.), *Lyriker* (2008) 101. Zu diesem Brief siehe weiter oben Anm. 60, 62 und 63.



45



46



47



48

Abb. 45 Luca Signorelli (1440/50-1523): Doppel-Selbstbildnis mit Fra Angelico, Fresko in der Capella di San Brizio im Dom von Orvieto (vollendet 1504). Fototafel nach Seite 64 in: Cruttwell, *Luca Signorelli* (1899).

Abb. 46 Sogenannter „Meister von Flémalle“: Gnadenstuhl, um 1430, Städel Museum Frankfurt a. M.

Abb. 47 Flämischer Maler des 15. Jh.: Gnadenstuhl. Tafel XLIV in: Fierens-Gevaert, *Les Primitifs Flamands*, Tome I (Bruxelles 1908). Ein Exemplar dieses Buches befindet sich im Altbestand der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Abb. 48 Albrecht Dürer (1471-1528): „Die Heilige Dreifaltigkeit (Der Gnadenstuhl)“, Holzschnitt 1511.

Wobei wir, was den toten Vater betrifft, auch schon beim springenden Punkt wären – der völligen *Umkehrung* der Heiligen Dreifaltigkeit.

Denn hier ist es nicht der Sohn, der stirbt, sondern der Vater. Nicht der Vater hält den zusammensinkenden toten Sohn, sondern der Sohn ist es, an den sich der zusammensinkende tote Vater lehnt. Und vor allem: es ist nicht eine himmlische Trinität, die auf Wolken schwebt wie etwa bei Dürer (Abb. 48), sondern eine *irdische* Dreifaltigkeit, die auf der Erde dahinwankt. Mehr noch, die drei sind nicht nur *auf* der Erde, sie sind sondern sogar *aus* der Erde, sie sind „*allein aufgewachsen, organisch aus dem Boden gekommen*“, und sind als eine „*dieser Erde ähnlichen Staubwolke*“ zu betrachten, wie der junge Maler erklärt.¹⁴⁸ Und folgerichtig ist die dritte Person seiner irdischen Dreifaltigkeit kein geflügeltes Wesen der Luft, keine Taube – sondern ein ebenfalls aus der Erde kommendes, in der Erde verwurzelttes Wesen, ein kleiner Rosenstock. Seine Funktion in der Dreifaltigkeit ist aber durchaus die gleiche: so wie die Taube des Heiligen Geistes ihre tröstenden Strahlen auf das leidende Paar von Gott Vater und seinen toten Sohn niedersendet, so sendet der kleine Rosenstock stützende Strahlen hinauf zum leidgebeugten Erden-Sohn und seinen toten irdischen Vater. So ist diese Pflanze, die „*ihre weiße Unschuld ausatmet*“¹⁴⁹, gleichsam der heilige Geist der Mutter Erde, der irdischen Natur, die uns hervorbringt und zu der wir wieder zurückkehren müssen – in einem ewigen Wechsel von Werden und Vergehen. Und zum Zeichen seiner Erdverbundenheit, seiner irdischen Bestimmung, trägt das Paar aus Pflanzen geflochtene Kopfzierden: der Vater einen Kranz aus kleinen Blümlein oder Beeren, der Sohn einen aus verdorrten Distelblüten.

Um nicht mißverstanden zu werden: in diesem Falle geht es weniger um die Übernahme einer unmittelbar konkreten Gestaltungsform in der Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit, als vielmehr um das Aufgreifen eines alten und in der Zeit Schieles noch stark allgemein wahrgenommenen christlichen *Themas*, jenes der himmlischen Dreifaltigkeit, als einer Allegorie Gottes und ihrer *Umkehrung* zu einer *Allegorie des irdischen Lebens* im unmittelbar erlebten Kreislauf der nicht minder göttlichen, ewigen Natur. Der sterbende, tot niedersinkende Vater wird in die Erde, aus der er kam, zurückkehren. Aber gleichzeitig wächst aus dieser Erde wieder ein Wesen, der kleine Rosenstock, der seine Strahlen zur Stütze und Stärkung des lebenden Sohnes emporsendet. „*Erde atmet, riecht, hört, fühlt in allen den kleinen Teilen; [...] sie ist durch unsere Luft, unser Licht zu Etwas oder Vielem geworden, selbst zu Schöpfern, die notwendig sind, und ist zum Teil gestorben [...] und beginnt den kleineren oder größeren Kreislauf, alles was ich göttlich nennen will, keimt von neuem und bringt und erschafft aus der Gewalt, die wenige sehen, ein Geschöpf. – Die Unvergänglichkeit des Materiellen im Sinne eines Daseins ist bestimmt; ein sicheres Werden und Vergehen...*“ schreibt Schiele im September 1911 von Neulengbach aus an Dr. Oskar Reichel.¹⁵⁰ Und eben dieser Weltsicht hat er im Gemälde „Eremiten“ offensichtlich auch bildlich Ausdruck verliehen.

Weitere Sinn-Bezüge

Aber noch können wir unsere Untersuchung nicht abschließen, noch fehlen einige bemerkenswerte Details. Woher etwa, mag man fragen, die Idee für diese übermäßig breite rechte Schulter des jüngeren „Eremiten“? Während in der europäischen Gewandkultur von der Antike bis in die Zeit Schieles derart ausladende Schultern nicht leicht auffindbar sind, haben sie in der Tradition einer gerade von den europäischen Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts

148 Siehe Anm. 147. Die Formulierung einer „*dieser Erde ähnlichen Staubwolke, die sich aufbauen will und kraftlos zusammenbrechen muß*“ im Brief an Reininghaus ist offenbar eine Reminiszenz Schieles an die Zeit seiner Kindheit in Tulln. Im ganz flachen, weiträumig agrarisch genutzten Tullnerfeld wirbeln vor allem im Frühling stürmische Windböen von den ausgetrockneten Ackerflächen immer wieder große Erd-Staubwolken auf, die beim plötzlichen Erlahmen der Windböen wieder in sich zusammenbrechen – wie dies auch der Verfasser in seiner Schulzeit in Tulln selbst öfters erlebt hat. Auch dieses auf Schieles Tullner Kindheit zurückweisende Detail des Briefes an Reininghaus konnotiert also mit dem *Vater* (s. weiter oben zur Frage der Identität des älteren „Eremiten“), der damals noch lebte und wohl auch den kleinen Egon auf Sonntagsspaziergänge oder Ausfahrten in die Umgebung Tullns mitgenommen haben wird. Von den Frühlingstürmen im Tullnerfeld seiner Kindheit spricht Schiele auch in einer autobiographischen Skizze: „*Ich habe die ewigen Frühlingssalpen und den tobenden Sturm vorerst gesehen [...] Die ebenen Länder waren um mir [sic] in den ersten Tagen...*“ (Nebehay, *Leben*, 1979, Dokument 154 auf S. 141). Alle Straßen, die von Tulln aus in das Umland führen, waren zur Zeit Schieles (und noch in der Schulzeit des Verfassers) durchgehend Aleen.

149 Siehe Anm. 147.

150 Nebehay, *Leben* (1979) Dokument 264 auf Seite 184. Diesen Brief schrieb er gerade zu einer Zeit, als er die Arbeit an den „Eremiten“ ganz sicher schon plante und vielleicht auch schon begonnen hatte. Zur Entstehungszeit des Bildes siehe Anm. 1.

bewunderten fremden Kultur ihren festen Platz. Es handelt sich um einen charakteristischen Bestandteil der festlichen Kleidung der japanischen Lehensfürsten und Samurai: die ärmellose, als *kataginu* bezeichnete Jacke mit übertrieben ausladenden Schultern. Und genau dieses Kleidungsstück könnte Schiele, der die fernöstliche Kunst und Kultur bewunderte, Bücher über dieses Thema besaß und nicht zuletzt selbst japanische Holzschnitte sammelte,¹⁵¹ als Anregung für die extrem breite Schulter seines Selbstbildnisses als „Eremit“ benutzt haben. Vergleicht man entsprechende Abbildungen, die zur Zeit der Entstehung der „Eremiten“ in Mitteleuropa kursierten – wir bringen hier ein Beispiel aus einem 1911 in München erschienenen Buch über japanische Holzschnitte (Abb. 49)¹⁵² – fällt noch ein bemerkenswerter Umstand auf. Schiele könnte von einem solchen Vorbild nicht nur die übermäßig breiten Schultern, sondern auch den leicht geneigten Kopf, vor allem aber den grimmigen, von unten nach oben gerichteten Blick übernommen haben. Womit auch dieses bei den Lutherstatuen ja nicht vorkommende Detail eine recht einleuchtende Erklärung finden würde: der junge Künstler unterstreicht mit den breiten Schultern und dem Ingrimm japanischer Krieger den Ausdruck seiner kämpferischen Entschlossenheit.

All diese, offensichtlich aus ganz verschiedenen Bereichen übernommenen Bestandteile des Bildes zeigen, wie frei und weit gestreut der Blick Schieles auf der Suche nach vorgebildeten Formen, nach Vor-Bildern schweifte, um seiner Darstellung den von ihm gesuchten, besonderen Ausdruck zu verleihen. Und hierher, in die Kategorie der den Inhalt des Bildes präzisierenden Details, gehören auch die bunten Schulterstücke des schwarzen Gewandes der „Eremiten“: diese sind nun tatsächlich eine Anspielung an jene an den Schultern angebrachten Verzierungen des Künstlerkittels von Gustav Klimt (Abb. 11 und 12). Mit diesem Zitat weist Schiele darauf hin, daß er ein besonderer Rebell und mutiger Reformator im Sinne Martin Luthers ist, nämlich ein Neuerer eben speziell der *Malerei*. Allerdings gleichen diese Schulterzierden der „Eremiten“ weniger der von Klimt bevorzugten Ornamentik, sondern eher den abstrakt-geometrischen Farbfeldern mancher Stoffmuster der Wiener Werkstätte. Und ihre *dreieckige* Form stellt wiederum eine weitere Betonung der stark aus dem Dreieck heraus entwickelten Kompositionsmuster des Bildes dar und ergibt somit einen zusätzlichen möglichen Hinweis auf die Dreifaltigkeit.

Ein weiterer Punkt in den vielfältigen Bezügen und inhaltlichen Verschränkungen des Bildes „Eremiten“ ist der Umstand, daß es sich bei der kleinen Pflanze, der gleichsam dritten Person der irdischen Dreifaltigkeit, ausgerechnet um eine Rose handelt. Denn die Rose ist auch das Symbol von Martin Luther. Die berühmte „Lutherrose“, die keine spätere Erfindung ist, sondern tatsächlich vom Reformator selbst als Wappen geführt wurde (Abb. 50), hat zwar in ihrer heraldischen Definition weiße Blütenblätter und nur in der Mitte ein rotes, von einem Kreuz belegtes Herz. Dennoch wurden später Lutherdarstellungen nicht nur mit diesem seinen Emblem versehen, sondern bisweilen auch mit naturalistisch dargestellten Rosenranken umrahmt oder mit Bouquets aus *roten* Rosen verziert.¹⁵³ Und der rote Rosenschmuck wurde schließlich 1917 sogar zum dekorativen Leitmotiv der zahlreichen Darstellungen von Luther und den Luther-Gedenkstätten anlässlich der 400-Jahr-Feiern der Reformation in Deutschland (Abb. 51).¹⁵⁴ Vor dem Hintergrund dieser Tradition kann der kleine rote Rosenstock bei Schiele, der sich ja selbst als Martin Luther der Kunst darstellt, durchaus auch als weiterer Hinweis auf den großen Reformator verstanden werden.



Abb. 49 Katsukawa Shunshō (1726-1792): Holzschnitt, einen Schauspieler als Lehensfürst zeigend. Abb. 28 auf S. 53 in: Kurth, *Holzschnitt* (München 1911).

151 So besaß Schiele etwa das 1904 erschienene, reich illustrierte Buch von Friedrich Perzyński über Hokusai, einen der wichtigsten japanischen Holzschnitt-Künstler (Fr. Perzyński, *Hokusai. Künstler-Monographien*, hgg. von H. Knackfuß, LXVIII. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1904), sowie eine ausführliche, zweibändige Geschichte der chinesischen Kunst (Oskar Münsterberg, *Chinesische Kunstgeschichte*, Paul Neff, Esslingen a. N., Band I. 1910, Band II. 1912). Heute befinden sich diese Bücher im Wien Museum, im Nachlaß Egon Schiele / Anton Peschka (Pereña Sáez, *Wahrnehmung*, 2010, 260). Darauf, daß Schiele japanische Holzschnitte sammelte, hat schon Alessandra Comini hingewiesen (Comini, *Portraits*, 1974 / 1990, 23). Zum neuesten Forschungsstand siehe: Pereña Sáez, *Wahrnehmung*, 2010, Anm. 143 auf S. 123. Zu den japanischen und chinesischen Kunstgegenständen im Vitrinenschrank Schieles siehe hier Abb. 31.

152 >

153 >>

154 >>

Zum Abschluß unserer ikonographischen Untersuchung wollen wir uns noch eines wirklich sonderbaren, auffälligen Teiles der Gesamtkomposition des Bildes annehmen. Es ist dies der nackte rechte Fuß des jüngeren „Eremiten“, dessen Darstellung auf dem Gemälde in einer Perspektive gegeben ist, die jeder anatomischen Logik entschieden widerspricht. Dieses eigenwillige Detail dürfte von Anfang an, also schon 1912 bei Carl Reininghaus und bei den ersten Rezensenten des Bildes mit einer der Auslöser der Kritik gewesen sein und es ist kein Zufall, daß die Literatur seither immer wieder gerade diesen Aspekt des Bildes, und mit ihm die Art des nicht verständlichen „Dastehens“ der Gestalten, anspricht und aus dem Brief Schieles an Reininghaus immer wieder die Verteidigung Schieles in diesem Punkt zitiert. Mit einem rein formalen Zitieren und es damit sein Bewenden haben lassen, wird das Problem jedoch nur verdrängt, nicht aber gelöst. Denn – wie schon bei der Frage der Identität des älteren „Eremiten“ – rächt sich auch hier das Fehlen einer genauen formalen Analyse des Bildes, das Fehlen einer kritischen Auswertung des Briefes von Schiele sowie vor allem das Fehlen der *konkreten Kontextualisierung* des in Frage stehenden Gegenstandes. Wir hingegen wollen die Sache ernst nehmen und sie uns näher besehen.

Was stört uns an diesem Fuß eigentlich? Betrachten wir die anderen Teile der beiden schwarz gewandeten Gestalten, dann können sie trotz aller Verzerrung, Vereinfachung, Enträumlichung und Stilisierung, ja Ornamentalisierung immer noch nachvollziehbar den zwei, wenn auch recht schief dastehenden und mit einander verschmolzenen Körpern und ihrer gemeinsamen Bekleidung zugeordnet werden. Der Fuß jedoch will in keiner Weise zu den übrigen Körperteilen des jüngeren „Eremiten“ dazupassen. Der, wenn auch teilweise vom Gewand verdeckte Fuß ist, wie die Hände, in sich zunächst ja relativ naturgetreu wiedergegeben: mit Ferse, Fußknöchel sowie Zehen. Und die verwendete Perspektive definiert ihn als Fuß eines leicht seitlich von vorne gesehenen Knienden. Soweit hat alles noch seine anatomische Ordnung. Verlängert man nun aber den perspektivisch verkürzten, zu diesem Fuß gehörenden Unterschenkel anatomisch korrekt nach vorne, dann kommt man zu einem Kniegelenk, das in etwa am unteren Bildrand positioniert sein müßte – als würde der jüngere „Eremit“ gleichsam am unteren Bildrahmen knien. Und das eben ist unmöglich! Denn das Knie des die Mappe haltenden jungen Mannes muß sich, der Größe und der Lage aller seiner übrigen Körperteile entsprechend, etwa auf Höhe der oberen Rosenknospe befinden. So wie der Fuß also dargestellt ist, handelt es sich um eine anatomische Monstrosität – und das auf einem Bild, das ansonsten die Körper keineswegs in kubistischem Sinne zerstückelt und, Anatomie und Perspektive ignorierend, wieder zusammensetzt. Eindeutig also ist dieser Fuß ein Fremdkörper im Bild, eine Hinzufügung ohne Rücksicht auf die übrige Bildkomposition.

Was hat das nun zu bedeuten? Einen Irrtum in diesem Punkt können wir bei dem hochbegabten und geübten Zeichner Schiele, der die menschliche Anatomie selbst mit wenigen Strichen so überzeugend auf das Papier werfen konnte wie kaum einer seiner Zeitgenossen, mit Sicherheit ausschließen. Wenn es aber kein Irrtum ist, dann muß es Absicht sein, muß also eine Bedeutung haben. Eine Bedeutung, die Schiele offenbar wichtiger war als die Anatomie. Sehen wir uns in Bezug auf dieses seltsame „Stehen“ der Figuren Schieles Brief nochmals näher an. „Lieber Karl Reininghaus! ich gebe Dir gerne zu“ – schreibt er gleich eingangs – „daß Du momentan recht hast; in



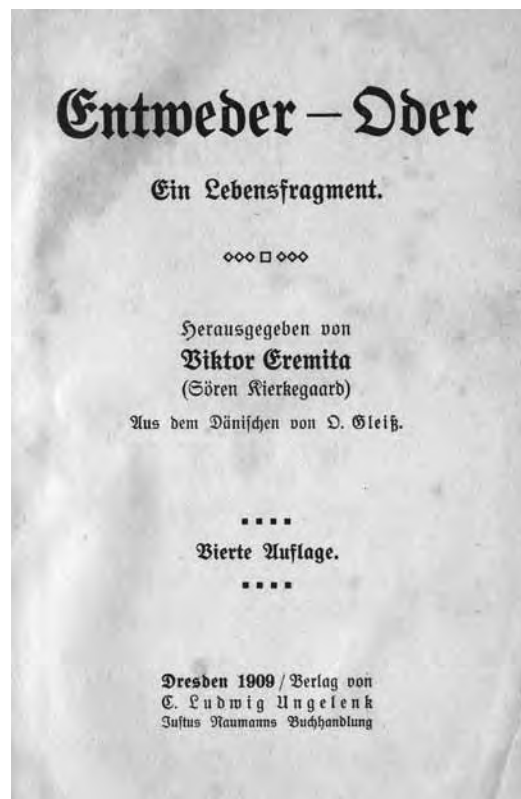
Abb. 50 (oben) Die Lutherrose, Holzschnitt 16. Jh. Abb. nach Rentsch, *Martin Luther* (Leipzig 1983), unpag. Seite nach Abb. 84.

Abb. 51 (unten) Mit roten Rosen geschmücktes Lutherbildnis auf einer deutschen Postkarte von 1917. Abb. nach Rentsch, *Martin Luther* (Leipzig 1983), Abb. 34 (Ausschnitt).

152 Dr. Julius Kurth, *Der japanische Holzschnitt. Ein Abriß seiner Geschichte* (R. Piper & Co., München 1911). Die Abb. 28 auf Seite 53 dieses Buches zeigt einen Schauspieler als Daimyo (Lehensfürsten). Eine weitere Abbildung eines Mannes in einer Kleidung mit ausladenden Schultern bringt Kurth als Abb. 21 auf Seite 43, die einen von einem Schauspieler dargestellten Samurai zeigt. Schon eine wenigstens einfache Auflistung der Bücher des Peschka-Nachlasses im Wien Museum und die Erlaubnis zur Benützung dieser Liste zumindest für qualifizierte wissenschaftliche Zwecke wäre ein höchst dringendes Desideratum der Schiele-Forschung. Es würde den Verfasser nicht wundern, wenn sich in dieser Liste noch etliche Bücher finden würden, die einst Egon Schiele gehört haben könnten – so unter anderem vielleicht auch dieses oder ein anderes Buch mit japanischen Holzschnitten. Unter den angeblich etwa 3000 Büchern des Peschka-Nachlasses wäre auch nach einem (japanischen oder chinesischen?) Buch zu suchen, dessen Umschlag möglicherweise im Vitrinenschrank Schieles (s. hier Abb. 31, links vom Bauch Schieles) zu sehen ist – womit ein weiteres Buch aus dem Besitz Schieles gesichert werden könnte.



52



55



53



54

Abb. 52 Albert Henry Payne (1812-1902): „Der Einsiedler“, Stahlstich (Mitte 19. Jh.) nach Gerard (Gerrit) Dou, Privatsammlung Wien.

Abb. 53 Ausschnitt aus Abb. 52.

Abb. 54 Egon Schiele: „Eremiten“, 1912, Ausschnitt (vgl. Abb. 1), Foto © Leopold Museum, Wien.

Abb. 55 Titelblatt der 1909 in Dresden bei Ungelenk erschienen Ausgabe von *Entweder – Oder* des Viktor Eremita (Søren Kierkegaard).

dem großen Bild sieht man auf's erste nicht genau wie die beiden da stehn“ – und weiter unten im Brief: „Bei einem anderen Bild das nicht diese Bedeutung haben soll, wird man wieder die Stellung der Figuren betont sehen, hier soll es aber nicht sein.“¹⁵⁵ Er betont also selbst, daß diese Abweichung vom Üblichen eine *Bedeutung* haben soll!

Um nun dieser Bedeutung auf die Spur zu kommen, müssen wir auf die bisher erarbeitete Entschlüsselung der Ikonographie zurückblicken. Wie wir gesehen haben, stellt sich der junge Maler als Martin Luther dar, wobei er sich an die Gestaltung eines besonderen Typus von Lutherstatuen hält (Abb. 28 und 30). Da handelt es sich aber um eine jeweils stehende Gestalt, wobei dieses Stehen nicht zufällig, sondern für den Inhalt, die Darstellung des standfesten und zugleich entschlossen nach vorne blickenden Reformators, wichtig ist und keineswegs mit einem Knien vertauschbar ist. Von daher kann Schiele also dieses kniende Bein nicht haben. Es ist offensichtlich eine Zutat, die Schiele aus einer anderen Quelle bezogen haben muß, um damit seinem Bild einen zusätzlichen inhaltlichen Aspekt hinzufügen zu können. Erwägen wir nochmals den Titel des Bildes¹⁵⁶ und sehen wir uns eine größere Reihe von historischen Eremitendarstellungen an, dann fällt auf, daß das dem Sujet ja angemessene Demutsmotiv des Kniens doch recht häufig Verwendung findet, wie dies hier etwa in den Abb. 17 und 20 zu sehen ist.

Und in der Tat können wir hier nicht nur einen allgemeinen Hinweis geben, sondern ganz konkret das wohl unmittelbar direkte Vorbild für den seltsamen rechten Fuß des jüngeren „Eremiten“ in Schieles Bild benennen: es ist die Darstellung eines Fußes auf einem weiteren Einsiedlerbild von Gerrit Dou (1613-1675), das in einem im mittleren 19. Jh. angefertigtem Stahlstich von A. H. Payne weite Verbreitung gefunden hat (Abb. 52). Dieses im Jahre 1670 entstandene Gemälde zeigt einen in einer von der Natur überwucherten Ruinenszenerie vor einem Kreuz knienden Eremiten, die Hände ineinander gefaltet auf einem geöffnetem Buch, umgeben von ärmlichem Hausrat, einem Totenschädel und einer Sanduhr – eine geradezu prototypische Darstellung eines Einsiedlers. Sie ähnelt dem auf Abb. 20 gezeigtem Bild, das die gleichen Versatzstücke verwendet, übt aber durch seine dichtere Komposition und seine größere Nähe zum Betrachter eine viel intensivere Wirkung auf diesen aus. Vergleichen wir nun den Fuß des Eremiten bei Dou (Abb. 53) mit dem Fuß bei Schiele (Abb. 54), finden wir eine derart starke Übereinstimmung, daß wir an einer Anspielung Schieles an dieses Gemälde kaum zweifeln können. Er hat lediglich diesen rechten Unterschenkel und den nackten, aus der Kutte herausragenden rechten Fuß etwas gedreht, um diesen Körperteil des Eremiten von Dou seinem eigenen „Eremiten“, der ja nicht von der Seite, sondern von vorne zu sehen ist, glaubwürdiger aufpfropfen zu können. Darüber hinaus gibt es aber noch ein weiteres Detail im Bild des Niederländers, das belegt, daß Schiele sich gerade mit diesem Gemälde auseinandergesetzt haben wird: der kräftige, auffällig große Distelstrauch in der rechten unteren Ecke des Bildes. Von hier könnte Schiele nämlich die Idee zum Distelkranz genommen haben, den er seinem Ebenbild aufgesetzt hat.¹⁵⁷ Damit hätten wir ein eindeutiges Zitat (des Fußes) und zusätzlich eine mögliche Inspiration, die auf diese alte Eremitendarstellung hindeuten.

Recht bedacht kann dieser Verweis auf einen „typischen“ Eremiten im Gemälde inhaltlich nur eines bedeuten: die Betonung und Verstärkung des Bildtitels, der ja infolge der starken Anlehnung an die Luther-Ikonographie in den Hintergrund zu geraten drohte. Schiele insistiert also, obwohl er

153 Siehe dazu etwa die zahlreichen Abbildungen sowohl der heraldischen Lutherrose (Abb. 50) als auch von Rosenranken in: *Dr. Martin Luther. Der deutsche Reformator. In bildlichen Darstellungen von Gustav König*. Dieses Buch des deutschen Malers Gustav König (1808-1869) stellt eine volkstümliche Bilder-Biographie von Luther dar, erlebte seit seinem erstmaligen Erscheinen 1847 unzählige, unterschiedlich gestaltete Auflagen und war in der Zeit Schieles in den meisten evangelischen Familienbibliotheken des deutschen Sprachraumes vorfindig. Auch auf Ansichtskarten aus dem späten 19. und frühen 20. Jh. mit Luther-Orten, Lutherdenkmälern, Luthergedenkstätten oder Bildern aus dem Leben Luthers finden sich bisweilen rote Rosen als Schmuckmotiv.

154 Ein Dutzend mit Girlanden von roten Rosen gezierten Postkarten zum 400-jährigen Reformations-Jubiläum sind abgebildet bei: Siegfried Rentzsch (Hg.), *Martin Luther. Ein Postkartenalbum* (Koehler & Amelang, Leipzig 1983).

155 Leopold Museum Wien (Hg.), *Lyriker* 101. Zitate in der Orthographie Schieles, einschließlich der bei ihm häufigen Fallfehler.

156 Der Bildtitel „Eremiten“ (s. dazu Anm. 3) stammt von Egon Schiele selbst und ist für das Verständnis des Inhaltes der Darstellung von großer Bedeutung, wie wir dies weiter oben näher dargelegt haben. Es sei auch nochmals auf die bereits 1911 publizierte wichtige Aussage von Albert Paris Gütersloh über Schieles Werk hingewiesen: „Der Titel ist als Einfall dem Bilde, das es bezeichnet, gleichwertig.“ (s. dazu Anm. 79).

157 Gerade die komplexe und ambivalente Symbolik der Distel wird Schiele wohl fasziniert haben. Die Distel stand – sowohl im Volksglauben, in Märchen und Sagen, als auch in der „höheren“ Prosa und Lyrik – für Mühen, Leiden und Schmerzen (Christi und der Märtyrer) – aber auch für die Erlösung; sie verkörperte Genügsamkeit, Unabhängigkeit, Eigensinn, Wehrhaftigkeit und Schutz vor Feinden (daher seit dem 13. Jh. Wappenpflanze Schottlands); sie galt als Sinnbild der beständigen Liebe, die trotz Schmerz und Leid weiter wächst; sie ist ein verachtetes Unkraut, ein Fluch der Äcker – aber auch von wilder Schönheit und gibt Tieren und den armen Menschen Nahrung. Die Distel „ver-eint in sich die praktische, die ästhetische und die subversive Komponente“ hat es Verena Stross in ihrer Diplomarbeit, in der sie sich auch mit der Symbolik der Distel auseinandergesetzt, treffend auf den Punkt gebracht (Verena Stross, *Lebensweltliche Motive in der Lyrik Christine Bustas und Christine Lavants*, Diplomarbeit an der Universität Wien, 2010, 28). *Verrocknete* Distelblüten sind Sinnbild der Vergänglichkeit – aber sie zeugen auch von großer Fruchtbarkeit, hat doch jede Distelblüte Tausende winzige Flugsamen in die Welt gesandt. Der *Distelkranz* schließlich dürfte früher das Gegenstück zum Lorbeerkranz dargestellt haben, statt der

sich als Martin Luther der Kunst darstellt, dennoch darauf, daß er und sein Vater „Eremiten“ seien. Und diese Bedeutung ist ihm so wichtig, daß er die Anatomie als zweitrangig betrachtet, berechnete Kritik in Kauf nimmt, ja sogar sagt, er habe „*das Bild malen müssen, gleich ob es malerisch gut oder schlecht ist*“, denn für ihn selbst habe es sehr wohl Wert, und nur darauf käme es schließlich an.¹⁵⁸ Warum aber ist Schiele der Begriff, das Wort, fast möchte man sagen der *Ehrentitel* „Eremit“ derart wichtig? Warum will er sich und seinen Vater unbedingt als „Eremiten“ anerkannt sehen? Er muß damit wohl etwas meinen, was über Luther, den Augustiner-Eremiten, noch hinausgeht – sonst hätte er der Luther-Ikonographie nicht noch etwas hinzufügen müssen.

Und auch hier können wir eine Lösung anbieten: es dürfte sich bei der Wahl des Bildtitels und der forcierten Betonung des „Eremiten“-Begriffes auch um eine Anspielung an den großen dänischen Philosophen Søren Kierkegaard (1813-1855) handeln, der sein ungemein aufsehenerregendes und beispiellos erfolgreiches erstes Buch „Enten-Eller“ („Entweder–Oder“) 1843 unter dem lateinischen Pseudonym *Victor Eremita* – also „Victor der Eremit“ oder „Siegreicher Eremit“ – herausgegeben hatte. Dieses mehrfach ins Deutsche übersetzte Werk war auch im Wien der Jahrhundertwende in Intellektuellen- und Künstlerkreisen ein „Kultbuch“ (Abb. 55) und nicht zuletzt durch dieses Werk, in dem die ästhetische Lebensweise der ethischen Lebensweise gegenübergestellt wird, erwarb sich sein Autor Kierkegaard¹⁵⁹ bei der um Ethik ringenden Avantgarde der Wiener Moderne höchstes Ansehen.¹⁶⁰ Kierkegaard, persönlich von leidenschaftlichem Naturell, philosophisch Verkünder einer radikalen Subjektivität und gleichzeitig beredter Anwalt einer hohen Ethik, zudem gerade aus tiefer Religiosität heraus entschiedener, kämpferischer Gegner der (dänischen evangelischen Staats-)Kirche könnte für Schiele durchaus eine vorbildliche Gestalt gewesen sein. Dabei würde es genügen, daß er den großen Dänen nur aus zweiter Hand gekannt hätte oder allenfalls bei Freunden in seinen Büchern geblättert und vielleicht da und dort auf einen ihn begeisternden Satz gestoßen wäre. Gerade in „Entweder–Oder“ des „siegreichen *Eremiten*“ lassen sich schnell und leicht solche Stellen finden. So setzt Kierkegaard dem zweiten, die ethische Lebensweise darlegenden Teil seines Buches folgendes Motto von Chateaubriand voran: „*Die großen Leidenschaften sind Einsiedler, sie in die Wüste schicken, heißt sie in ihr Reich zurückversetzen.*“¹⁶¹ Und wer dem beliebten literarischen Spiel, ein Buch nach seinem letzten Satz zu beurteilen, frönt, findet am Ende von „Entweder–Oder“ folgende, berühmt gewordene Aussage: „*Frage Dich und frage Dich wieder und wieder, bis Du die rechte Antwort gefunden hast; denn man kann etwas oft erkannt, die Wahrheit desselben anerkannt, man kann etwas oft gewollt und versucht haben, und doch, erst die tiefere innere Bewegung, erst die unbeschreibliche Erregung des Herzens überzeugt Dich davon, daß das, was Du erkannt hast, Dir gehört, und daß keine Macht es Dir wieder nehmen kann; denn nur die Wahrheit, die Dich erbaut, ist Wahrheit für Dich.*“¹⁶²

Und Schiele könnte sich direkt und ganz persönlich angesprochen gefühlt haben, wenn er gelesen hat, was Kierkegaard seinen Protagonisten in fiktiver Briefform an einen jungen Freund schreiben läßt: „*ich wünsche Dir Glück, daß Du noch jung genug bist, um Dich selber zu gewinnen, Dich selber erwerben zu können; denn das ist doch die Hauptsache im Leben.*“¹⁶³ Dieses wichtige Anliegen des „Eremiten“ Kierkegaard in „Entweder–Oder“ wird gewiß auch für Schiele von geradezu zentraler Bedeutung gewesen sein.

> Ehrung Mißachtung und Verhöhnung ausgedrückt haben (vgl. Franz Horn, *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart*. Dritter Band. Enslin, Berlin 1824, 155). Möglicherweise hat Schiele auch gewußt, daß der große österreichische Maler Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) die Distel in den Bildern seines Frühwerkes gerne als eine Art Signatur verwendete.

158 Denn die Fortsetzung des Zitates im Brief an Reininghaus lautet: „*wenn Du aber wüßtest wie mir die Welt vorkommt und wie mir bis jetzt die Menschen gegenüber waren, ich meine wie falsch; so muß ich dorthin kehren und solche Bilder malen, die nur für mich wert haben.*“ Leopold Museum Wien (Hg.), *Lyriker* 101.

159 Daß die in den Kaffeehäusern verkehrende, fanatisch kulturbegeisterte männliche Jugend des Wiener Bildungsbürgertums schon im ausgehenden 19. Jh. auch Kierkegaard für sich entdeckte, dafür liefert Stefan Zweig (1881-1942) in seinem Lebensrückblick eine nette Anekdote aus seiner Gymnasialzeit. (Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1981, 55).

160 Wie sehr etwa Ludwig Wittgenstein (1889-1951), der Kierkegaard für den wichtigsten Denker des 19. Jh. hielt, aber auch andere Wiener Ethiker von diesem beeinflusst waren, haben Janik und Toulmin ausführlich dargelegt: Allan Janik / Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Simon & Schuster, New York 1973). Eine kurzweilig zu lesende, sehr empfehlenswerte Einführung in das Denken Kierkegaards gibt: Konrad Paul Liessmann, *Søren Kierkegaard zur Einführung* (Junius Verlag, Hamburg 1993; 5. Auflage 2010).

Für so manche Gespräche über Ethik und Ästhetik, nicht zuletzt auch über Wittgenstein, die ihm viele wertvolle Einsichten schenkten, möchte der Verfasser seiner Kollegin Dr. Carla Carmona Escalera herzlich danken.

161 *Entweder – Oder. Ein Lebensfragment*. Herausgegeben von Viktor Eremita (Søren Kierkegaard), Aus dem Dänischen von O. Gleiß. Vierte Auflage (Verlag C. Ludwig Ungelenk, Dresden 1909) 364.

162 *Entweder – Oder* (1909) 726.

163 Diese Stelle findet sich ziemlich zu Beginn des längeren Kapitels mit dem für Schiele wohl spannend klingenden Titel „Das Gleichgewicht des Ästhetischen und Ethischen in der Entwicklung der Persönlichkeit“ in *Entweder–Oder* (1909) auf Seite 513.

In diesem Sinne erscheint es uns also keineswegs abwegig, daß Schiele sich und seinen Vater – die auf ihre Art beide versucht haben sich ihre Subjektivität gegen die bürgerliche Umwelt zu bewahren¹⁶⁴ – in ihrer geistigen Haltung eben als „Eremiten“ durchaus auch im Sinne einer bewußten Anlehnung an Kierkegaard gesehen haben mag.

Fazit

Fassen wir zusammen. Wir sind nicht von vorgefaßten Meinungen oder fertigen Erklärungsmodellen ausgegangen, sondern vom konkreten Kunstwerk, von dem, was in ihm selbst zu sehen ist. Und unsere ikonographische Untersuchung ergibt einen völlig neuen Befund des Bildes „Eremiten“. Der ältere „Eremit“ ist, wie die eingehende physiognomische, inhaltliche und quellenkritische Analyse zu Tage fördert, keineswegs Gustav Klimt, wie bisher einhellig angenommen – sondern *Adolf Eugen Schiele*, der tote Vater des jungen Künstlers. Die ernsthafte kunsthistorische Kontextualisierung zeitigt ein weiteres, recht überraschendes Resultat: Egon Schiele tritt uns in der Maske des revoltierenden Augustiner-Eremiten und großen Reformators *Martin Luther* entgegen, wobei er sich von der Gestaltung einer besonderen Variante von Lutherdenkmälern inspirieren läßt. Statt der Bibel hält er sich seine Zeichenmappe fest an den Körper und schmückt seinen schwarzen Talar mit bunten Schulterzierden, denn er ist ein Reformator der Kunst. Aber er zeigt sich ambivalent und widersprüchlich, demonstriert Mut und Demut zugleich: denn seiner mächtigen, aggressiven Gestalt mit den breiten Schultern und dem Ingrim eines Samurai fügt er das Knien eines frommen Eremiten hinzu. Ambivalent ist seine ganze Erscheinung: einerseits droht er, von der Last des toten Vaters bedrückt, zu stürzen und ist andererseits doch der, der entschlossen *die Koordinaten der Kunst zeigt und schöpferische Kraft aussendet*. Er tut dies mit seiner *V-Geste*, die er selbstbewußt von einem byzantinischen Pantokratorbildnis übernimmt – womit unsere Untersuchung auch den Ursprung und die Bedeutung dieses bisher völlig rätselhaften Handzeichens klären konnte.

Der junge Maler steht zwar im Mittelpunkt des Bildes, aber er steht nicht allein da – vielmehr ist er die mittlere Person einer *irdischen Dreifaltigkeit*, die den ewigen Kreislauf des Erdenlebens im Werden und Vergehen verkörpert. Insgesamt stellt das Bild eine Allegorie der zwiespältigen, widersprüchlichen Stellung des jungen Künstlers in der Welt dar: einerseits vom Tod des Vaters niedergedrückt, andererseits von der Kraft der Natur aufgerichtet. Einerseits strotzt er vor künstlerischer Begabung und sendet richtungsweisend Kraft aus, andererseits beugt er demütig das Knie. Aber es ist eine sehr persönliche Allegorie, eine verschlüsselte Privat-Ikonographie. So sehr er alles über sich sagen möchte, ebenso sehr möchte er es verschweigen.

Erst in einer sehr eingehenden Auseinandersetzung konnten die Resultate gewonnen werden, die wir hier vorgelegt haben. Somit ist, 99 Jahre nach seiner Entstehung, die Ikonographie dieses für die allegorische Selbstdarstellung Schieles so zentralen Bildes in allen wesentlichen Punkten entschlüsselt, das Geheimnis seines Inhalts gelüftet. Die Gesamtheit dessen aber, was ein Künstler mit einem Bild sagen und zeigen will – und nicht zuletzt auch: *wie* er es tut – hat naturgemäß auch noch andere Dimensionen, die hier ausgeklammert bleiben mußten. Die Diskussion um dieses wichtige Werk kann also an diesem Punkt keineswegs beendet sein. Vielmehr ist sie nun, allerdings auf völlig verändertem Erkenntnisstand, neu eröffnet. Denn jetzt erst wissen wir wovon wir sprechen, wenn wir sagen: die „Eremiten“ von Egon Schiele.

164 Dabei spielt es für unsere Fragestellung keine Rolle, ob und inwieweit Schiele eigene Vorstellungen auf seinen toten Vater vielleicht nur projizierte. Bezeichnend ist etwa, daß er über seinen Vater gesagt haben soll, er sei ein „aus der Art geschlagener“ Beamter gewesen. Im vehementen Gegensatz zu seinem „spießbürgerlichen“ und „dummen“ Onkel und Vormund Leopold Czihakczek (1842-1929) soll er seine Geistesverwandtschaft mit seinem Vater betont haben. Und seinen lockeren Umgang mit Geld betreffend soll er gemeint haben: „Das hab' ich von meinem Vater geerbt.“ Und stolz hinzugefügt haben: „Lieber verkommen als versumpfern!“ (Roessler, *Erinnerungen*, 1948, 14 und 71-72).

Anhang

Folgende vier Bücher können nunmehr der von Helena Pereña Sáez erstellten Bücherliste zur Rekonstruktion der Bibliothek von Egon Schiele (s. Anm. 107) neu hinzugefügt (1, 2 und 3), bzw. aus der Liste der bekannten, jedoch nicht nachweisbaren in die Liste der nachweisbaren Bücher transferiert (4) werden:

- 1 Dr. Carl Pelman, *Psychische Grenzzustände*. Dritte durchgesehene Auflage (Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1912) [Beweis: Foto um 1915 mit Schiele vor seinem Vitrinenschrank]. (Bei dem Band im Peschka-Nachlaß im Wien Museum muß es sich also um das Exemplar Schieles handeln.)
- 2 Emile Verhaeren, *Die Hohen Rythmen*. Übertragen von Johannes Schlaf (Insel Verlag, Leipzig 1912) [Beweis: Nachlaßstempel] (Privatbibliothek, Wien)
- 3 Emile Verhaeren, *Die Stunden. Les heures claires – Les heures d'après-midi – Les heures du soir*. Übertragen von Erna Rehwoldt (Insel Verlag, Leipzig 1912) [Beweis: Nachlaßstempel] (Privatbibliothek, Wien)
- 4 Richard Hamann, *Die Früh-Renaissance der italienischen Malerei* (Eugen Diederichs, Jena 1909) [Beweis: Foto um 1915 mit Schiele vor seinem Vitrinenschrank].



1



2



3

Fig. 1 Egon Schiele: Embrace (Lovers II), 1917, oil on canvas, 100 x 170.2 cm, Österreichische Galerie, Vienna (KP304).

Fig. 2 Egon Schiele: Mother with Two Children III, signed and dated, lower center, 1917, oil on canvas, 150 x 158.7 cm, Österreichische Galerie, Vienna (KP303).

Fig. 3 Egon Schiele: Seated Male Nude (Self-Portrait), 1910, oil and gouache on canvas, 152.5 x 150 cm, Rudolf Leopold, Vienna (KP172)

The Use of Structures in Egon Schiele's Syntax

Chairs, Tightropes, Clothes, Halos, Prostheses

*If our senses were fine enough
we would experience the slumbering cliff
like a dancing chaos.*

F. Nietzsche

Egon Schiele imbued his figures with a variety of structures in order to ease their relationship to the background, which is generally empty (especially in his drawings and earlier paintings). Leaving his landscapes aside, we could speak in terms of three different types of elements in his portraits and his figure studies: figure, structure and background. Consider, for instance, the well-known canvas from 1917 *Embrace (Lovers II)* (KP304)¹ [Fig. 1], where a heterosexual couple lies on a sheet which separates them from a mass of myriad shades of green color, the background. It is worth highlighting the blue line which skirts the sheet, so as to emphasize the discontinuity between it and the background. The fact that Schiele opted for an aerial point of view enables the viewer to be aware of the limits of such a sheet, which, shaped as a rhomboid, touches the right and left borders of the canvas while staying within its limits. The sheet, the structure, seems to protect both figures from the pictorial chaos of the background. Thanks to its mediation, the figures are clearly separated from the background, which is particularly necessary given that we can find on their skin some of the green shades scattered over the background.

We will be referring to Schiele's works on paper as much as to his canvases. We are aware that Schiele felt that his drawings were only a preparation for the latter. In fact, he had very little regard for his works on paper. It was mostly Schiele's paintings that carried the messages that the artist wanted to convey. However, and precisely for those reasons, his works on paper illustrate very well the search for an accurate syntax that would enable him to fulfill the very demanding expectations that he had of his own paintings. It was in his drawings and sketches that Schiele developed the pictorial grammar that would later apply on his canvases. Moreover, as Erwin Panofsky pointed out, it is not always a good idea to take too seriously what artists say about their own work. Schiele's drawings are, at least, as interesting as his canvases.

It is the accuracy and precision of his syntax that places him among the revolutionary critical modernists of the fin-de-siècle Vienna, such as Ludwig Wittgenstein, Adolf Loos, Karl Kraus or Arnold Schönberg. We aim at showing that he cared as much as them about the problems of language, even though his field of work, pictorial language and particularly his own pictorial language game, his very own artistic program, seems less intellectual than theirs. By situating each of Schiele's examined works in the context of other works to which it bears a family resemblance, we will be able to perform a careful, exhaustive analysis of abstract forms – in terms of figures, structure and background, line, color and composition. We hope thereby to be able to shed light on the long reflection that transpires behind his compositions and on how rooted his dilemmas were in formal terms in the philosophy and art of his time. In particular, we will try to discover how Schiele handles the ancient challenge of using any language (pictorial or other): how to use the form and

1 We follow Jane Kallir's catalogue raisonnée: *Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné*, with an essay by Wolfgang G. Fischer (New York: Harry N. Abrams, 1990). Each work is identified by the letter "K" (for Kallir, since there are catalogues by other people), followed by a capital letter – "P" for painting, "D" for drawing or "G" for graphic –, and this is followed by a number. Everything will go in brackets.

style of the language (in his case pictorial) to point to something that lies behind or beyond it, but which can itself never be made explicit, at least for aesthetic reasons (and in the context of the fin-de-siècle Vienna that meant also ethical ones), if not also for ontological ones.

Chairs

One of the most common structures in Schiele's syntax is that of the chair. Given that I have already studied his use of chairs somewhere else², I will only give a few examples here. Chairs are present in his oeuvre from his early Secessionist period to his very last paintings, such as the portrait he did of his wife, seated, in 1918 (KP316). He used them and portrayed them in different ways, differentiating them in a variety of grades from the background. In his 1918 portrait of the painter Paris von Güterlosh (KP322), the background and the chair are beautifully harmonized due to the undefined character of the structure and the fact that both elements share the same colors. Thanks to a chair, the painter managed to unify a more than basic background and one of his most powerful and dynamic figures. It is the chair, which functions as a dimension of the background, that confers to it the third dimension, enabling a logical interaction between figure and background.

There is no such a thing as a hierarchy between the three elements. In fact, Schiele was so aware of the equality between them that he portrayed structures as figures on several occasions, as he did with chairs while he was in prison. There, he depicted chairs as entities, by themselves. Chairs also served as structures to other objects, such as handkerchiefs (as in his drawings from his prison days). Furthermore, structures are so present in his compositions that they do not need to be physically there. Many times his chairs are latent. Take his 1917 painting *Mother with Two Children III* (KP303) [Fig. 2]. The relationship between the three figures and the background is not direct. That is particularly obvious when we take into consideration the many drawings and sketches that the painter did in preparation for the canvas. Moreover, note two small portions of the legs of a chair in both corners at the bottom of the canvas. They seem to be part of the tapestry-like figures. The triangle formed by the three figures sheds light on their structural character. The figures are their own chair, as if it was incorporated in them. But there is a further point of note.

There are times when chairs are not there at all, but Schiele portrayed them as used by his figures. That is the case in canvases such as his famous *Seated Male Nude (Self-Portrait)* (KP172) [Fig. 3] or his portraits of Eduard Kosmack (KP165) and Arthur Roessler (KP163), all of them from 1910. In none of the paintings is there any physical trace of the chair, but the three figures are clearly seated against an undefined whitish background. Schiele made use of very well-defined horizontal and vertical axes to manage that. For example, in *Seated Male Nude* the thighs and the back of the figure indicate respectively the planes of the seat and the back of the chair. It is the 'existence' of the omitted chair that explains why the painter chose to render the upper and lower parts of the figure so extremely perpendicular to each other. That is also the case in the other two paintings. But that is not the only 'perpendicular relationship' in these works. In both the portrait of Arthur Roessler and the self-portrait, the artist sent the legs of the figures in perpendicular directions. Thus these figures incarnate the three-dimensional Cartesian coordinate system (and the two-dimensional one in the case of the portrait of Kosmack, where the legs are in a parallel relationship to each other). In order to generate

2 Carla Carmona Escalera, "Chairs as Structures in Egon Schiele's Aesthetics: Egon Schiele's Place in Wittgenstein's Vienna", in *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 29 (2011. 1/1). It can be read on-line: <http://www.ucm.es/info/nomadas/>

space for what is not shown (but implied), the painter created those angles within his figures. The relationship between the figures and the omitted chairs is bidirectional: the figures are formed by their use of the respective structures, as if they carried them within, and they generate from within all the space needed for it.

I understand this pictorial device as a radicalization of Ludwig Wittgenstein's maxim "meaning is in usage". Schiele painted the use without the object itself, that is, he did not paint the chair, but the "sitting" itself. This is also related to Adolf Loos' struggle against ornamentation. There is no room for ornamentation when the object itself is not there, but only its use is depicted. Schiele's use of chairs is also a splendid illustration of Wittgenstein's notion of "family resemblance". He used chairs in so many different ways that the mere attempt to give a definition of the word "chair" becomes derisory. For instance, compare the chairs in *The Friends (Round Table)* (KP325) [Fig. 4], his poster for the Secession exhibition in 1918, to the earlier ones, like the one in the portrait of Anton Peschka from 1909 (KP150) [Fig. 5]. If in the former work extremely well-defined chairs are clearly being used by those seated around the table, in the latter one the chair does not actually function as a chair. Everything points towards the being seated of the schematic figures in the first case. For instance, the fact that they are seated around a table emphasizes their being seated. The figures do not seem to be independent of their respective seats. These chairs contextualize. Each chair offers a place to its guest. The interrelation between figures and chairs is underlined by their similar treatment. However, these chairs, unlike these figures, can also stand on their own. There are two empty chairs at the bottom of the painting. One of them was there supposedly for Klimt, already dead by then. Facing the unoccupied chairs, two opened books which seem to join the formers' cry: use me! But these two solitary chairs are so powerful and their demands to be used are rooted so deeply that they seem capable of using themselves.

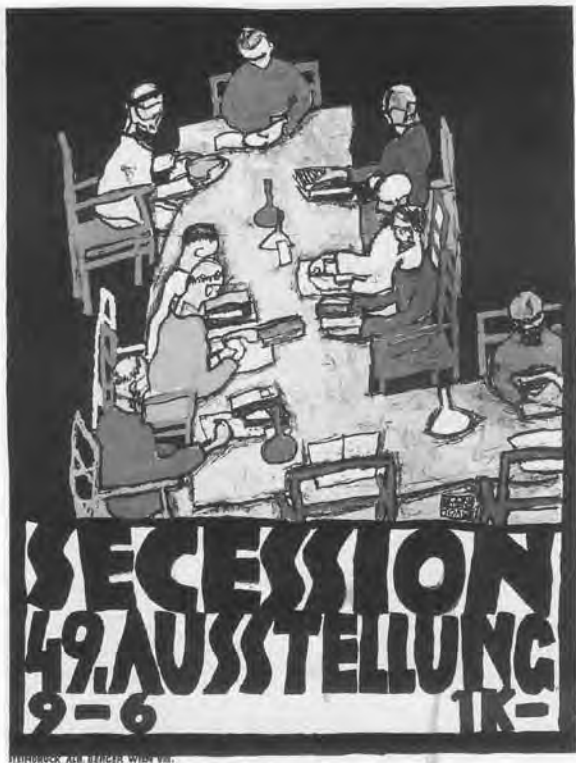
On the other hand, the armchair in the portrait of Peschka is ornamental. It is treated in two dimensions, as the pure abstract zones in Klimt's paintings, such as the headdress in the portrait of Fritza Riedler from 1906. In fact, Klimt also painted seats bi-dimensionally. In Schiele's portrait of Peschka, it is not the chair that gives birth to the pose, but the figure itself that imposes itself on the armchair.

It is time to go back to Loos. The architect proposed that objects should be designed according to how they are going to be used. In his portrait of Peschka, Schiele subordinated use to the object itself. In his "Regeln für den, der in den Bergen baut"³, Loos emphasized that architects must not think about the roof of a building: they must think in terms of rain and snow. In other words, everything must be designed according to its function: in the case of the roof, to protect people from the climatic conditions of a specific place. On the other hand, Schiele subordinated Peschka's chair to the composition. Use is far from being the ruling force in this image.

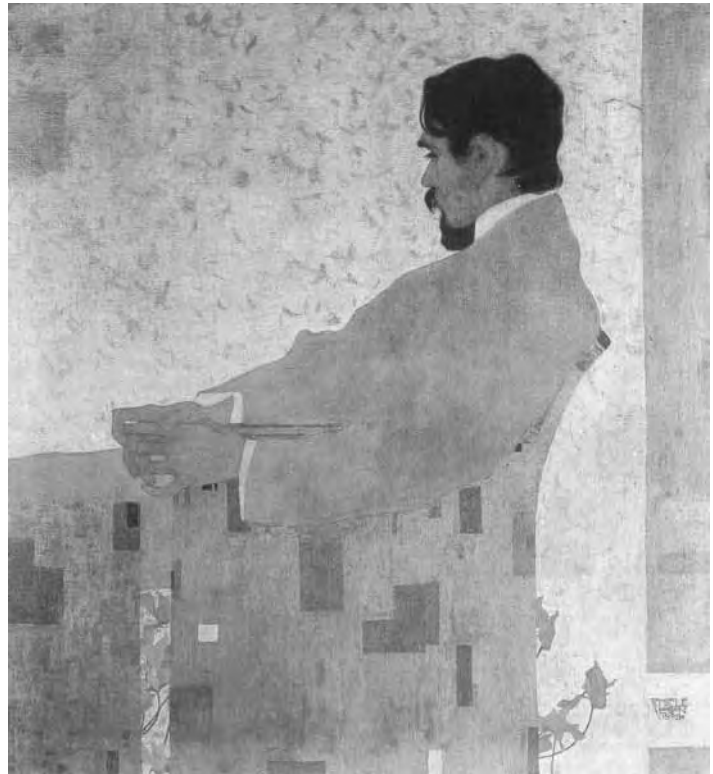
Tightropes

Chairs are not the only structures implied or omitted in Schiele's oeuvre. Many of Schiele's figures seem to be doing acrobatics, but in most cases there is no trace of either the tightrope or other instruments crucial for his 'gymnasts'. There are exceptions. Consider the 1912 watercolor *Tightrope Walker* (KD1089) [Fig. 6], a testimony to Schiele's early desire to fly over that which

3 *Der Brenner* 4, no. 1 (October 1913): 40-1.



4



5



6



7

Fig. 4 Egon Schiele: *The Friends (Round Table)*, Small, signed and dated lower right, inscribed "SECESSION 49. AUSSTELLUNG, 9-6 1K", 1918, gouache, watercolor and black ink on two sheets of paper, mounted on cardboard, 45.7 x 50.5 cm, private collection, on extended loan to the Busch-reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (KP325).

Fig. 5 Egon Schiele: *Portrait of the Painter Anton Peschka*, signed and dated lower right, 1909, oil and metallic paint on canvas, 110.2 x 100 cm, private collection (KP150).

Fig. 6 Egon Schiele: *Tightrope Walter*, signed and dated, center right, 1912, gouache, watercolor and pencil on paper, 48 x 32 cm, private collection (KD1089).

Fig. 7 Egon Schiele: *Kneeling Female Semi-Nude*, signed and dated lower center, 1917, gouache, black crayon and pencil on paper, 1917, 28 x 42.5 cm, private collection (KD1946).

he sought to depict (whether cities, the countryside or his figures) as might a bird of prey. The painter placed himself far above what we have only been able to contemplate from grandstands: the circus tightrope walker practicing her profession. All the tension of the figure seems to be concentrated in her legs, as if her torso merely focused on not getting in the way of the miracle managed by them. While there is very little color in the figure (in fact, most of it is applied on the necklace and on the stocking on her left leg), the structure, whether a tightrope or a beam, is clearly constituted by the use of green color. A color-surface serves as support for a figure which itself is an expression of volume, given that the artist configured the figure by making use of three orthogonal axes, her torso and both legs, underlined by the subtle omission of her arms.

On the other hand, there is no structure at all in either *Kneeling Female Semi-Nude* (KD1946) [Fig. 7] or in *Kneeling Semi-Nude, Bending Left* (KD1947): in each of them a figure leans either to her right or to her left, while leaving all her weight on one of her knees and one of her elbows. These difficult and uncomfortable positions, which could only be understood as related to gymnastics or contemporary dance, are executed without shock-absorbing means, such as a mat or a thick carpet. Apart from the omission of those facilitating structures, there are more important ones, such as those that make impossible what is taking place. Many times Schiele managed to get these implausible poses by modifying the position of the drawing while signing it, as it is the case in *Reclining Semi-Nude with Black Stockings* (KD1249), where a horizontal position has been transformed into a vertical one by means of the signature. There is no structure in *Kneeling Nude* (KD1733) either, where a figure is kneeling in a way that could only be justified by the use of a beam from which the figure would be hanging. It is literally impossible to keep such a pose: the knees bent 90° and the pelvis completely out of axis. The tension concentrated in the arms and the abandonment-like character of the figure are coherent with our hypothesis.

There are times when structures seem to disguise themselves, and one could talk of a very peculiar type of personification. Take the example of *Two Girls Lying Intertwined* (KD1743) [Fig. 8], where a doll serves as support for an extremely contorted body. Are we not facing a structure trying to justify itself in a human body? However, the result is an alienated figure (not the only one in Schiele's oeuvre). In fact, it seems that it is the contortionist who justifies her posture twice: first, by the existence of the doll, and then by its disguise. In comparison to so much unsuccessful make-up, in *Fighter* (KD1438) [Fig. 9] the pose itself generates the context for the figure, demanding the place for all that is missing. And as Heidegger pointed out about Greek temples, the posture (with its demands) erects places. At first sight, the figure seems to be about to throw a discus. The foreshortening, clearly tri-dimensional, makes us place the instrument, concealed by the torso, in the right hand. The gaze of this fighter-discus-thrower, clearly focused on a point beyond the paper, is pointing towards somewhere else: the place towards which all forces are directed. The torso is also pointing towards the same place by means of its sharpness. The perfect straight line which links the head and the bottom of the figure corrects in a bi-dimensional space his squinting right eye by supporting the direction of the left one. We are also carried to the left by both elbows, which function as clumsy arrows (but arrows after all). It is also worth paying attention to the legs. If we understand them as a whole together with the torso, we can observe that they form a similar angle to that of the left arm, while underlining it.



8



10



11



9

Fig. 8 Egon Schiele: Two Girls Lying Entwined, signed and dated lower center, 1913, gouache and pencil on paper, 32.8 x 49.7 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1743).

Fig. 9 Egon Schiele: Fighter, signed and dated lower left, inscribed "Kämpfer" lower right, 1913, gouache and pencil on paper, 48.8 x 32.2 cm, private collection (KD1438).

Fig. 10 Egon Schiele: Self-Portrait in Crouching Position, signed and dated lower right, 1913, gouache and pencil on paper, 32.2 x 47.5 cm, Nationalmuseum Stockholm (KD1424).

Fig. 11 Egon Schiele: Portrait of Gerti Schiele, dated upper right, 1909, oil and metallic paint on canvas, 140.5 x 140 cm, The Museum of Modern Art, New York (KP155).

There are other sporty figures in drawings from the same period, such as that in *Self-Portrait in Crouching Position* (KD1424) [Fig. 10]. It is difficult not to imagine the athletics track common to both this drawing and the previous one while looking at them consecutively. If our interpretation of the fighter as a discus thrower pointed towards the track as the only possible explanation for the turn of his torso, this runner indicates the inclination of the track with his feet and left knee. Once more the figure looks past the paper. And once more it is a part of the body that indicates in a bi-dimensional imaginary field the point where his eyes meet. If depth is established by the distance between the legs and both the foreshortened right forearm and the torso, laterality, already indicated by both knees, is emphasized by the space generated by the left arm, which forms almost a right angle. We are aware that it is a bit risky to talk about these figures as athletes, since they have not been identified like that either by previous scholars or by Schiele himself. However, we find it particularly interesting that the figures themselves are suggestive of both the athletic context and their athletic condition. Going back to Wittgenstein, one might say that the pose is the one that *shows* (and reveals) itself (and them) and is then described by us.

Clothes

In *Portrait of Gerti Schiele* (KP155) [Fig. 11], where Klimt's influence is evident, clothes are treated with a strictly decorative touch. They do not even function as clothes. Schiele, influenced by the Secession, did not manage to use clothes as such. That is also the case with some of his earlier works, such as the 1910 watercolor *Standing Girl in Plaid Garment* (KD541) or the 1909 canvas *Nude Self-Portrait with Ornamental Drapery* (KP154). What takes place in all of them is what we observed in the already mentioned portrait of Peschka: clothes, far from being there by themselves, solve compositional problems. For instance, in *Standing Girl in Plaid Garment*, Schiele developed beautifully the intimacy between clothes and female bodies typical of Klimt (think of *The Kiss* or of his 1907 portrait of Adele Bloch Bauer). If Klimt used circles and spirals, eyes and triangles, among other things, in order to emphasize the sensuality of his Viennese women, Schiele combined, on the one hand, the checked material of the drapery wrapping the figure with the right angles formed by her wrists, and, on the other hand, the delicacy of the outline of the figure and the thin double lines forming the squares.

Schiele used dresses and clothes to solve compositional problems. However, in this section, we are going to study those cases in which clothes are used as structures. We will leave aside pure ornamental garments and those clothes that merely dress his figures, as in many of his early drawings of children, such as *Sleeping Girl* (KD769) or *Girl in Polka-Dot Dress* (KD786), and as in some of his later works, as in *Portrait of the Artist's Wife, Standing (Edith Schiele in Striped Dress)* (KP290). Clothes are not the only ones dressing figures. Take a look at *Sunflower II* (KP159), where leaves function as dressing clothes. This stylized and Secessionist-like canvas is strictly decorative. (But even there we can find figure, structure and background: note the flowery pedestal at the bottom of the figure, the sunflower – which is presented in a similar way to Edith in the portrait mentioned above).

Let us use as a counterexample a drawing where there is no trace of clothes, *Ferdinand, Sergeant Kofron's Son, Mühling* (KD1816), where there is only a boyish head framed within an oval. We believe that the oval is



12



13



14



15

Fig. 12 Egon Schiele: Portrait of a Child (Anton Peschka, Jr.), signed and dated lower right, 1916, gouache and pencil on canvas, 50 x 32 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland (KD1814).

Fig. 13 Egon Schiele: Portrait of Friedericke Maria Beer, signed and dated lower left, 1914, oil on canvas, 190 x 120.5 cm, private collection (KP276).

Fig. 14 Egon Schiele: Little Girl with Blond Hair in Red Dress, signed and dated lower right, 1916, gouache and pencil on paper, 46 x 30.8 cm, private collection (KD1818).

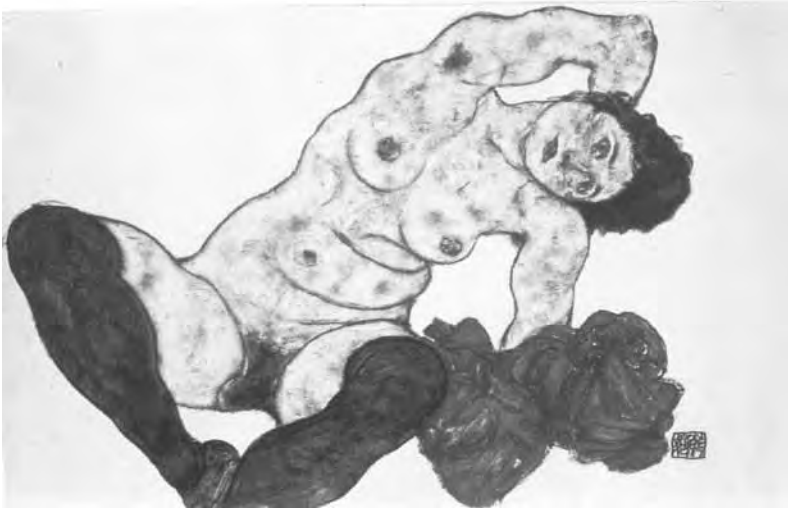
Fig. 15 Egon Schiele: Standing Nude with Spread legs and yellow-Brown Shawl, 1914, gouache and pencil on paper, 47.7 x 31.7 cm, private collection (KD1499).

necessary precisely because Schiele did without any type of garment. In fact, the artist only opted for this kind of structure, which is so obvious, when he omitted clothes (and generally, much of the body of the figure in question) – otherwise, clothes have an ornamental meaning, but not a structural one. The outlined oval tries to support and justify the figure. That is also the objective of the clothes and garments that we will be analyzing next.

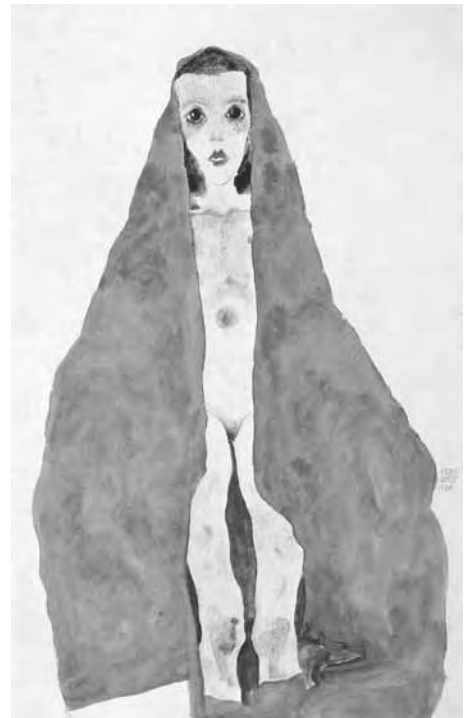
Let us begin our tour with the 1916 gouache *Portrait of a Child* (*Anton Peschka, Jr.*). (KD1814) [Fig. 12]. In this portrait of his nephew, the clothes wrapping the baby keep it standing while elongating his trunk in an extreme way. The pose and the design of the garment are similar to those of the portrait that Schiele did of Friedericke Maria Beer in 1914 (KP276) [Fig. 13]. One must be careful: the lady's garment cannot be understood as mere ornamentation. The dress clearly imposes that specific pose to the figure. The variety of forms and colors constituting it add to the torment of the figure. This is particularly evident when we pay attention to Schiele's preparatory sketches for that painting. For instance, take *Woman with Arms Raised* (*Friedericke Maria Beer*) (KD1601), *Back View of Girl with Raised Hands* (*Friedericke Maria Beer*) (KD1598) and *Friedericke Maria Beer in Striped Dress with Raised Arms* (KD1597). In all the three cases, the dress imposes itself on the figure, devouring it in the process. Finally, Schiele opted for a variation of the last two. The rest of the preparatory drawings, where the dress has only an ornamental role, do no have much to do with the final work.

Schiele often solved the relationship between figures of both babies and children and the background by means of clothes-like structures. It is hardly surprising: children are so delicate that they need more structural support to balance themselves on the canvas or paper, just like a short dancer must make a bigger effort than an equally good, but taller dancer, so as to fill the same stage. However, the structure is so imposing in the case of the drawing that he did of his nephew that the little boy looks too stiff. That is also the case of the rest of sketches that Schiele did of the same motif. Note, for example, how stiff the arms of the figure are in *Child with Green Sleeves* (*Anton Peschka Jr.*) (KD1813). This stiffness is underlined by the application of color: almost all of it on the sleeves, as it is indicated in the title. That is not the case in the 1916 gouache *Little Girl with Blond Hair in Red Dress* (KD1818) [Fig. 14], where a little figure is supported by her dress, the structure. The fact that the dress functions here as a structure is particularly clear if we compare that drawing to *Girl* (KD1817), from the same period. In the latter, the dress, just outlined, is similar to the oval in *Ferdinand, Sergeant Kofron's Son, Mübling*, mentioned above. But let us go back to *Little Girl with Blond Hair in Red Dress*. There is a kind of ribbon at the bottom of the dress in a yellowish shade, clearly distinct from the rest of the dress, in a vivid red. The dress hangs in a similar way to that of the chin of the figure, which is clearly indicated by the ribbon's inclination, thus emphasizing the direction of her gaze, already indicated by the direction in which her shoes are pointed. It is not gratuitous that the yellow of the ribbon at the bottom of the dress is a combination of the figure's golden hair and lively complexion. Thus the ribbon draws our attention to the direction of the gaze in a direct way.

Clothes in *Half-Grown Peasant Girl, Standing* (KD995) underline the shyness and hesitancy of a little girl. Apart from her face and her left forearm and hand (which the child is trying to take away from our sight), not only is the rest of her body dressed, but also covered. Seen from the side, the figure



16



17



18



19

Fig. 16 Egon Schiele: *Reclining Nude with Yellow Towel*, signed and dated lower right, 1917, gouache and black crayon, 29 x 45.7 cm, private collection (KD1948).

Fig. 17 Egon Schiele: *Nude Girl in Yellow Coat*, signed and dated, center right, 1911, watercolor and pencil on paper, 46.5 x 29.2 cm, Graphische Sammlung Albertina (KD779).

Fig. 18 Egon Schiele: *Moa*, signed and dated center right, inscribed "Moa" lower left, 1911, gouache, watercolor and pencil, 48 x 31 cm, private collection, on extended loan to the Museum of Modern Art, New York (KD908).

Fig. 19 Egon Schiele: *Hindering the Artist is a Crime, It Is Murdering Life in the Bud!*, signed and dated "23.IV.12.D.," and inscribed "Den Künstler hemmen ist ein Verbrechen, es heisst, keimendes Leben morden!" lower right, 1912, watercolor and pencil on paper, 48.6 x 31.8 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1186).

vaguely shows us her back; in fact, her dress, together with the child's attempt to slip away, makes us unable to distinguish any feature of her physiognomy. Furthermore, the dress is certainly ambiguous: it attracts all our attention while concealing the figure from us.

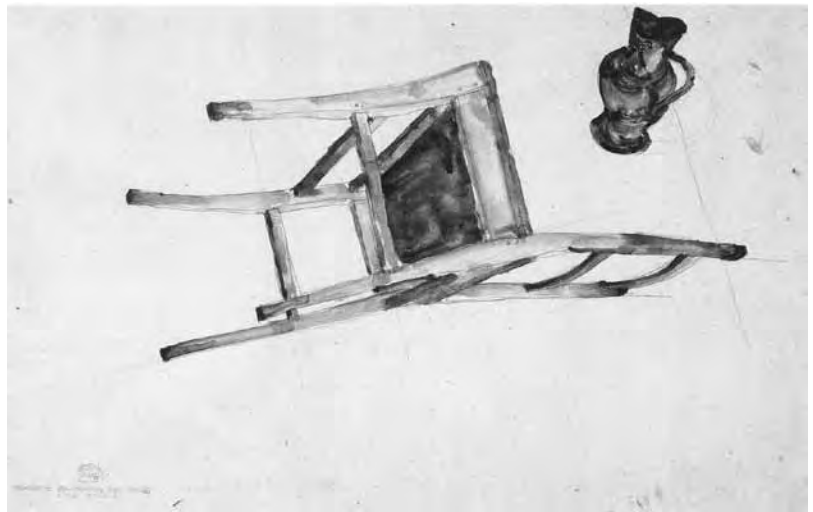
In *Standing Nude with Spread Legs and Yellow-Brown Shawl* (KD1499) [Fig. 15] and *Reclining Female Nude on Red Drape* (KD1498), both from 1914, the figures are draped in a shawl of striking color: it goes around their heads and most of their torsos. Both gouaches are very similar, although in the first one the figure is standing up and in the second one lying down. Moreover, the model seems to be the same person in both of them. The shawl goes beyond one of the limits of the paper in both cases (in the first one, at the bottom of the paper, the shawl mixes with the figure's stockings, which are of the same color – in fact, it seems to transform in them – ; in the second one, it clearly goes beyond the left border), while it does not touch the others, resulting in a kind of monastic hood. Neither of the two pieces of cloth either dress or conceal, but instead they give some support to the figure, which seems incapable of dealing on its own with the background.

We find the same state of affairs in the 1911 watercolor *Nude Girl in Yellow Coat* (KD779) [Fig. 17], where a girl looks like a virgin due to a veil covering her head and that goes all the way to her knees and beyond. The “coat”, while supporting the figure, underlines its thinness, while giving just a skinny glimpse of a female torso which has not developed into a woman's fullness yet. Her thinness is also emphasized by her thighs, which divide an already emaciated torso into two different parts. The space created between her thighs, particularly broad, insists on that quality of the little girl. Such a figure certainly needs a mediating structure in her relationship with the background. The “coat” has the shape of a triangle, a very strong structure, as we all know. In fact, it reminds us of an Egyptian pyramid: on the one hand, there are reflections of the color of desert-like sand in the garment, and, on the other hand, the blue color between her legs cries out for the sky, the only thing able to face such an architectonic miracle. Indeed, the bi-dimensionality and the frontal position of the figure turn the structure into a modern minimalistic sarcophagus.

There is a step further. Clothes can also constitute figures. Note the prominence of clothes in *Moa* (KD908) [Fig. 18], where the dancer seems to be in the middle of the process of taking her clothes off. The top of the figure is naked, whereas it is not like that from the abdomen downwards. In her lower half, we can only see the peculiar garment that the figure is dealing with. It seems to be holding up the figure, functioning as her pelvis and lower extremity. It is not easy to specify what the figure is doing. In fact, it could well be that the figure is doing nothing and those clothes are part of her body, the very part that we believe to be covered. And the fear of disapproval in her eyes could be a response to our perplexity before that colorful garment-like body. Observe that the right forearm ends in a kind of stump which looks like those irregular stripes in her dress. In fact, her forearm has the same shade of orange as three of the stripes of her dress. Moreover, the shade of her skin is just a bit lighter than that orange, and the color of her hair is also present in that anatomically suggestive skirt. All this is coherent with the idea that both entities, figure and clothes, are one (while at first sight not only did we understand them as independent from each other, but also subordinated one (clothes) to the other (the female figure)).



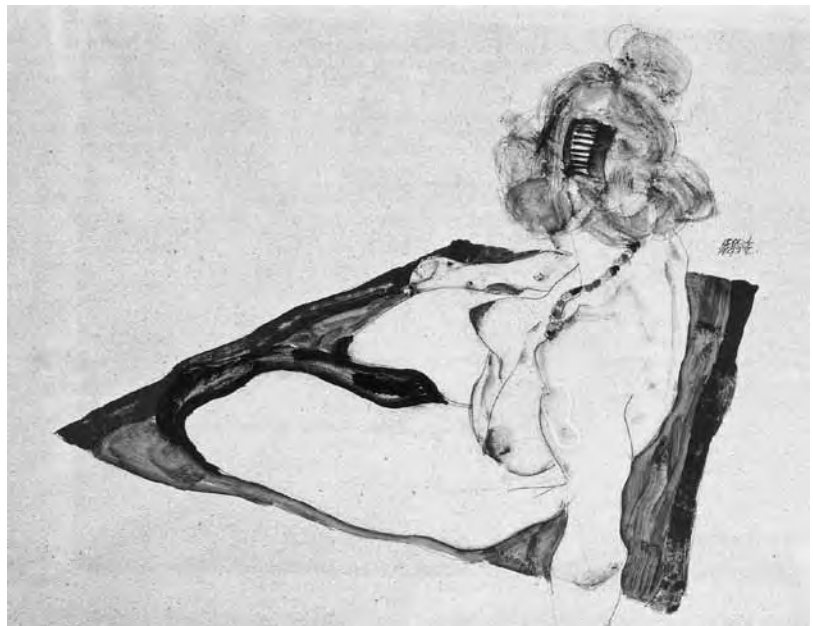
20



21



22



23

Fig. 20 Egon Schiele: Two of My Handkerchiefs, signed and dated "21.IV.12.G.," and inscribed "Zwei meiner Taschentücher," lower right, 1912, watercolor and pencil on paper, 48.2 x 31.7 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1182).

Fig. 21 Egon Schiele: Organic Movement of Chair and Pitcher, signed and dated "21.IV.12.G.," and inscribed "Organische Bewegung des Sessels und Kruges," lower left, 1912, watercolor and pencil on paper, 31.8 x 48 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1184).

Fig. 22 Egon Schiele: Nude on Colored Fabric, signed and dated lower left, 1911, watercolor and pencil with white heightening on paper, 48 x 31 cm, private collection (KD776).

Fig. 23 Egon Schiele: Blond Nude Model, Sitting on Brownish-Blue Cloth, signed and dated upper right, 1912, watercolor and pencil on paper, 32 x 48.2 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1086).

This fusion is also there in Schiele's self-portraits as a prisoner. Those skinny figures cannot stand on their own. They need the clothes that, while constituting the figure, are a sign of what the artist was before his prison days. The looseness of his clothes forces us to imagine how his body used to be before. This is also related to the ascetic genius that Schiele used to identify himself with. The monk or the ascetic, like the artist in pain, does not have a body; they are ethereal, their soul emerges directly from their clothes. In *Hindering the Artist Is a Crime, It is Murdering Life in the Bud!* (KD1186) [Fig. 19], clothes have a life of their own, all the life missing from the figure: first, the loose fitting shirt forces his right shoulder to rise to the level of his eyebrows, which is literally impossible, and secondly, while the upper part of the kind of orangish uniform that the figure is wearing turns back his left shoulder to the point that there is barely trace of his left upper extremity, the trousers bring forward his right thigh. Moreover, there is a clothing structure in the lower left side of the composition. Its color, darker and somewhat close to what would be the complementary color of that orange shade, pushes the figure, and particularly his right side, even more forward. Furthermore, this second structure seems to hold up a somewhat floating figure.

The spectral character of this work is partly due to the fact that we only see the face of the figure, as if it was a ghost, given that his feet and hands are conspicuous by their absence. This is particularly the case because of the powerful presence of hands in Schiele's oeuvre⁴. Hands are not there in the watercolor *Prisoner!* (KD1188) either, where clothes (a mountain-like grayish mass) are the only ones offering shelter to the male figure. We can only see his face. The rest of his body is again concealed from us. His gelid complexion does not clash with the grayish garment. In *For Art and for My Loved Ones I Will Gladly Endure to the End!* (KD1189), on the contrary, the pair of hands are in front of the figure, which is facing us. The treatment of clothes in the last two works is more abstract: there is no trace left of that prisoner-like uniform. However, it is used in a different way. In the latter, the clothes seem to be devouring the figure, as if they were the cause of his state. We find another example of devouring clothes in *Female Nude with Colorful Kerchief, Back View* (KD904). There, two pillars of clothes, which begin just under the bottom of a female figure seen from the back, devour her. She, out of axis and as if falling, cannot handle the situation. Thus, her attempt to hold on to something with both her arms. The kerchief on her head does not help her at all. In fact, it seems to be blocking her sight. The fact that Schiele used very dark colors for both columns emphasizes its devouring effect.

As we already mentioned, in prison, as the artist did with chairs, he painted a few humble (and humbling) handkerchiefs. Note them in *Two of My Handkerchiefs* (KD1182) [Fig. 20]. A pair of green panties hangs from the back of the chair. The same garment is the protagonist in *Remembrance of the Green Socks* (KD1183). There it hangs on its own. It is seen from above in a very interesting perspective marked by the relationship between the chair and the floor (the background). There is also a piece of cloth hanging from the back of the chair at the center of *Art Cannot be Modern; Art is Primordially Eternal* (KD1185). All these hanging clothes are of bright and striking colors. In the same way, in *The Single Orange Was the Only Light* (KD1179), all the color in the composition is applied on the fruit, the pillow and the clothes around the former. We could understand these handkerchiefs and socks in Heideggerian terms, as utensils. Paraphrasing what the German philosopher said in relation to

⁴ This was already observed by Alessandra Comini, cf. *Schiele in Prison* (London: Thames & Hudson, 1973), 91.

Van Gogh's 1886 canvas *Pair of Shoes* in *The Origin of the Work of Art*⁵, it is the work of art that teaches us what a handkerchief or a sock is.

But let us go back to what we referred to earlier as a very particular type of personification. Leaving aside the watercolor evolving around the motif of the orange, in all of Schiele's works mentioned in the previous paragraph, it is a chair, a structure, that draws our attention to otherwise insignificant objects. The perspective is such in all three cases that there is no way out: we are forced to focus our attention on those pieces of cloth. Chairs give a figural character to them. Therefore, we should not speak in terms of personification, but of 'figuration'. That is particularly clear in the case of *Organic Movement of Chair and Pitcher* (KP1184) [Fig. 21], where a chair and a pitcher seem to be evolving harmonically but randomly, certainly free, in the air without any external help.

There are pieces of cloth that serve as places where figures rest. Consider the 1911 watercolor *Standing Female Nude* (KD778), where Schiele again looked at the figure from high above, while imposing on it a very peculiar horizontality, given that it seems to be standing up (as it is indicated in the title), when, in fact, the figure is lying down. The direction of the resting structure is indicated by the shawl under her lower half. Something similar takes place in *Nude on Colored Fabric* (KD776) [Fig. 22], where a figure, artificially presented in a vertical position, lies on her back, while a colorful striped fabric mediates between her and the empty background. But in the latter, the fabric is so powerful that it has the same prominence as the figure, thus drawing our attention to the balanced treatment between figures, structures and background. Note that if the upper part of the composition is occupied by the fabric, the lower part is completely empty of it. Structure, figure and background balance each other completely. It is thanks to the piece of cloth in both cases that we are able to notice the recumbent position of the figures, which is really difficult given the perspective chosen. It is the piece of cloth that creates the horizontal where the figure is lying down. Its functionality lies in lending not just color, shape and form, but all-important perspective to the image. Schiele challenges the viewer's inner eye through such visual riddles.

The definition of this kind of carpet-like structure can vary very much from one case to the next. In *Reclining Nude with Black Stockings* (KD795), the structure is treated very differently from that of *Blond Nude Model, Sitting on Brownish-Blue Cloth* (KD1086) [Fig. 23], even if there is only one year between them. In the first one, the carpet is a shapeless mass of color, and due to the irregular way in which it has been applied (many of the brush strokes share a vertical tendency that contrast with the horizontality of the figure), it looks like a black hole on the verge of swallowing the figure, who appears powerless and restricted in her movement. She is utterly shrunk to a lineal armless trunk. On the contrary, in the second watercolor we can observe a very well-defined carpet. Its accuracy is similar to that of the structure in *Tightrope Walker*, also from the same year and discussed earlier. The impact of the carpet in this second composition is such that the thighs seem as if flattened in order to merge with it. The bi-dimensionality of the lower extremities of the figure clashes with the spectacular tri-dimensionality of her torso and her left arm going beyond the limits of the paper. While in the first case the carpet had a hole-like character, in the second one it constitutes the plane supporting the whole composition at the same time that it generates the perspective.

There are also ornamental carpets. In the 1914 canvas *Young Mother* (KP274), there is a very peculiar piece of cloth of dull colors and decorative

5 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", in *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2003), 25.

motifs. It is quite similar to the backgrounds (landscapes) of works such as *Death and Maiden (Man and Girl)* (KP289) and *Transfiguration (The Blind II)* (KP288), both from the period 1915-16. However, this landscaping carpet does not occupy the whole background. Moreover, it is extended over a kind of awkward armchair. In addition to being a complex mass of colors and shapes, it arises as a mountain which is in need of a schematic structure practically covered by it. This carpet's performance is far from how it should be: first, given its implausible verticality, and secondly, its high degree of decoration. This inability is underlined by the dirty marble-like complexion of the figure, too different from the structure that should be supporting her. In *Young Mother* the piece of cloth fails to function as a mediating structure.

In many works two figures, most often girls, embrace each other. They are usually lying down on a kind of blanket or sheet on the ground. For instance, take a look at the 1911 watercolors *Two Women Embracing* (KD885) and *Two Girls (Lovers)* (KD774). In both a figure is lying on top of the other, embracing her while offering us her back. In the first case, the figures are naked, and the one facing us looks at the viewer directly. The carpet or piece of cloth gathering them together is a paradigmatic case of austerity. It is not completely defined. Note that much of its left half is missing and that it goes beyond the limits of the paper on two occasions (on both the lower and the right borders). Furthermore, it gets confused with the hair of one figure and the skin of both. In the second one, however, the figures are half-dressed and the carpet is more defined (it is darker and it stays within the limits of the paper, except for a few centimeters in the bottom right corner). The latter makes it more present, given that while the carpet stays limited by the paper, the figures go beyond them. In fact, most of their legs are outside. As often, the painter has truncated his figures just under their knees, exactly where the carpet ends, thus suggesting its importance. This idea is more explicit in *Reclining Semi-Nude* (KD773), where a figure is maimed the moment her legs leave the carpet-like structure.

In *Two Seated Girls* (KD772), the girls' dresses are used as a supporting carpet. In fact, if figures were seated, as it is suggested in the title, their clothes would work like chairs. But we believe that what happens here is precisely what takes place in *Standing Female Nude* (KD778): figures are lying down. No matter how long you search for it, it is impossible to find the face of the second figure: we can only see a part of her thighs and something that looks like her left forearm (since its color resembles that of her lower extremities, despite being clearly deformed). Observe that that one is just the beginning of a major deformation: the upper half of the figure melts with her clothes to the point of not leaving room for the face of this second body. Nor for her right arm, of course. Thus, the difficulties concerning the evaluation of the one who is fully present in the composition – this has much to do with the fact that traditional cobblers ask for the pair even though only one of the shoes has to be repaired. The colors of the garments of this figure also adds to the confusion because it has echoes of the blue color of the inside part of the skirt of the main figure. Moreover, this kind of blue lining, which pushes the flared yellow color in its search towards volume is extending in such a way that it seems to force the limits of the secondary figure.

Let us go back to Schiele's well-known canvas *Embrace (Lovers II)* [Fig. 1], mentioned at the beginning of the present article. There is a sheet functioning as a supporting structure to the figures. In *Death and Maiden (Death and Girl)*, also discussed earlier, we find a similar sheet functioning as a structure mediating



24



25



26

Fig. 24 Egon Schiele: Observed in a Dream, signed and dated center right, inscribed "Die Traum Beschaute" upper right, 1911, watercolor and pencil on paper, 48 x 32 cm, The Metropolitan Museum of art, New York (KD922).

Fig. 25 Egon Schiele: Crouching Nude Girl with Cheek Resting on right Knee, signed and dated lower right, 1917, gouache and black crayon, 45.7 x 29.7 cm, Hans Dichand (KD1978).

Fig. 26 Egon Schiele: Holy Family, signed and dated lower right, 1913, gouache and pencil on parchmentlike paper, 47 x 36.5 cm, private collection (KP248).

between the two figures and the background. It looks like a flying rowing boat which enables the journey of the pair of lovers against the confused landscape of the Austrian countryside constituting the background of the composition. The fact that the figures in this work are not leaning back draws our attention to the structural dimension of the pieces of cloth on the ground, which seem to be the stage against which everything takes place. The equilibrium in the composition is enviable: both figures join exactly in the middle of the canvas and a perfect diagonal indicates the movement of the female figure towards her partner's opened arms. The diagonal is particularly evident in the sketches prior to the canvas⁶. On page 31 of Schiele's 11th sketchbook, the whole composition rests on that diagonal (from the upper left corner to the lower right one). This little drawing makes clear how carefully Schiele planned his paintings. Note the numerical notes in the upper and right margins on that page.

Clothes do not only function as carpets. In *Observed in a Dream* (KD922) [Fig. 24], for example, a bed is suggested by the dark fabric in the background. Schiele got the tri-dimensionality of the structure by a paradigmatic – and surprisingly simple – contrast between white (the bed's surface, with its pillows and sheets) and black (the mattress's thickness). The bed gives the figure shelter, while enabling her to exhibit herself. A piece of cloth is used differently in the 1917 gouache *Reclining Nude with Yellow Towel* (KD1948) [Fig. 16]: it has the role of the mat missing in *Kneeling Female Semi-Nude* [Fig. 7], discussed earlier. The figure leans on a little jumble of clothing that serves her as a cushion. This kind of jumble is very frequent in Schiele's oeuvre. They function as platforms for the figures, while erecting places on the blank paper. In the 1917 gouache *Crouching Nude Girl with Cheek Resting on Right Knee* (KD1978) [Fig. 25], the jumble covers the figure's feet and her legs (covered till the knees by stockings) come out from its interior. The place created by the cushion-like jumble has thus room for her feet. Although the jumble has a structural character, its subtlety is such that the figure emerges from it as Venus does from the shell in Sandro Boticelli's *The Birth of Venus*. It is worth pointing out the crucial role played by the stockings in the interaction between the figure's body and the jumble. They, after all, pieces of cloth, insinuate the shape of the female body given that they are very tight, thus regulating the transition between the figure and the main structure. In another drawing from the same year, *Crouching Male Nude (Self-Portrait)* (KD2123), the little jumble of clothes is a bit more separated from the figure and the feet seem to be merely covered by the clothes (the legs not emerging from them as in the previous drawing). Apart from these small differences, which emphasize its apparent anecdotal character, the jumble of clothes has again a crucial role in the composition: first, it erects, and thus defines, a place; secondly, it lends perspective to the image given that it indicates the plane of the ground.

Many times Schiele placed the jumble of clothes in the foreground. In fact, it is sometimes so much that much of it goes beyond the limits of the paper, as in *Nude Self-Portrait, Squatting* (KD1855) [Fig. 31]. This draws our attention to the ground, given that it creates a vast plane that does not stay within the limits of the composition.

**

Clothes were for Schiele a path to free his work from figuration. We will see how this distancing is a return journey to that search for meaning, and even for existence, in usage.

6 Apart from the one mentioned in this paragraph, there are other sketches easily recognizable as preparatory drawings for this canvas in the pages no. 35, 41 and 47 of Schiele's 6th sketchbook (1914) according to Nebehay's classification (*Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*, ed. Christian M. Nebehay (Vienna: Verlag Christian Brandstätter, 1989), or in the 11th sketchbook (1913-15) according to Kallir's. This sketchbook belongs to the Egon Schiele-Archiv, Max-Wagner-Stiftung, Graphische Sammlung Albertina, Vienna, Inv. 322/No.6.

We shall begin slowly. Observe the abstract treatment of garments in the 1913 canvas *Holy Family* (KP248) [Fig. 26], where geometry plays a role of great importance. On the one hand, it is a triangular composition, whose vertexes – which are imperfect (they are not exactly where they should be), but manage to carry out their tasks – are the mother (Edith Schiele), the father (Schiele himself) and their (unborn) son. The number three is all too present: there are three circles (the parents' heads and the placenta-like one around the child) and a pair each of three hands (at the top two of the father and one of the mother and at the bottom two of the child and one of the mother). On the other hand, the figures' geometrical garments generate the triangle mentioned above. That triangle is a result of the union of two triangles: the larger one is formed by the female figure's clothes and the smaller one (divided in several rectangles and squares of diverse colors) by those of the male figure. Thus, the garments contribute a great deal to the cohesion of the composition⁷, moving away from those typical of Schiele's earlier Secessionist period, also abstract, discussed at the beginning of this section⁸.

It is understandable that Schiele opted for geometrical coherence while carrying out his works with religious connotations, as in the 1912 canvases *Conversion* (KP231), *Agony* (KP230) and *Cardinal and Nun (Caress)* (KP232). After all, one of the most important dimensions of 'religio' is to bind together, to make whole, to unite. Let us analyze each one of these paintings. *Conversion* is formed by several concentric circles tending to quadrature – think of Nicholas of Cusa, even if it sounds remote in this context – which increment in size progressively and lean on their own triangular, rectangular and squared subdivisions. *Cardinal and Nun* could be defined as the copulation between several pairs of triangles⁹. The communion between the two main triangles – the one forming the cardinal, larger and red, and the one forming the nun, blackish and so thin that it has a linear character (Schiele certainly understood how close limits and god are) – is emphasized by the direction (a double emphasis given that it is twice in each case) indicated by the figures' respective legs. That Stendhalian triangle in the foreground is reinforced by the one behind it, which is larger and half green and half black. Garments play here a very important role too. They generate the triangles (not only those of the figures, but also those behind them – notice that the black one just behind the nun seems to be a part of her veil). Something similar takes place with the figures' pyramidal garments in *Agony*, which are divided ad infinitum into all kinds of geometrical shapes, like a stained glass window. In fact, this painting is more cohesive because figures and background merge thanks to the fact that they are treated in a similar way.

Schiele also used the monumentality of his figures to get unity in his compositions. The two figures in *Hermits* (KP229) are as powerful as those in *Agony*: the monastic garments of both figures are also reminiscent of Egypt, and in contrast to the little plant on their left they are truly colossal. The figures create a trunk fragmented in several triangles that spread in the background (as it takes place on the left, where two halos of light originating in the little plant generate three triangles, two of them acute and one obtuse).

The abstract treatment of clothes and of the background in the 1911 gouache *Mother and Child in Red Cloak* (KD979) generates ghostly worlds by means of geometry. Like in the self-portraits from his prison days, clothes-like mountains (or mountain-like clothes) try to give shape to humanoid-like figures (the closest thing in this composition to what we have referred to till now

7 The sketches for this canvas make evident the structural character of the garments of both figures. Cf. page 37 in the 3rd sketchbook according to Nebehay's classification or in the 7th sketchbook according to that of Kallir.

8 It is this kind of abstraction that is purely decorative, but that is not the case of the one present in *Holy Family* [Fig. 26]. We are thinking of Francis Bacon. He did not distinguish between the two, although he practiced the latter.)

9 It is worth pointing out the compositional similarities between this canvas and Klimt's *The Kiss*. If Klimt opted for a rectangle to bring the two figures together, Schiele did for the triangle. In both the couple is depicted from the side and kneeling in the center of the composition. Moreover, in Klimt's painting, it is also the garments that create the geometrical structure bringing the figures together.

as figures). However, these triangular figures are absolutely flat. Hence, these quasi-figures (of which we only see the alienated faces and the hand of one of them) are not prominent enough in the composition to function as full figures: they look like specters because they are so¹⁰. The treatment of clothes, therefore, grants different levels of reality to the ghostly figures from his time in prison as compared to these specters. That is why one can still talk about figures in the first case (where the way in which clothes are used make it possible to speak in terms of both volume and movement): they are ghostly figures, but figures after all. The spectral there belongs to the domain of qualities. On the contrary, in *Mother and Child in Red Cloak*, speaking in terms of figures does not make sense (neither in relation to structure, nor to background).

Let us move forward. In *The Artist's Mother, Sleeping* (KD865) [Fig. 27], clothes are clearly defined both by how they are displayed and how they are used, despite their very abstract treatment. Schiele created a bed with the help of only a few geometrical surfaces. How the figure rests her head on the rectangular pillow also serves Schiele's purpose. It is use that transforms the structure into a bed.

The artist depicted on many occasions the phenomenon of sleep. Some of them are paradigmatic investigations into the field of abstraction. He usually portrayed young women in their sleep, as in *Girl with Elbow Raised* (KD923), which is a wonderful example of movement. In this watercolor, the quilt is formed by a splash of black color, two triangles (one ochre and the other one blue) and an ochre square. Schiele's capacity for abstraction developed further, as we can observe in the drawing from the same year *Reclining Nude Girl in Striped Pinafore*¹¹, where apart from how the figure is using her bed, the latter is subtly evoked by a couple of splashes of yellow color around the figure's extremities. Her posture (depicted from the back, with her right knee and her arms bent, so as to adapt to the resting surface) is extremely revealing of the bed that is and is not there. Like in the case of chairs, there are works where beds are used even if there is no trace of them. Not even a splash of color. Consider three drawings from 1911: *Sleeping Girl (Study of Gerti Schiele)* (KD866), *Sleeping Girl* (KD769) and *Sleeping Young Girl Wrapped in a Blanket* (KD867). All three cases do without bedlinen: the phenomenon of sleep, like that of sitting, is enough. And as the credits of a film, we end this section by means of just drawing attention to *My Wandering Path Leads over Abysses* (KD1191), a jewel of abstraction for abstraction's sake.

Halos

Let us go back to two of the drawings studied in the previous section: *Nude on Colored Fabric* (KD776) [Fig. 22] and *Standing Female Nude* (KD778). A part of each figure (from the belly button downwards in the first case and the torso in the second one) is surrounded by a white halo. The role of this element is to separate figure and background, as a membrane. Although Schiele used halos throughout his short career as an artist, they are so frequent in the works between 1910 and 1911 that the halo could be considered a basic tool in the figure studies from those days.

The religious character of this structure is evident. In fact, Schiele began using it in religious drawings. His first halo (taking into consideration Kallir's catalogue raisonné) is that of the 1907 drawing *Angel* (KD147), where the face of a childlike figure stands out – notice that the rest of the body is diffused – and emphasized by the semicircle surrounding it, a halo. The same

10 This peculiar treatment of figures is related to the fact that the work is not a study of a specific pose, but of a composition. In fact, Kallir included it in the section of 'Compositional designs' in the catalogue raisonné.

11 This watercolor was not included by Kallir in her catalogue raisonné. It is part of the Ortner Collection, in Vienna. It was exhibited in the exhibition "Egon Schiele" organized by the Albertina in Vienna between December 6, 2005, and March 19, 2006. It is in the catalogue of that exhibition. Cf. Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (Vienna: Albertina/Prestel, 2005), 165.

year Schiele used the same structure twice in the same painting. In *Crucifixion with Darkened Sun* (KP30), the head of the crucified figure in the middle (the son) and the sun (the father) are surrounded by halos. Two years later, there are larger and more defined halos in the Secession-like drawings *Two Men with Halos* (KD366), *Bearded Man with Loincloth* (KD367) and *Child with Halo in a Field of Flowers* (KD369). There is a halo (almost a perfect circle) behind each figure (two in the first image and one in each of the other two). Observe that the halo is mentioned in the title of two of these works. It is particularly strong in the third one, where figure and structure are in the same terms. None of these works is free from religious connotations. On the one hand, Otto Benesch proposed that the first one, where we can see two monastic figures, is a study for his portrait with Gustav Klimt. And Schiele understood artists as visionary creatures, as one can deduce from his art, letters and poetry. Consider the following lines: “Sie ahnen/ die Ähnlichkeit/ der Pflanzen/ mit Tieren/ und der Tiere/ mit dem Menschen,/ und die Ähnlichkeit des Menschen/ mit Gott.” Moreover, Schiele often made use of tradition in order to depict himself, like in his self-portrait as St. Sebastian (KD1659). In fact, there is another halo in the 1913 canvas *Encounter (Self-Portrait with Saint)* (KP259), whose whereabouts are unfortunately unknown, where Schiele depicted himself and Klimt. This can also be observed in the large number of drawings and sketches he did in preparation, where too there are traces of halos (such as those in *Standing Figure with Halo* (KD1421) and *Head of a Saint* (KD1446)). On the other hand, *Bearded man with Loincloth* and *Child with Halo in a Field of Flowers* render two crucial moments in Christ’s life: his arrival in the world and resurrection.

Self-Portrait with Peacock Waistcoat, Standing (KP189) and *The Poet (Self-Portrait)* (KP192), both from 1911, are very revealing of Schiele’s conception of the artist. In the first one, the halo around his head is particularly well-defined. In the second one, it has the direction of the head and goes beyond the limits of the composition. If we observe the pair of portraits that he did of himself and of Valerie Neuzil in 1912 (KP233 & KP234), it is clear that the geometric forms around the figures’ heads – a square and a trapezium respectively – work as halos.

It is often the case that figures are completely surrounded by halos. Then halos are not mere circles, but outlines. Let us go back to the two works opening this section. It is partly taking place there: a large part of both figures is surrounded by the structure. In *Female Nude* (KD555), the halo is outlining the whole figure. That is also the case in *Standing Female Nude, Back View* (KD550), where a figure is demarcated by a halo that at times generates subtle shadows (note that Schiele has exaggerated the volume of her breast, as if the halo was – also – a casted shadow or, at least, functioned like one). In *Seated Nude Girl* (KD564), the halo functions as a seat: once more, a chair is suggested by Schiele’s use of structures even if it is not actually there. The halo is able to give a seat to the figure and serves as a resting surface for her left elbow. The halo: a comfortable armchair. Halos also erect beds. For instance, the halo helps itself with pillow-like clothes to assure the figure’s good rest in *Semi-Nude Girl, Reclining* (KD812).

The intimate relationship between halo and figure is particularly well rendered in *Girl Undressing* (KD821), where the structure merges with the figure’s underclothes. Moreover, they share the same shade of white. Furthermore, the clothes do not look like clothes, but appear to be an

extension of a halo with two functions: dressing and enveloping the figure. In *Seated Nude Girl* (KD426) the relationship is even more intimate: the halo forms the fragile figure of the girl. If in the previous cases structure and garments merged, halo and figure come together in this gouache. The figure's skin is of the same shade of opaque white as the halos described till now. The halo has been subtly incorporated into the figure in that way.

However, the relationship between halo and figure is not always harmonious. Halos can also isolate the figure. After all, membranes, apart from mediating, also separate. Consider the portrait he did of his sister in 1910, *The Scornful Woman* (Gertrud Schiele) (KD546). There, the structure becomes garish, thus emphasizing the disdainful gesture of the figure. The best adjective to define such a structure is "shrill". Note that it is sharp and also pointed at times. For instance, it is much more linear than that of *Standing Female Nude, Back View*. That is also the case in *Nude Self-Portrait, Grimacing* (KD720). In none of them is the halo traced in a steady way. It is discontinuous. Its thickness is continuously changing, although subtly. It presents several peaks, as a cardiogram of a heart sensitive to its own grimaces.

Schiele used halos to deal with fragments, and little, and not particularly interesting, motifs. For example, in *Self-Portrait, Head* (KD714), the artist used the halo to reinforce the head, to make sure that it is strong enough to catch all our attention, despite being a fragment and not occupying the paper fully. Halos often support Schiele's figures of children. They are especially fragile and it appears as though they cannot deal with the background on their own. We see this, for instance, in *Black-Haired Nude Girl, Standing* (KD575). But let us return to *Self-Portrait, Head*, and compare it with *Ferdinand, Sergeant Kofron's Son, Mühlbling*, already discussed. If it is possible to imagine, the halo, in a more interesting way than the oval, grants to the portrayed head a figural character. Thus, what in theory is just a fragment becomes the whole.

Nevertheless, halos can disguise themselves. Isn't the hat in the 1909 canvas *Portrait of a Woman with Black Hat* (Gertrude Schiele) (KP151) a halo? The only trace left of the hat is its oval form¹², which is treated as a flat surface of color, like the artist did with more evident halos, such as in *Two Men with Halos*, already discussed. The only difference between how this tool is treated in both cases is that in the latter the halo is whitish and in the former dark. Isn't the tunic in the 1913 canvas *Man in Red Tunic* (KP253), whose whereabouts are unknown, a halo in disguise? But that is not all. Let us go back and focus on *Standing Nude with Spread Legs and Yellow-Brown Shawl* (KD1499) [Fig. 15]. The shawl that we analyzed so much has the same role as the halos discussed in this section. That is also the case with the figures' jackets in *Self-Portrait in Lavender Shirt and Dark Suit, Standing* (KD1654) [Fig. 28] and *Standing Male Figure* (Self-Portrait) (KD1649). There are structures which have two functions: these pieces of cloth, apart from forming the figures, also act as membranes. In fact, the oval which is part of the female figure's garments and also wraps the child in *Holy Family* [Fig. 26] is a halo. That is also true of the ovals surrounding the children in *Dead Mother I* (KP177) and *The Birth of Genius* (*Dead Mother II*) (KP195) and of both the clothes rocking the children and the mothers' robes in *Mother with Two Children II* (KP287) and *Mother with Two Children III* (KP303) [Fig. 2].

The relationship between mother and child was a constant source of inspiration for Schiele. So as to explain this bond, the artist opted for uniting the two figures under the same halo in *Mother and Child* (KD396).

12 It is not surprising that Schiele used this tool so well at the very beginning of his career. He could have learnt it from Klimt, who was particularly developed in the art of disguising halos in the headdress of the women in his paintings.



27



28



29



30

Fig. 27 Egon Schiele: *The Artist's Mother, Sleeping*, signed and dated upper right, 1911, watercolor and pencil with white heightening on paper, 45 x 31.6 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD865).

Fig. 28 Egon Schiele: *Self-Portrait in Lavender Shirt and Dark Suit, Standing*, signed and dated lower left, 1914, gouache, watercolor and pencil on paper, 48.4 x 32.2 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1654).

Fig. 29 Egon Schiele: *Seated Nude, Pulling Shirt Over Head*, initialed "S" and dated, center right, 1910, watercolor and pencil with white heightening, 45.1 x 32.9 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD560).

Fig. 30 Egon Schiele: *Figure with Mantle, Back View (Redemption)*, signed and dated lower right, inscribed "Erlösung" lower right, 1913, gouache, watercolor and pencil on paper, 47.2 x 31 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1419).

At the same time, the figures form a block. First, they are intertwined: the child holds on to her mother's hips as a parasite does to its host. He looks entirely dependent on her mother. Secondly, they both receive a practically monochromatic treatment. The latter is the case of the piece of cloth in the background that makes sure that there is no gap between them. This halo for two is an exception to the rule: halos generally accompany only one figure, and when there are several in the same work, they are scattered among the different figures – as we saw in *Crucifixion with Darkened Sun*. Consider *Two men with Halos*: the figures do not share the same structure there either, but their halos meet partially. It makes sense that Schiele used this intersection in order to render a relationship that he understood as so intimate.

We already observed in relation to the 1917 gouache *Reclining Nude with Yellow Towel* (K1948) [Fig. 16] that a jumble of clothes and a pair of stockings, that is, two different structures, can co-exist in harmony. That is also true of structures of different kinds. Let us pay attention to *Seated Nude, Pulling Shirt over Her Head* (KD560) [Fig. 29], where the halo and the figure's clothes merge into each other. In the lower half of the paper, where there are no clothes, is the halo; in the upper part, the halo vanishes (exactly where the clothes begin on the left of the figure and in the first gap left by the clothes on her right). The issue of the equality between the two structures is indicated also by Schiele's use of color. The halo as well as the loose garment combine two shades of white: one stronger (where there is more paint) and other lighter (where the paint is thin).

In motion

Structures can move. That was already suggested by *Standing Nude with Spread Legs and Yellow-Brown Shawl* (KD1499) [Fig. 15], where the figure seems to be playing with the structure and using it as a pointed hood after different tries. Compare this work to the gouache from the same year *Reclining Female Nude on Red Drape* (KD1498), where a lying down figure is enveloped by a piece of cloth. In both cases the figures have an active role. It is certainly more obvious in the first case, given the verticality of the figure, with all attendant sexual connotations. But in the second work, the activity of the figure is indicated by her striking gaze and the way in which she is holding the drape with her hands. If the figure creates a pointed hood by the way in which she is using the shawl in the first gouache, the figure generates her own resting place by the way in which she is handling the structure. It is interesting that the piece of cloth has been termed differently in these works even though it is similar and undefined in both cases. Why call the first one shawl and the other one drape? To differentiate the way in which the structure has been used in each case. What makes one piece of cloth different from the other is how the figures use them. Use, once again, defines the structures in these cases. Observe that if both figures wear stockings, in the first case they are of the same color as the piece of cloth, while in the second case, they are much darker, blackish, and the piece of cloth is red. In the first gouache, the stocking and the piece of cloth are continuous with each other. There is no little part of the figure which is not in contact with the yellow color common to both the piece of cloth and the stockings. Furthermore, the stockings seem to be incorporated into the figure in this case, adding to the vigor of the legs. A part of this double-structure forms the figure and part of it is moved around and transformed into a hood, as a result of the figure's imaginative playing.

Structure and figure do not merge in such a way in the other case, the black stockings do not seem either to be part of the figure or to be one with the other structure, the piece of cloth. The female figure in *The Virgin* (KD1361) is also manipulating her clothes. She lifts her robe, in the process transforming it into an improvised scarf. The mobility of the structure is a consequence of the lively way in which the figure interacts with it.

Figures can also give rise to the mobile character of structures by undressing or dressing themselves. That is what takes place in the wonderful 1914 watercolor *Figure with Mantle, Back View (Redemption)* (KD1419) [Fig. 30], where a male figure is taking off a kind of jacket: the structure. The movement of the piece of cloth is rendered by the way in which it hangs: it seems to slip down the figure's back, helped by the gesture of his right hand. It is not contradictory that the left arm is raised: it makes the slipping down of the jacket easier. Moreover, elegant movements, as Western classical dance teaches, are a product of two opposite forces. And between the opposites, as Heraclitus pointed out, there is movement: 'war'. The diagonal contained in the figure's torso emphasizes the way in which the garment hangs. In fact, it seems that the figure might end up falling down too if it does not take off his jacket soon.

Consider the different positions that the piece of cloth can take. In the case of *Standing Female Nude with Blue Cloth* (KD1496), the jumble of clothing is not at the bottom of the composition, as if it was lying on the floor. It is on the left of the figure, hanging from her hands. It is very close to the border of the paper. That was one of Schiele's ways of drawing our attention to specific elements in his compositions. In fact, note that the whole figure, whose torso is in the center of the paper, is facing the piece of cloth, even though her eyes are looking somewhere else. Cloth and figure rise in the same way and share the same dynamism. Furthermore, they are treated in a similar linear way, so the same twists and turns can be found in the structure and in the figure's body. The figure is supported by the structure, which again acts as a mediator between figure and background. It gives the figure something to do and more presence in the composition (what the figure is doing somehow extends to the background). The jumble of clothing in *Reclining Female Nude with Legs Spread Apart* (KD1484) is not in the foreground either. The figure is lying on it. The jumble indicates the plane of the ground, its direction, by giving rise to the horizontal (observe the perspective generated by the line traced between the jumble, the bottom and the left leg of the figure). The fact that the jumble is of the same color as the stockings emphasizes its role in the composition. In this case, like in many others, stockings go beyond the limits of the composition, thus reminding us, among other things, that our point of view is always partial. Stockings are a particularly mobile structure. In fact, they bridge what is beyond the composition – both spatially and temporally – and what stays within its limits. They are a way of entering and leaving Schiele's compositions.

Although in the watercolor *Kneeling Female Nude, Facing Left* (KD1495) the structure is on the ground, it is not in the center. It has been moved to the right. That way Schiele managed to balance the exaggerated verticality (the torso has been clearly elongated) of the figure and the position of her arms (in a perpendicular relationship to the torso and in a parallel one with the piece of cloth, which, moreover, serves as legs to the figure). It is also worth reflecting on the horizontality of the piece of cloth. Note that we have not referred to it in terms of a jumble of cloth. It is particularly awkward

given the spontaneous character of the structure – on the one hand, the folds of the cloth are a product of the irregular and hazardous journey of Schiele’s line, and, on the other, there is no actual shading (the possible candidates are typical of any gouache). Its horizontality is a way of making evident the structural character of the piece of cloth. This is self-evident if we compare the work with the variation of the same motif of *Kneeling Woman Embracing a Standing Woman* (KD1494), where a figure in a similar position embraces a very undefined figure hardly sketched on her left. In this case, there is no piece of cloth on the ground functioning as a structure. We must insist on the fact that the figure standing is not well-defined at all. In fact, it is her shoes that indicate that that sack is a figure. But the fact is that that figure is not a figure, but a (clumsy) structure in disguise. That is why the structure at the bottom is not needed in this case.

Sometimes the structure’s displacement draws our attention to the figure’s movement, as in the 1916 watercolor *Nude Self-Portrait, Squatting* (KD1855) [Fig. 31], where Schiele portrayed himself seated, with his torso leaning to his right and his legs opened as butterflies’ wings. The jumble of clothes has been displaced to the right corner of the composition. In fact, we can hardly see it because it is too close to the bottom right of the composition and is almost completely out of the frame. The fact that it seems to disappear in the right corner (thus indicating that it continues in that direction) balances the figure’s leaning to the left¹³. Apart from balancing the body, it is a way to extend its movement and to enclose it in a circle: observe that both legs, the only parts of the body that are not either in touch with each other or with other parts, and thus could release and ‘waste’ the generated energy, are connected by the jumble of clothing; so all the movement stays within the circle.

The jumble in *Female Model in Bright Red Jacket and Pants* (KD1593) [Fig. 32] is also mobile. It is not on the ground, even though it is quite close to it. The figure lifts it. It is not fortuitous that the title points towards the two types of garments, the jacket and the pants, but not to the jumble of clothing. The function of the clothes dressing the figure does not have anything to do with that of the jumble. Let us compare the lack of volume of the garments and the dynamism characteristic of that jumble of clothing. The robe is a surface of plain red color which devours all possible volume. The color has erased the line which should separate jacket and pants. One can observe in the original drawing that the limit between the two garments was initially sketched with pencil. Most probably, the fact that the red is so cold (the brightness alluded to in the title is somewhat metallic) adds to that impression. The bi-dimensional treatment of the torso seems almost contradictory, especially if we contrast it with the volume of the figure’s thighs. Note that the latter begin in two different parts of the plain red color (her right thigh much higher) – which looks like a red hole. It seems a matter of chance and has a dismantling effect on the figure. The fact that the colors of the skin of the figure are not present on the background adds to the figure’s volume. Schiele typically used the color of the paper as the base for the figure’s skin and just added a bit of color and shading, in a very watery way. Despite its mobile character, the structure keeps functioning as a mediator between figure and background. The figure, literally, is about to introduce her right foot in an element that is in the same dimension as her. She is able to do so because the element, the structure, creates a sub-space in the space, while reinforcing the latter: thus the figure enters the background by means of the structure.

13 Note that if the legs form a rhomboid seen from above, the arms constitute another one which faces us, and that that part of the body belonging to each of them (the genitals in the first case and the torso in the second one) is in the center of both.



31



32



33

Fig. 31 Egon Schiele: *Nude Self-Portrait, Squatting*, signed and dated lower left, 1916, watercolor and pencil on paper, 29.5 x 45.8 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1855).

Fig. 32 Egon Schiele: *Female Model in Bright Red Jacket and Pants*, signed and dated lower center, 1914, gouache and pencil on paper, 46.5 x 29.7 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD1593).

Fig. 33 Egon Schiele: *Woman Putting on Shoe (Prostitute)*, signed and dated lower right, 1912, watercolor and black crayon, 47.9 x 31.4 cm, Alice M. Kaplan (KD1133).

It is worth drawing attention to the plasticity of clothes. They seem to be alive. It is not gratuitous that in the previous watercolor they are of complementary colors: red and green. The dynamism of the composition increases considerably that way. Moreover, the skin of the figure, where green is predominant (the base of the color of the skin seems to be a wash of olive green), is blackened with dry fthalocyanine green and red shadows (the latter on the figure's cheeks). Her hair is also of the same green as the structure of clothing. Note that the figure is in the middle of what it is doing. That also implies movement. As Aristotle pointed out, movement is the change from one state to another.

We find another mobile structure in *Woman with Hands on Her head, Back View* (KD1944), where a figure emerges from a clothing structure as a mermaid. In this drawing, where color was probably added by somebody else, the mobile structure is again a piece of cloth that looks like a rock surrounded and stuck to the figure's lower extremities with a rope. One can see nothing of the legs of the figure. Moreover, they are wrapped together; thus the comparison with a mermaid. The artist generated a perfect equilibrium between the figure's torso and the mummifying structure. This also shows in the way in which movement is present in the composition: it serves as a bridge between figure and structure, given that the legs' contraction seems to respond to that of the torso.

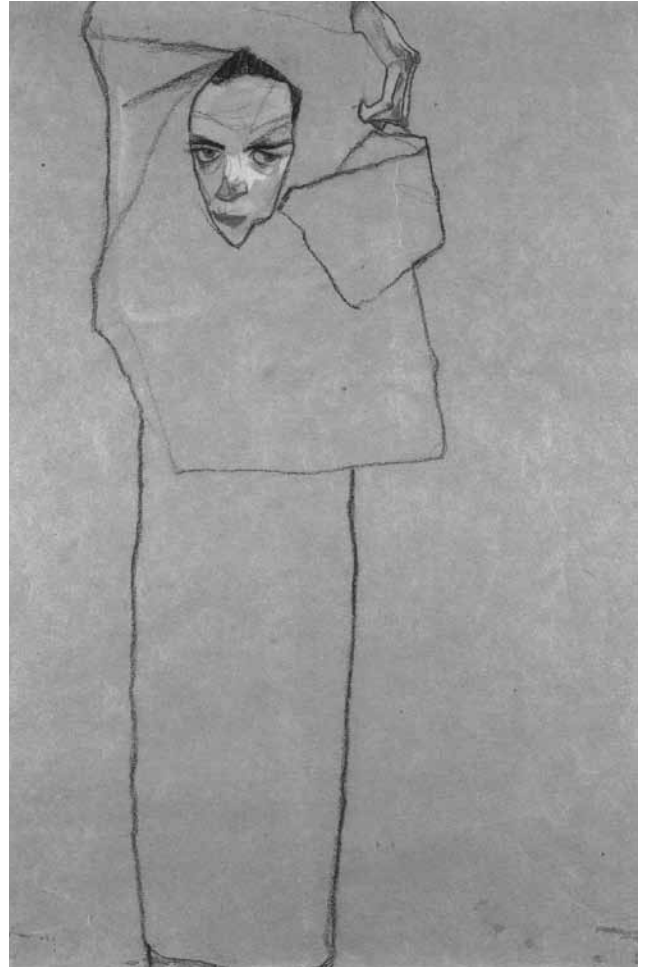
Many of the structures studied in earlier sections of this paper could be included here, because, halos, chairs, clothes and tightropes are also mobile in Schiele's compositions. That is the case of the hat-like structure in *Portrait of Aga Gallus, Prague* (KD469), where the face and the head of the figure, the only parts of the body not omitted, are accompanied by a winged halo-like hat. On the one hand, it is so immaterial and austere (it consists of a wash of different colors) that it looks like a halo. On the other hand, it is a flying structure, which has poised itself at the top of the composition.

The mobile effect is also provoked by different structural echoes scattered along the composition. In the 1914 *Reclining Female Nude with Green Cap, Leaning to the Right* (KD1609) and *Nude with Green Turban* (KD1563), clothes and shoes, respectively, share the structural character of the turban. One can distinguish three different structures in the first case: the piece of cloth from which the torso is emerging, the turban and the piece of cloth which covers the figure's hands, like gloves that we hardly see. If the first structure enables the entry of the figure into the paper, the third one indicates her exit. The turban is a way to reinforce the figure, a spot she can hold on to in her brief appearance on the paper: the movement of the figure is so remarkable – it is a well-defined diagonal – that we imagine her next beyond the limits of the paper. Schiele succeeded in pointing out that which is not shown explicitly. His success lies precisely in developing a pictorial grammar which allows him to do this. The turban is farther away from the figure than it appears. That is why its interior outline coincides with that of the spine and the left arm of the figure (the line depicting the spine of the figure continues along the edge between hair and turban till it gets to the arm). The structures are alongside the upper and left and the lower and central borders of the paper. In the other drawing, less dynamic, the turban and the shoes adjoin the lateral limits of the paper.

There are structures of different sizes, but their qualities remain the same. In the two works mentioned in the previous paragraph, all structures were quite small. Even a sock can function as a structure, as in *The Green Stocking* (KD1591). We refer to it as a sock because the figure is just introducing her



34



35



36

- Fig. 34 Egon Schiele: Cellist, initialed "S" and dated, lower right, 1910, watercolor and black crayon on paper, 44.8 x 31.1 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna (KD604).
- Fig. 35 Egon Schiele: Portrait of a Man Pulling Garment over Head, 1910, watercolor and black crayon on paper, 44.5 x 30.8 cm, Alice M. Kaplan (KD683).
- Fig. 36 Egon Schiele: Self-Portrait with Bare Shoulder, signed and dated lower right, 1912, oil on wood, 42 x 34 cm, Rudolf Leopold (KP227).

foot in it and is not wearing it properly yet. In fact, we do not know whether the figure is about to wear it or to take it off. The difference between the application of color in the stocking and in the figure's dress is considerable: it is more homogeneous in the former than in the latter. It is a way of pointing towards the differences between the two. Moreover, the warm color of the dress is close to those of the figure's skin and of the color of the paper, while the cold shade of the stocking clearly separates the figure from everything else. Schiele counteracted the quasi-ridiculous size of the stocking by placing it in the foreground, where everything takes place. The stocking is the source of all the compositional action. The other leg, without a stocking, is not so prominent. Another apparently insignificant element serves as a structure to the figure in the marvelous 1912 watercolor *Woman Putting on Shoe (Prostitute)* (KD1133) [Fig. 33], where the figure's voluminous body draws our attention to the exaggeratedly minute shoe that the lady wishes to put on. Like the previous stocking, the shoe is in the immediate foreground and is brought out by its color – almost all the color in the composition is on it, except for the little color on the stocking and on the figure's hair. Moreover, the structure indicates the direction of the ground while literally supporting the whole figure.

Prostheses

Structures are sometimes incorporated into figures, as we have already observed on several occasions. For instance, think of Schiele's use of chairs, like in *Seated Male Nude (Self-Portrait)* (KP172) [Fig. 3], or of the dress of *Moa* (KD908) [Fig. 18], which forms the figure, literally acting like a part of it, as her lower extremities. That is also the case of the hat in *The Scornful Woman (Gertrude Schiele)* (KD546). Unlike other hats, caps and turbans analyzed till now, this one is surrounded by a halo, comprising a different structure. The hat and the figure share the halo and, in a way, the latter helps to absorb the hat into the figure by enclosing it.

Let us go back to Schiele's use of stockings. They deal with the background in the 1917 gouache *Squatting Girl* (KD1941), where the plane of the ground is indicated by the way in which the figure's right foot and left knee rest on the background. In both cases, it is done by means of either a stocking or its extension, a shoe (there is no linear border margin between the stocking and the shoe, they are differentiated only by color: the shoe is of a darker gray, which is counteracted by the little extension of the gray at the back of the figure's right ankle). Stockings are generally used in pairs; this transforms them into mobile structures. Consider *Female Nude, Back View* (KD1966), already discussed. The figure manages to stand up thanks to the stockings. She seems to be resting both her arms as well as her thighs on them, and as a result of that, her whole body. They could be considered prostheses, given how rigid, and still, the posture is. We are aware that we have talked in terms of both movement and rigidity in relation to this gouache. However, this is not a contradiction. Movement is managed by the repetition of the same element (the pair of stockings) in different parts of the composition.

Prosthesis are sometimes omitted too. Let us pay attention to *Cellist* (KD604) [Fig. 34]. The figure owes all his expression to the instrument that is missing: the violoncello. It is as though the figure had been maimed. There is a prosthesis in disguise in *Portrait of Man Pulling Garment over Head* (KD683) [Fig. 35]. There is no figure in that subtle watercolor. It is a structure to which a face, a prosthesis has been added. We must talk in terms of 'figuration' here

again: Schiele used the structure in such a way that it works as a figure. One can only distinguish three parts in this figure-like structure: the right hand, the face (but not the head) and the torso. All the color has been applied on the hand and on the face. The rest of it is covered by structural garments sketched merely with pencil. There is no difference between the interior of the clothes and the background (the color of the paper has been kept in both cases). The face is surrounded completely by the upper part of the structure, which looks like a straitjacket: a wider rectangle than the one of the lower extremities. The figure-like structure rests its right arm on its head as though it was in a guillotine. The face is not of a figure, but of the structure. And it is surrounded by a grimace: that of the structure, that pair of rectangles.

Consider three canvases from 1912: *Mother and Child II* (KP225), *Self-Portrait with Bare Shoulder* (KP227) [Fig. 36] and *Self-Portrait with Lowered Head* (KP228). In all three cases there is an oval and on its lower left border we can find either another entity (as the child in the first painting) or a part of his own body (like the shoulder and the hand, respectively in the other two). The oval seems to be incorporated into the collarbone of each figure: its outline is formed by the collar of the shirt and continued by the movement of the head of the figure. The structure, thus, serves as a bone structure for the figure. This is especially so in the second work, given that the shoulder is seriously dislocated. The structure is traced with so much clarity that it counteracts the deformity without spoiling the feeling of the movement generated around the neck of the figure (the reinforcing and respectful effects of the structure are remarkable). In the first one, the structure saves the figures from the undefined character of the background (which is suffered by the figures in their own flesh). It grants them a place, to share, but, after all, a place. In the third one, the structure is a formal element, something that counteracts the opposite movements of the head and the hand.

**

We have attempted to describe a part of Schiele's art of pictorial composition. We have looked closely at how some of the elements which constitute Schiele's language are used and relate to each other. In Ludwig Wittgenstein's terms, we understand our analysis as an *aesthetic reaction*. We are merely *appreciators of the material*. We understand philosophy as an activity, a praxis. We have tried to explain why what takes place before a painting by Schiele, particularly before his portraits, self-portraits and figure-studies, in fact does so. We wished to sketch the riddle of our own perplexity, while giving an explanation that *clicks*. However, we are aware that a definitive and unique explanation is not possible. We propose to look at things in a painterly way and from another point of view, in order to understand why Schiele's oeuvre too looks at us in a different way. To do so we have let the work of art be our teacher. We have analyzed a part of Schiele's pictorial 'language games' (his games of line, colour and composition) taking into account Wittgenstein's idea that the meaning of a term is conferred by usage – that meaning is something to be filled, understanding each painting by the artist as an 'activity' or 'occasion' that confers meaning on what takes place within it.



1st International

**EGON
SCHIELE
RESEARCH
SYMPOSIUM**

organized by the

EGON SCHIELE JAHRBUCH

**NEULENGBACH
12 – 15 June 2012**

Location Galerie am Lieglweg, 3040 Neulengbach, Austria
(36 minutes by train from Vienna)

Language German and English

Call for papers

Papers in German or English with a simple uniform layout should include a short abstract (max. 200 words) and not exceed an overall length of 5000 words, including all notes and references.

The papers accepted to be presented at the symposium will be published by the Egon Schiele Jahrbuch.

Deadline 1st April 2012

Fees 125 € (Students 45 €)

Information www.egon-schiele-jahrbuch.at

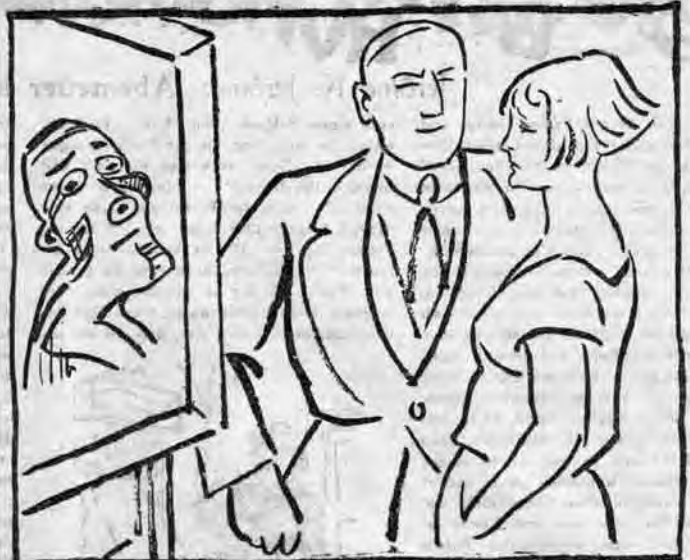
Contact symposium@egon-schiele-jahrbuch.at

DAS EXPRESSIONISTISCHE PORTRÄT

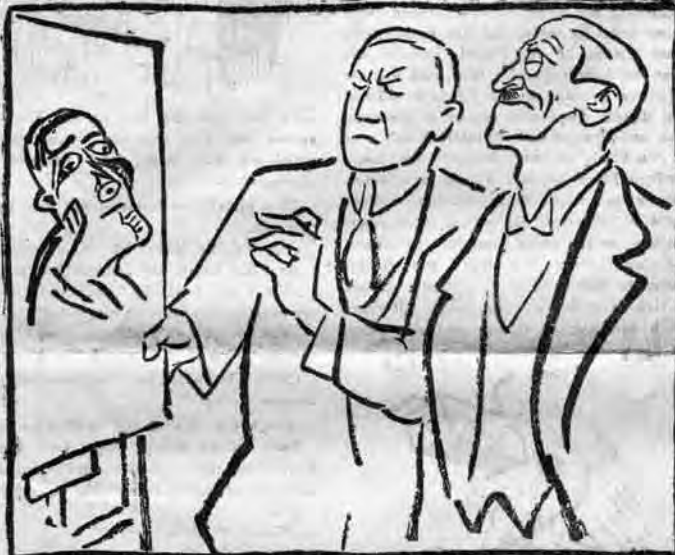
Rudolf Herrmann



„Da hab' ich mich von dem berühmten Ok malen lassen.“ – „Ich hätte Sie nicht erkannt.“ – „Er hat ja meine Seele gemalt.“ – „Ah soooooo!!!!“



„Da habe ich mich von dem berühmten Ok malen lassen.“ – „Wasst D', ich versteh' zwar nix davon, aber froh bin ich doch, daß D' anders ausschaut!“



„Da hat der berühmte Maler Ok meine Seele gemalt.“ – „Also das ist Ihre Seele!?! Fabelhaft getroffen.“



„Dieses Bild hat der Maler Ok gemalt.“ – „Ich verstehe nicht, daß eine solche Mißgeburt mit e i n e m Nasenloch, die ins Panoptikum gehört, sich noch malen lassen kann!“



„Was soll das vorstellen?“ – „Keine Ahnung! Ich habe das Bild gelegentlich gekauft!“ – „Einen ähnlichen Kopf habe ich neulich auf einer Pissoirwand aufgemalt gesehen.“



„Jetzt habe ich eine herrliche Idee: Ich gebe das Bild für ein Selbstporträt Kokoschkaus, da kauft es mir der erstbeste Kunstschmock ab.“

Rud. Herrmann

Abb. 1 Rudolf Herrmann, *Das expressionistische Porträt*, in: *Der Götz von Berlichingen*, 23. Mai 1924.

„Messerstecher und Kunstsalon“

Der Anschlag auf ein Kokoschka-Bild im Jahre 1924 in Wien

Mit einem Exkurs zur Ausstellung *Entartete „Kunst“* 1937 in München

Die Forschungsvorhaben des Oskar Kokoschka-Zentrums in Wien (siehe Beitrag von Bernadette Reinhold) beinhalten auch die Rezeptionsgeschichte der Werke Kokoschkas, speziell deren literarische Form. Gloria Sultano und Patrick Werkner haben in dem Forschungsprojekt *Oskar Kokoschka Kunst und Politik 1937-1950* dies in umfassender Weise dargelegt.¹ Der hier vorliegende Beitrag wirft anhand von Zeitungskritiken und Korrespondenz aus dem Archiv der Neuen Galerie Wien – heute im Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere – und Unterlagen aus dem Oskar Kokoschka-Zentrum, den Blick auf bisher kaum beachtete kritische Besprechungen von zwei Einzelausstellungen, die 1924 in Wien stattfanden. Ein Bild Kokoschkas wurde von einem Besucher beschädigt, was in der Folge die besondere Aufmerksamkeit der Presse entfachte. Erstmals sollen auch Karikaturen in die Betrachtungen einbezogen werden.

Nach den Jahren der Lehrtätigkeit in Dresden kehrte Kokoschka 1924 nach Wien zurück, bevor er etwa zehn Jahre durch Europa und Nordafrika reiste. Er war damals schon ein international anerkannter Künstler, in Wien porträtierte er den Komponisten Arnold Schönberg. Rudolf Herrmann, Karikaturist und Gestalter von Bildgeschichten für satirische Blätter, zeichnet eine ganzseitige Bildfolge mit sechs Panels, die er *Das expressionistische Porträt* nennt (Abb. 1).² Bildgeschichten mit mehreren Panels, auch als Comic bezeichnet, enden in der Regel mit einer Pointe, so auch in diesem Fall.³ Wir sehen frei erfundene Szenen: Ein „Kunstfreund“ zeigt seinen Gästen – die elegante Kleidung kennzeichnet deren sozialen Status – souverän und stolz das *Selbstbildnis von zwei Seiten* von Oskar Kokoschka. [Kokoschkas „Original“ siehe Abb. 3].⁴ Allerdings gibt er es als sein eigenes Abbild aus. Auf die enttäuschende Reaktion meint er, der Künstler hätte ja seine Seele gemalt. Die Freundin (Panel zwei) gesteht offen, keine Ähnlichkeit zu sehen und auch beim dritten Versuch erntet er eine nicht gerade schmeichelhafte Bemerkung. Nun erwähnt er nur mehr den Künstler, die Besucher erblicken im Porträtierten nun eine „Mißgeburt“ oder gar die Abbildung an einer Pissoirwand. Der überraschende Schluss: der Kunstfreund wird das Bild doch als „Selbstporträt Kokoschkas“ wieder verkaufen! In kurzen, pointierten Dialogen werden gesellschaftliche Peinlichkeiten und komische Situationen skizziert. Gleichzeitig lässt der Karikaturist den Leser an seiner Absicht teilnehmen, ein einzelnes künstlerisches Werk der Lächerlichkeit preiszugeben, mündend in eine Verhöhnung von Kunstkäufern. Ist es ein Zerrbild des Kunstverständnisses der bürgerlichen Gesellschaft? Es ist mehr als eine polemische Agitation gegen die neue Kunstströmung. Mit „Mißgeburt“

1 Gloria Sultano, Patrick Werkner, *Oskar Kokoschka Kunst und Politik 1937-1950*, Wien-Köln-Weimar, 2003.

2 Rudolf Herrmann, in: *Der Götz von Berlichingen*, 23.5.1924.

3 Stefan Wolfinger, *Von Karl Marx bis Carl Barks. Comics und Geschichte*. Wien 1999, S. 7. Wolfinger erläutert Comic(-strip) als „Vorhandensein eines erzählenden (narrativen) Elements, das sich in Form von Konstanten (z.B. Personen) und Variablen (z.B. Wechsel der Handlungsorte) durch Bildfolge (mindestens zwei Einzelbilder) auszeichnet“.

Wikipedia: „Comic“, abgefragt 29.7.2010. Ein Comic ist „der gängige Begriff für eine Form der sequenziellen Kunst, die in einer Folge von Bildern einen Vorgang beschreibt oder eine Geschichte erzählt. In der Regel sind die Bilder gezeichnet und werden mit erzählendem Text und/oder wörtlicher Rede kombiniert“.

4 *Selbstbildnis von zwei Seiten*, 1923, Kreidelithographie in vier Farben. Erstmals ausgestellt September/Oktober 1923 im Kunstsalon Wolfsberg, Zürich.



2



3



4

Abb. 2 Oskar Kokoschka vor *Selbstbildnis von zwei Seiten*, 1957. Foto: René Burri, Universität für Angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum.

Abb. 3 Oskar Kokoschka, *Selbstbildnis von zwei Seiten*, Farblithographie, 1923. VBK Wien, 2011.

Abb. 4 B. F. Dolbin, Porträtkarikatur Oskar Kokoschka, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18. Juli 1924. Österreichische Galerie Belvedere, Archiv Neue Galerie.

(Panel 4) wird schon das „Entartete“ benannt, das wenige Jahre später die Nationalsozialisten in ihrer Diktion verwenden werden und das *Selbstbildnis von zwei Seiten* wird als Verhöhnungsobjekt dienen.

Bei Kokoschkas Rückkehr nach Wien gibt es keine Museums-Präsentation, wohl aber viel beachtete Kunsthandels-Ausstellungen. Die Neue Galerie von Otto Nirenstein in der Grünangergasse, deren Programm auf die zeitgenössische Moderne ausgerichtet ist, bringt in diesem Jahr zwei Kokoschka-Ausstellungen, die erste ab 24. Juni zeigt *Oskar Kokoschka - Aquarelle, Handzeichnungen und Graphik*.⁵ Unter den Rezensenten sind bekannte Zeitgenossen wie Paul Stefan, Adalbert Franz Seligmann, Alfred Markowitz, Max Eisler und Franz Theodor Czokor, deren Namen (außer Czokor) auch auf der Einladung für die Gemälde-Ausstellung im Oktober des Jahres aufscheinen.⁶ Den Reigen der Rezensionen eröffnet *Die Stunde*, und Paul Stefan bekennt, ein langjähriger „Getreuer“ Kokoschkas zu sein. Er positioniert ihn als „vielleicht repräsentativsten Maler der jungen Generation in Deutschland“ und als ganz großen, „säkulären“ Meister der Ausdrucksgewalt.⁷ *Das Neue Wiener Journal* sieht den Wandel Kokoschkas vom „Morbide(n) des Seelenlebens“ und der bedrückenden „Überfülle seiner koloristischen Vision“ zu einer „Linie sparsamster Einfachheit und ideenreicher, reiner Ausdruckskraft“.⁸ Der Kunstkritiker der *Neuen Freien Presse*, Adalbert Franz Seligmann, findet die Ausstellung enttäuschend.⁹ Er hält das Gezeigte für längst überholt, die Vertreter neuerer Richtungen, von ihm als „infantil-psychopathisch“ bezeichnet, gingen „in der willkürlichen Verfratzung und im Betonen des Abstoßenden, Ekelerregenden noch viel weiter []“. Alfred Markowitz, Kunstkritiker der *Arbeiterzeitung*, konstatiert in den älteren Arbeiten Kokoschkas die Abhängigkeit von seinem „Lehrer“ Klimt und die enge Verbundenheit mit Egon Schiele, dessen „gotische Eckigkeit“ bei Kokoschka überwiege, auch in der Darstellung „des Äußeren der Menschen“ bleibe er Schiele verwandt.¹⁰

Nicht nur in der Lokalpresse, auch überregional wird berichtet. Der Kunsthistoriker Max Eisler schreibt für das Berliner Blatt *Der Tag* und (wortgleich) für das *Zagreber Tagblatt*: Die Ausstellung gebe kein richtiges Bild von Kokoschka „dieses bedeutenden Psychologen der Farbe, der neben Klimt und Schiele sicher zu den österreichischen Meistern des 20. Jahrhunderts zählt“.¹¹ Die *Wiener Allgemeine Zeitung* illustriert ihren Ausstellungsbericht mit einer Porträtkarikatur Kokoschkas (Abb. 4).¹² Benedikt Fred Dolbin ist zugleich Kritiker und Zeichner.¹³ Mit einem Zug zum Hässlichen ist es eine bewusste Übertreibung der Proportionalität des Gesichtes und bestimmter Merkmale wie Nase und Kinn. Mit einem verhaltenen Lächeln, in einer Art selbstgefälliger Überlegenheit scheint sich Kokoschka über seine Kritiker hinwegzusetzen. Dolbin: „Schon hier beginnt aber die Expression der Selbstbetrachtung zu weichen. Das Ich erscheint immer mehr in den Vordergrund geschoben, deutlicher Mittelpunkt seiner Welt.“

Die vom Wiener Kunsthistoriker Hans Tietze gegründete *Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst* veranstaltete vom 11. September bis 20. Oktober 1924 die *Internationale Kunstausstellung* in der Wiener Secession.¹⁴ Die Künstlerliste, darunter Beckmann, Heckel, Kandinsky, Kirchner, Klee, belegt die Vielfalt der ausgestellten Werke, von denen ein hoher Anteil zum Verkauf angeboten wurde, was dem Bestreben Tietzes entsprach, Künstler in Zeiten wirtschaftlicher Not zu unterstützen. Kokoschka war mit drei Ölbildern vertreten, zwei waren verkäuflich, darunter das 1923 in Dresden entstandene Gemälde *Der Maler (II)*, im Begleitheft die Katalognummer 74 (Abb. 5).¹⁵ Es

5 Die Ausstellung war bis 10.7.1924 geplant, wurde jedoch bis Mitte August verlängert.

Vgl. Katalog *Otto Kallir-Nirenstein. Ein Wegbereiter österreichischer Kunst*. Sonderausstellung Historisches Museum der Stadt Wien, 20.2. bis 27.4.1986. Otto Nirenstein nannte sich seit seiner Emigration nach New York Kallir(-Nirenstein).

6 Österreichische Galerie Belvedere Wien, Archiv Neue Galerie Nr. 587/7. Briefe an (Verteiler handschriftlich): „Dr. Ermers, Prof. Seligmann, Dr. Markowitz, Dr. Paul Stefan, Dr. Buschbeck, Herm. Menkes, Dr. Felix Salten, Prof. M. Eisler, Reichspost, Steinmetz, Ehrlich, Sammlerzeitung. []: Mit Rücksicht auf das grosse Interesse, das diese Ausstellung wohl hier finden wird, habe ich den Samstag (11. Okt.) als Vorbesichtigungstag der Ausstellung angesetzt und hoffe ich [Otto Nirenstein, Anm. GH] Sie an diesem Tage bei mir zu sehen. Auch wäre ich Ihnen sehr verbunden, wenn Sie die grosse Freundlichkeit hätten, die Eröffnung [] unter Theater und Kunstsachrichten mitzuteilen“.

7 *Die Stunde*, 25. 6.1924. Wikipedia: „Die Stunde“, abgefragt 3.5.2011: Boulevardblatt, Tageszeitung mit wenig Text, vielen Bildern, wenig Politik und viel Klatsch.

Dr. Paul Stefan (Grünfeld), (1879-1943), Kunst- und Musikkritiker, Verfasser der Einleitung zu *Oskar Kokoschka – Dramen und Bilder*, Leipzig 1913. Kokoschka zeichnete 1912 ein Porträt von Paul Stefan.

8 Hermann Menkes, in: *Neues Wiener Journal*, 27.6.1924.

9 *Neue Freie Presse*, 4.7.1924. Adalbert Franz Seligmann (1862-1945), Kunstkritiker, war selbst Maler. Seligmann hat Kokoschka schon seit 1908 angegriffen und seine Bilder verspottet.

10 Alfred Markowitz, in: *Arbeiterzeitung*, 6.7.1924.

11 Max Eisler, in: *Der Tag*, 10.7.1924 und in: *Zagreber Tagblatt*, 17.7.1924.

12 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.7.1924.

13 <http://zeitungsforschung.dortmund.de>: Benedikt Fred Dolbin (1883-1971) schrieb über Kunst, Architektur und Musik und war einer der bekanntesten Pressezeichner für Berliner Blätter.

B.F. Dolbin, *Welt der Kunst*, in: *Der Aufbau*, 29.7.1949. Zeitungsnotiz aus der Sammlung Olda und Oskar Kokoschka, Oskar Kokoschka-Zentrum; Dolbin rezensierte die große Kokoschka-Ausstellung, die 1949 in vier amerikanischen Städten gezeigt wurde. Bemerkenswert sein Rückblick: „Da war einer vom Fleische der Fanatiker und Neuerer Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Adolf Loos, Karl Kraus, Gustav Klimt, Egon Schiele, einer der Elite, die der provinzial-gemüthlichen Beharrlichkeit Wiens zum Trotz, das Weltbürgertum vertraten“.

14 Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien, *Internationale Kunstausstellung*, Secession Wien, 11.9. bis 20.10.1924. Werke von >



5



6

Abb. 5 Oskar Kokoschka, *Maler und Modell II*, 1923, Öl/Lw. VBK Wien, 2011.

Abb. 6 Oskar Kokoschka, Plakat für die Zeitschrift *Der Sturm*, 1910. VBK Wien, 2011.

zeigt Kokoschka an der Staffelei beim Malen des Selbstbildnisses vom *Sturm*-Plakat von 1910 mit kahlgeschorenem Kopf und offener Seitenwunde, auf die er mit der linken Hand zeigt (Abb. 6). Es kann interpretiert werden als kritische Sicht seines Lebens in einem kritischen Moment, als sich der 38jährige plötzlich von seiner Professur in Dresden zurückgezogen hat. Die Wunde könnte an die Schmähungen von 1908 und 1909 in Wien erinnern, um sich dem Wiener Publikum in der Rolle des Unverstandenen zu präsentieren.¹⁶

Ludwig Hirschfeld verfasste zu *Der Maler (II)* ein Spottgedicht in Versen, das die *Moderne Welt* mit dem Foto des Bildes reproduzierte:¹⁷

O Kokoschka, o Kokoschka!
 Ja, sag mir nur, was malst du da?
 So sieht es aus in deinem Atelier?
 Das tut mir in der Seele, in den Augen weh.
 Den Maler kenn' ich, ohne Spaß,
 Aus der Rubrik: „Wer weiß etwas?“
 Auch das Modell, geschoren bis aufs Bein,
 Muß ganz wo anders schon „gegessen“ sein.
 Die Dame rechts hat wohl das Bild bestellt? Die richtige Frau Spießler.
 Sie wartet drauf und wird „zusehends“ mieser.
 O Kokoschka, o Kokoschka,
 Du bist Professor, Dichter, ja!
 Als Maler aber bist du Humorist
 Und weißt genau, was jetzt verblüffend und rentabel ist.
 Je mehr man blufft, je mehr wird jetzt dafür gezahlt.
 Die Welt verdient es, daß man ihr was – malt!“

In behrender und abwertender Wortwahl wird das Modell mit dem kahlgeschorenen Kopf (also Kokoschka selbst!) gleichsam als Krimineller verdächtigt und die Frauengestalt, in zugegebenermaßen verrenkter Haltung – Kokoschkas Gefährtin Anna Kallin – wird als Spießbürgerin geschmäht. Das Schmähdgedicht gipfelt im Vorwurf der Stümperei und der Unterstellung, Kokoschkas Malerei sei nur ein berechnender Bluff, um höhere Preise zu erzielen. Über das Bezugsfeld des denunzierten Bildes hinaus verspottet Hirschfeld auch die Dummheit von Gesellschaft und Sammlern.

Die zweite Einzelausstellung *Oskar Kokoschka, II. Teil: Gemälde der Zeit 1907-1915* läuft ab 13. Oktober in der Neue Galerie. Gezeigt werden 16 Ölbilder vorwiegend von privaten Sammlern wie Adolf Loos und Oskar Reichel.¹⁸ Die frühesten Bilder sind nach heutigem Forschungsstand nicht 1907, sondern erst 1909 entstanden. Die Ausstellung stößt zwar auf reges Interesse, sie sollte jedoch erst durch einen beschämenden Vorfall die große mediale Aufmerksamkeit erhalten.

„Österreichs berühmtester Maler“, so die *Volkszeitung* am 16. Oktober, habe seinen und Österreichs Ruhm in alle Lande getragen und ausdrücklich wird begrüßt, dass Wien den Künstler in einer angemessenen Ausstellung willkommen heißt. Der Rezensent sieht in den Gemälden neben der koloristischen Vielfalt die Entwicklung zu einer „immer tiefer greifenden, persönlichkeitsdurchsetzten, sozialen Erfassung des Daseins“. Unter den Werken, die er „unbestritten zur Kunstgeschichte“ zählt, sind auch die „Zwei spielenden Kinder“, denen vorerst noch eine andere Rolle zufallen wird, als vom Autor gedacht (Abb. 7).

> Kokoschka: *Frau und Sklave* (Kat. Nr. 72), *Landschaft vom Genfer See* (Kat. Nr. 73) und *Der Maler II. Fassung* (Kat. Nr. 74).

15 Vgl. Johann Winkler/Katharina Erling, *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906-1929*, Salzburg 1995. Von Winkler/Erling benannt als „*Maler und Modell II*“ (W/E 176).

16 Katalog *Kokoschka und Dresden*, Albertinum Dresden 29.9.-4.12.1996 und Belvedere Wien 18.12.1996-2.3.1997, Leipzig 1997, S. 152.

17 *Moderne Welt*, Heft 1, 1924, S. 19.
 Ludwig Hirschfeld (1882-1945) Dichter, Publizist, Theaterkritiker in Wien.

18 Rekonstruktion der ausgestellten Bilder nach Winkler/Erling (Anm. 15) und Briefwechsel Galerie Dr. Reichel und Otto Nirenstein (Anm. 6): Provenienz Adolf Loos: *Spielende Kinder* (1909), *Ludwig Ritter von Janikowski* (1909), *Adolf Loos* (1909), *Bessi Bruce* (1910), *Conte Verona* (1910), *Emma Veronika Sanders* (1910), *Katze* (1910).

Provenienz Oskar Reichel: *Helene Kann* (1909), *Hans Reichel* (1910), *Doppelakt: Liebespaar* (1913), *Herr E. Löwenstamm* (1914), *Der irrende Ritter* (1914/15).

Provenienz Österreichische Galerie: *Stilleben mit Hammel und Hyazinthe* (1910).

Provenienz Carl Moll: *Selbstbildnis (als 26jähriger)* (1912).

Provenienz Galerie Nirenstein: *Zwei Mädchen* (1921/22).

Provenienz nicht eindeutig: *Kind mit Händen der Eltern* (1909).

Ähnlich begeistert schreibt „Omega“ im *Neuen 8 Uhr-Blatt* am 17. Oktober. Kokoschkas Porträts hätten trotz der an ihm in seiner Heimat herrschenden kleinlichen Kritik „den scharfen Blick und Griff für alles verborgen Wesenhafte eines Menschen, was nur den größten Künstlern gelänge“. Auch die *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 18. Oktober würdigt Kokoschkas Porträtkunst und verzeiht ihm die schweren „Beleidigungen“, die er Porträtierten „ins Gesicht“ schreibt.

Alfred Markowitz schreibt in der *Arbeiterzeitung* vom 21. Oktober vom „koloristischen Genius“ des Farbenkünstlers Kokoschka, lobt die Steigerung seiner unheimlichen Ausdruckskraft, die „visionär erschauten verborgensten Triebfedern der Seele“ und die „manchmal gruselige Psychoanalytik der früheren Bildnisse“ sei einer tiefschürfenden Charakteristik gewichen. Ausführlich widmet er sich dem Gemälde *Stilleben mit dem Hammel*. Nach einer sachlichen Beschreibung klingt seine Betrachtung beinahe metaphysisch, wenn er schreibt: „[] vor dem geheimnisvollen Raumben [] verschlingt das Düstere des Gesamttons die in die unbestimmte Tiefe ziehende dritte Dimension []“. Auch beim Bild *Der irrenden Ritter* ist die Raumfrage das Wesentliche. Voll der Anerkennung für das Werk Kokoschkas sind auch ausländische Medien.¹⁹

Während die oben zitierten Medien sich meist auf den künstlerischen Gehalt der Bilder konzentrieren, agiert der Kunstkritiker der *Neuen Freien Presse*, A.F. Seligmann, in der Ausgabe vom 20. Oktober mit hinterlistigen Verweisen. Er ist wiederum enttäuscht, denn man könne fast ohne Mühe das Dargestellte erkennen und der „Unfug des Allerneuesten“ wirke „abgeklärt“ [Anführungszeichen!]. Ironisch-schmeichelhaft attestiert er Kokoschka „Spuren zeichnerischen Könnens“ und wirkliches „Karikaturentalent“. Letztlich sieht Seligmann jedoch eine „Verhöhnung des Publikums“ und eine Spekulation mit dessen Verständnislosigkeit. Auf die von der Neuen Galerie geplante Ausstellung in New York anspielend, meint er, diese „sonderbaren Zeitdokumente“ würden dort, entsprechend „gemanagert“ [sic!], schon „Effekt machen“, womit er wohl den Geschäftssinn von Kunsthändlern andeutet.

„... das Messer in den Leib gerannt ...“

Was sich am 23. Oktober 1924 in zwei Wiener Kunstausstellungen ereignete, wissen wir nur aus Zeitungsmeldungen. In den folgenden Tagen (und Wochen) berichten mehr als zwanzig Blätter - darunter Provinzzeitungen und ausländische Medien – annähernd gleichlautend über das Vorgefallene:²⁰ In der Wiener Secession wurde „ein Bild“ von Max Beckmann und in der Neuen Galerie in Wien „ein Bild“ von Oskar Kokoschka durch Messerstiche schwer beschädigt. Allgemein wird vermutet, dass die Anschläge der gleiche Täter verübte, um seine Abneigung gegen moderne Kunst auszudrücken. Tatsächlich wurde der Unbekannte nie gefasst, es gab auch keinen Bekennerbrief und so herrscht bis heute Unklarheit über das Tatmotiv.

Datiert mit 25. Oktober 1924 schreibt Kokoschka einen Brief, der in einigen Blättern, meist auszugsweise, veröffentlicht wird.²¹ Sonderbarerweise ist dieses Schreiben in der vierbändigen Ausgabe der Briefe des Künstlers nicht enthalten.²²

„Sehr geehrter Herr Nirenstein!

Erbittert über die boshafte Beschädigung eines meiner wichtigsten Jugendwerke bitte ich, weil ich nicht den Sachwert meiner Bilder zu schätzen

19 *Weltblatt*, 24.10.1924 und *The Christian Science Monitor*, Boston, November 21, 1924.

20 24.10. 1924 *Neue Freie Presse*.
25.10. *Kronen-Zeitung*; *Volkszeitung*; *Die Stunde*; *Der Tag*; *Neues 8 Uhr Blatt*; *Wiener Allgemeine Zeitung*; *Rothe Fahne*; *Linzer Tagespost*; *Grazer Volksblatt*; *Innsbrucker Nachrichten*; *Salzburger Wacht*; *Frankfurter Zeitung*; *unbenanntes Blatt*.
27.10. *unbenanntes Blatt*; *Vossische Zeitung*; *Berliner Börsen-Courier*.
29.10. *Linzer Tagespost*.
30.10. *Neue Zürcher Zeitung*.
9.11. *Erlaßal-Bote*.

21 Brief Oskar Kokoschka an Otto Nirenstein, in: *Neues Wiener Journal*, 27.10.1924.

22 *Oskar Kokoschka, Briefe II, 1919-1934*, Hg. Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, Düsseldorf 1985.

habe, was Sache der betreffenden Besitzer ist, für mich das Recht in Anspruch nehmen zu dürfen, so lange hier Narren frei herumlaufen, mein geistiges Eigentum vor der Öffentlichkeit zu wahren.

Ich habe in anderen Ländern Beschädigungen meiner Bilder, Attentate gegen meine Bühnenaufführungen und gegen meine Person erlebt. Dann aber waren es immer abnorme Personen, deren Ohnmacht sich ebenso gegen andere Objekte der menschlichen Kultur erbost hätte. Der vorgekommene Fall aber ist, soweit meine persönliche Erfahrung erkennt, symptomatisch für ein steriles Herostratentum einer ganzen Gesellschaft, das genährt wird von einer dem Schöpferischen abholden Presse, die 1907 gegen dieselben Bilder in der Kunstschau zu geifern begann, während das Publikum dieselben verunreinigte; die mich, so oft ich hier an Schulen für Kinder, Lehrlinge, Kunststudenten gleichwohl als Lehrer zu wirken versuchte, den Behörden denunzierte. Bis einer Künstlervereinigung gar das Lokal zur Strafe für eine Ausstellung von mir weggenommen wurde (1911), was meine Auswanderung erzwang, worüber dieselbe Presse mit der Prämierung meiner Epigonen triumphiert.

Seither hatte ich mich gegen alle Ueberredungsversuche von seiten meiner Freunde, an einen Wandel glauben zu wollen, taub gestellt und Sie, meiner [sic!] Lieber, als Sie die Ausstellung eröffneten, vor einem schlimmen Endeffekt gewarnt. Ich bitte Sie nun freundlichst, zu veranlassen, daß sowohl aus Ihrer Ausstellung, wie auch aus der Sezession, dem Künstlerhaus und Rathaus sofort alle Bilder meiner Hand ihren Besitzern zurückgestellt werden mögen. Mit dem Ausdruck meiner freundlichen Gesinnung gegen Sie, bester Herr Nirenstein,

Oskar Kokoschka m.p.“

Die *Neue Freie Presse* bringt bereits am 26. Oktober ihre Sicht über das Vorgefallene unter „Messerstecher und Kunstsalon“. ²³ Die Vermutung der Polizei wird durch die Meinung des Schreibers ausgedrückt: „[] die Polizeibehörde hat den berechtigten Verdacht ausgesprochen, dass der Täter seine kritische Überzeugung auf diese gewalttätige Weise ausdrücken wollte, dass Einer für sich das vermeintliche Recht in Anspruch nahm, beleidigtes ästhetische Empfinden, verletztes Schönheitsgefühl durch einen Bubenstreich zu rächen.“ Doch nicht nur gegen moderne Kunst wird polemisiert: „Schöpfungen moderner Maler, denen unbekannt gebliebene Täter das Messer in den Leib gerannt hatten“. Mit vager Angstmacherei wird für einen vermeintlichen Schutz der Öffentlichkeit argumentiert, was noch auf fruchtbaren Boden fallen sollte, denn Kunstgesetze dürften nicht mit Messer und Revolver diktiert werden. „[] So verständlich die Abneigung ist, sich verhöhnen und frozzeln zu lassen, so ärgerlich es für den Mann aus dem Publikum sein mag, wenn ihm der Maler zu verstehen gibt, daß er ihn für einen ausgemachten Kretin hält []“. Weiters versucht das Blatt, Kokoschkas Äußerung vom „sterilen Herostratentum einer ganzen Gesellschaft“ unter Hinweis auf den historischen Herostratos zurechtzurücken. ²⁴ Dieser habe gestanden, den Tempel der Artemis in Ephesus (356 v.Chr.) aus Ruhmsucht in Brand gesteckt zu haben, während auf den Kunstzerstörer in der Grünangergasse ein solcher Vorwurf wohl nicht zutrefte, da dieser offenbar unerkant bleiben möchte. Außerdem sei es höchst unwahrscheinlich, so Seligmann, dass sich die „Nachwelt“ überhaupt mit Kokoschka befassen werde. Der Täter wurde nie gefasst, es gab auch keinen Bekennerbrief und so herrscht bis heute Unklarheit über das Tatmotiv.

23 A. F. Seligmann, in: *Neue Freie Presse*, 26.10.1924. Der Artikel ist nicht namentlich bezeichnet, die aggressive Wortwahl ist Seligmann zuzuordnen.

24 Zur Figur des historischen Herostratos vgl. Peter Moritz Pickshaus, *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Frankfurt am Main 1988, S. 36.



7



8



9

Abb. 7 Oskar Kokoschka, *Spielende Kinder*, 1909, Öl/Lw. VBK Wien, 2011.

Abb. 8 Rudolf Herrmann, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, 7. November 1924. Österreichische Galerie Belvedere, Archiv Neue Galerie. („Bilder von Kokoschka wurden von einem Unbekannten durch Messerstiche und Urnat beschädigt.“ – „Kokoschka: Wie soll ich jetzt meine Bilder reparieren, wenn ich nicht weiß, welcher Dreck von mir und welcher von dem anderen ist.“)

Abb. 9 Peter Eng, Karikatur in: *Die Stunde*, 6. November 1924. Österreichische Galerie Belvedere, Archiv Neue Galerie. („– Mir brauch n kane Bild'In und ka Kokoschka-Musik – der Schalk kann a ganz gut malen!“)

Einige Blätter veröffentlichen den Brief nahezu unkommentiert.²⁵ Andere zeigen Verständnis für Kokoschkas Reaktion mit der Einschränkung, er ginge in seiner Entrüstung, die Allgemeinheit verantwortlich zu machen, zu weit.²⁶ Die *Arbeiterzeitung* argumentiert, dass man den Vorfall nicht als Hetze gegen Kokoschka allein sehen könne, denn schließlich sei auch das Selbstbildnis des in Wien wenig bekannten Berliner Malers Beckmann beschädigt worden. Auch die *Internationale Sammler-Zeitung* tröstet Kokoschka, dass ein „spezieller“ Kritiker [A. F. Seligmann; Anm. GH] in Wien schon lange nicht mehr ernst genommen werde. Im Gegensatz zu anderen Blättern, die von einer Schließung der Ausstellung berichten, meldet die *Sammler-Zeitung* einen Riesenzulauf; offenbar habe es eines Eklats bedurft, um Wien auf diese interessante Ausstellung aufmerksam zu machen.

Von den anderen Kommentaren unterscheidet sich der Artikel des Kulturjournalisten, Kunst- und Architekturhistorikers Max Ermers.²⁷ Ungeachtet der Anerkennung für Kokoschkas künstlerische Arbeit verurteilt Ermers dessen pauschale Anschuldigungen des Wiener Publikums. Den Schaden am Bild hält er für kaum der Rede wert, nicht jedoch den Schaden, den Kokoschka mit dem „kindischen Brief“ angerichtet habe. Bekanntlich war das Verhältnis Kokoschkas zu seiner Heimatstadt schon seit seinem ersten öffentlichen Auftreten bei der Kunstschau von 1908 nicht ungetrübt und seine Äußerungen haben in der Folge die weitere Beziehung nur belastet.

Die Karikaturen zur „Bildzerstörung“

Äußerer Anlass für eine Karikatur ist meist ein bestimmtes Ereignis, das wir nur verstehen, wenn wir es bereits aus anderen Quellen kennen. Die Funktion der Karikatur bestehe darin, einem unterdrückten Wunsch einen Weg zu öffnen, der sich in einer emotiven Reaktion – im Lachen oder Lächeln – zur Entladung bringt.²⁸

Rudolf Herrmann, Erfinder von „*Das Expressionistische Porträt*“ (Abb. 1), liefert die erste Karikatur zum Vorfall in der Neuen Galerie (Abb. 8).²⁹ In der Kopfzeile wird das Vorgefallene kurz erklärt [Messerstiche und Unrat!]. Die Zeichnung zeigt Kokoschka mit Palette und Pinsel vor der Staffelei mit dem Gemälde *Maler und Modell (II)* und in der Fußzeile offenbart sich der „Witz“ in der direkten Rede des Malers. Wohl gehört es zu den Anliegen der Karikatur, lächerlich zu machen, doch das eigentlich Diffamierende liegt auch hier wie beim *Expressionistischen Porträt* im sprachlichen Element, noch dazu in einer Art Selbstbeschmutzung, da der Maler seine Arbeit als „Dreck“ bezeichnet. Es ist in zynisch-verletzender Weise ein Pamphlet gegen die Person des Künstlers und macht ihn vollends zum Gespött.

Zwischen Max Eisler und Rudolf Herrmann kommt es in der Folge zu einer heftig ausgetragenen Kontroverse mit persönlichen Untergriffen.³⁰ Herrmanns Karikatur, so Eisler, habe die Gefahr der Wühlarbeit langer Jahre sichtbar gemacht, die öffentliche Meinung sei durch das Unverständnis der Kunstkritik verhetzt. Er kritisiert auch die Untätigkeit von Künstlergenossenschaften, wenn Wien mit Riesenschritten der „dörfischen Verpöbelung“ entgegengehe. In seiner Entgegnung, die Herrmann mit *Der Expressionismus und seine Helfershelfer* betitelt, ist unmissverständlich seine ideologische Gesinnung erkennbar: „Alle diese Bezeichnungen [Expressionisten, Kubisten, Futuristen] laufen auf etwas Gemeinsames hinaus: nämlich, auf den Bluff, auf den eklatanten Betrug am Publikum, dem eingeredet wird, daß es zu dumm sei, um wirkliche Kunst zu verstehen und

25 *Der Tag*, 26.10.; *Brünner Tagesbote*, 27.10.; *Pester Lloyd*, 27.10., Unbenanntes Blatt, 28.10., *Hamburger Nachrichten*, 29.10.

26 *Arbeiterzeitung*, 26.10., *Neues Wiener Journal*, 27.10., *Internationale Sammler-Zeitung*, 28.(?)10.; *Berliner Tageblatt*, 30.10., *Österreichisch-Ungarisches Volksblatt*, 28.(?)10.

27 M.E. (Max Ermers) in: *Der Tag*, 3.11.1924. Zu „Ermers“ vgl. Karikatur Abb. 10. und Einladungsliste Neue Galerie, Anm. 6.

28 Severin Heinisch, *Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft*. Wien-Köln-Graz 1988, S. 14.

29 *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 3. 11.1924.

30 Max Eisler, in: *Der Morgen*, 17.11. und 1.12. 1924; Rudolf Herrmann, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 24. 11. und 29. 12. 1924.

daher das als Kunst zu betrachten hat, was ihm von der Zukunft [sollte wohl ‚Zunft‘ heißen; Anm. GH] der Kunstgelehrten als Kunst eingeredet wird.“ Besonders verschmäht Herrmann die nicht gegenständliche Kunst, große Kunst müsse vom „gesunden Durchschnittsmenschen“ verstanden werden. Herrmann weiter: „Wenn jemand im Gesicht oder anderswo rote, grüne, braune oder violette Beulen hat, wie sie Kokoschka und seine ‚Epigonen‘ fabrizieren, so konstatiert der Arzt wahrscheinlich Verbrennungen dritten Grades, Lupus, Lues oder Lepra []“. Auf Beschwerden, daß die Wirklichkeit doch anders aussehe, erhalte man die Antwort: „Ich sehe es so.“ Die Anschauungen Herrmanns werden ein paar Jahre später in die Kampagne der Nationalsozialisten gegen die moderne Kunst einfließen.

Doch gab es auch Stimmen, die die Gefahren dieses geistigen Klimas schon ahnten. *Die Stunde* liefert am 28. Oktober die Schlagzeile: „Kokoschka: ‚Wien vertrottelt‘, Das Idiotenattentat auf ein Bild Kokoschkas.“ Eines der besten Bilder des Künstlers, das Porträt eines Knaben, sei von „einem böartigen Idioten zerstört worden, [] zerschnitten und mit Menschenkot derart verunreinigt“. Das Blatt empört sich in scharfer Form über „den Gesinnungsakt jenes frechgewordenen Trottelums, das von oben protegiert und von dem größten Teil der Wiener Presse als bester Ausdruck der heimischen Art besungen und gepriesen wird“ und weiter: „Das Bild der Messerstecher und Dreckschmierer, paßt zum Bilde unserer Hakenkreuz-Rektoren [], deren ganzes Bemühen auf die Züchtung und Protegierung des ungeistigen, versimpelten Menschen hinausläuft“. Der Artikel schließt mit der Bemerkung, dass diejenigen, die an der „Verlinzerung und Verpöbelung Wiens arbeiten“, sich über den Abschied Kokoschkas freuen werden, denn dieser habe einem Mitarbeiter gegenüber geäußert, er könne hier nicht bleiben, denn Wien sei „vertrottelt.“ Die Ausgabe von *Die Stunde* vom 6. November 1924 zeigt auf der Titelseite eine Karikatur von Peter Eng (Abb. 9). Ein Mann mit Stock und Messer - jener Typ, bei dem die kritisierte Ideologie offenbar auf fruchtbaren Boden fällt - zerschneidet in einer Galerie in einem unbeobachteten Moment das Bild. Der Karikaturist kombiniert seine Zeichnung mit der fotografischen Vorlage des Gemäldes *Maler und Modell (II)*. Als „Bildreporter“ macht er den Leser zum Augenzeugen, mit dem Foto einer Überwachungskamera vergleichbar. Peter Eng war Karikaturist für Zeitungen und Zeitschriften und Trickfilmzeichner, bekannt für seine „Wiener Typen“ mit gesprochener Alltagssprache.³¹ Sein Tätertyp charakterisiert den gewöhnlichen Mann der Unterschicht und den durch Propaganda leicht Verführbaren („frechgewordenes Trottelum“!). Die Komik ergibt sich daraus, dass der Mann die prominenten Namen durcheinanderbringt: „Mir brauch n kane Strauß-Bild’ln und ka Kokoschka-Musik – der Schalk kann a ganz gut malen! ...“.³²

Die Karikatur am 7. November im *Der Götz von Berlichingen* wird durch eine gereimte Bildunterschrift ergänzt. Eine Gestalt mit schwarzem Umhang stürmt mit einem riesigen Messer auf das Bild zu, das Kokoschka mit Pinsel und Palette vor der Staffelei zeigt (Abb. 10). Die Bildzerstörung selbst muss sich allerdings im Kopf des Betrachters abspielen, erst durch den Text kann der Leser die erweiterte inhaltliche Ebene verstehen: Der hier genannte „Ermer“, ein für die Moderne aufgeschlossener Kunstkritiker und der schon zitierte „Seligmann“ verkörpern in ihrer Gegensätzlichkeit symptomatisch die Auseinandersetzung der damals maßgeblichen Kunstauffassungen. Mit nicht versteckter Anspielung wird Seligmann für die Bildzerstörung verantwortlich gemacht.

31 Wikipedia: „Peter Eng“, abgefragt 18.10.2010.

32 Richard Strauß und Franz Schalk waren 1919-1924 gemeinsam Direktoren der Wiener Staatsoper.

Mit dem Messer auf Kokoschkas und Beckmanns Selbstbildnis

Drei der Karikaturen enthalten eine bildinhaltliche Ungereimtheit. Sie nehmen das bereits von Ludwig Hirschfeld verspottete *Maler und Modell (II)* (Abb. 5) als vermeintlich beschädigtes Bild, obwohl es in der Neuen Galerie gar nicht ausgestellt war. In den Karikaturen – Abb. 9 und 10³³ – attackiert der Täter mit dem Messer Kokoschka auf der Leinwand: er sticht bereits zu bzw. ist gerade im Begriffe es zu tun. Auch das in der Secession zerschnittene Bild von Max Beckmann war sein *Selbstbildnis vor rotem Vorhang* von 1923 (Abb. 11). Beckmann war in Wien noch wenig bekannt und das mediale Interesse war daher gering.³⁴ Modernen Malern wurde nun – sinnbildhaft auf der Leinwand – das Messer in den Leib gerannt, wie es die *Neue Freie Presse* in ihrem Kommentar geschildert hatte.³⁵

In Wirklichkeit wurde in der Neuen Galerie das Bild *Spielende Kinder* beschädigt (!) (Abb. 7). Eine mögliche Erklärung für die Verwendung des „falschen“ Bildes in den Karikaturen finden wir in einem Brief von Otto Nirenstein an Paul Westheim in Berlin vom 3. November:³⁶

„... Was dagegen Ihre zweite Bitte betrifft, Ihnen eine Fotografie des Bildes zugehen zu lassen, so muss ich Sie sehr bitten, von diesem Wunsche abzustehen, da ich größten Wert darauf lege, dass das Bild nicht abgebildet wird und auch Herr Loos nicht will, dass sein Name oder der Titel des Bildes bekannt werden. [] Übrigens ist das Bild nur ganz wenig beschädigt worden; die ganze Sache wurde dadurch, dass ich den Zeitungen keine Auskunft geben wollte, maßlos übertrieben“.

Der selbstauferlegte Maulkorb von Aussteller und Leihgeber mag verständlich sein, tatsächlich blieben Bildtitel und Leihgeber (nahezu) unbekannt. Eine negative Öffentlichkeit wäre abträglich gewesen und bekanntlich findet physische Gewalt gegen Kunstwerke oft Nachahmungstäter. Westheim, ein bekannter Berliner Kulturpublizist, hält sich nicht an die Bitte des Galeristen, möglicherweise hat ihn der Brief zu spät erreicht. Er betitelt seinen Artikel mit *Der ‚Kindermord‘ oder Kokoschka und Wien* und nennt auch Bildtitel und Besitzer.³⁷ Westheim, verärgert über den Umgang Wiens mit Kokoschka, beruft sich auf ein Gespräch mit dem Künstler, wo dieser meinte, die Leute in Wien seien noch nicht reif für eine Ausstellung seiner Arbeiten, deren Meinung über ihn sei „Klimtschüler“ und „Stil des Schiele“. Die Pointe der ganzen Messerstecherei-Aufregung ist wohl, dass das Bild *Spielende Kinder* nur geringfügig beschädigt wurde. Das erklärte auch, warum die Angelegenheit von der Polizei nicht weiter verfolgt wurde.³⁸

Die österreichische Satirezeitschrift *Kikeriki* schmückt ihre Ausgaben mit Karikaturen zu aktuellen Ereignissen, der Zeichner, ein Anonymus, signiert mit „S“.³⁹ Immer ist es der elegant gekleidete Mann mit dem Kopf eines Hahnes [*Kikeriki!*], der die Situation kommentiert. Im Bildtitel [„Kunst“ unter Anführungszeichen!] erfährt der Leser die Vorgeschichte (Abb. 12). *Kikeriki* belehrt den Maler, der ihm sein neuestes Werk – eine gruselige Gestalt mit verrenkten Gliedmaßen - zeigen will, mit den Worten: „Mei‘ lieber Meister, mit dem Bild wern S‘ kan Schnitt machen; da macht Ihnen höchstens das Publikum an‘ eini!“. „Kan Schnitt machen“ bedeutet umgangssprachlich so viel wie keinen Gewinn erzielen und im Wortspiel „Schnitt“ bezieht er sich indirekt auf den Zwischenfall in der Neuen Galerie. Zugleich ist es ein satirischer Kommentar zum Thema Künstler und Publikum.

33 *Maler und Modell (II)* ist ein in der Kunstgeschichte einzigartiges [?] Sujet: der Maler stellt sich selbst dar, wie er wiederum ein Selbstbildnis malt oder Kokoschka malt Kokoschka wie er Kokoschka malt.

34 Reinhard Spieler, *Max Beckmann 1884-1950. Der Weg zum Mythos*, Taschen-Verlag 2002.

35 Vgl. Anm. 23.

36 Archiv Neue Galerie Nr. 587/14.

37 8 *Uhr Abendblatt*, Berlin, Anfang November 1924; *Dresdner Nachrichten*, 4. November 1924. Paul Westheim hat viel über Kokoschka publiziert, man kann ihn zu den wichtigsten Förderern Kokoschkas zählen. Kokoschka hat ihn 1917 und 1923 gezeichnet. Unverständlicherweise erwähnt ihn Kokoschka nicht in seiner Autobiographie von 1971. Vgl. Patrick Werkner, *Paul Westheim und die frühe Literatur über Oskar Kokoschka*, in: *Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Symposium Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1997, S. 121-131.

38 Nach damaliger Rechtslage (§ 468 Strafgesetz – Übertretung der boshaften Beschädigung fremden Eigentumes) hätte das Strafausmaß „Arrest von einem Tage bis zu drei Monaten“ betragen. Nach Auskunft der Bundespolizeidirektion Wien, Referat 3, Bibliothek und Archiv, Herr Berta, sind zu dem Vorfall keine Akten mehr auffindbar.

39 *Kikeriki* Nr. 47 vom 16. 11.1924, S. 7.



Es hing an der Wand so für sich hin,
Dem Ermers zu gefallen, war sein Sinn;
Da kam ein Seligmann daher,
Das schöne Bild - es ist nicht mehr.

10

„Kunst“ à la Kokoſchka.

Ein Bild des ultramodernen Malers Kokoſchka wurde von einem Besucher durch Messerschritte beschädigt.



Mei' lieber Heide, mit dem Bild wern 2' tan Zehst machen; do mach' Ihnen höchstens das Pubitum an' ein!

12



11

„Kiterifi“ 76 Seite 7

162

Kokoſchka-Erſatz
für Karikaturenfreunde.

Grünangergasse eins
Ist ein Geſchäft, ein klein's,
Das nennt ſich Gal-rie,
Doch ſehr moderu iſt ſie.

Kokoſchka ſteht' dort auß,
Und ſowas iſt ein Graus;
Ein Gaſt hat ganz entiegt,
Ein Bild deſhalb zerſtegt.

Kokoſchka, ſchwer gekränkt,
Den Schritt von Wien weg lenkt.
Er wird Parifer nun;
Was wirſt du, Wiener tun?

Grünangergasse ſechs
Kannſt auch manch Bild, manch ſed's,
Du ſeh'n a'rad vis-à-vis
Gratiſ beim — Kiterifi!

13



15

Abb. 10 Karikatur in: *Götz von Berlichingen*, 7. November 1924. Österreichische Galerie Belvedere, Archiv Neue Galerie.

Abb. 11 Max Beckmann, *Selbstbildnis vor rotem Vorhang*, 1923, Öl/Lw. Vgl. Anm. 34

Abb. 12 Karikatur in: *Kikeriki*, 16. November 1924. Österreichische Galerie Belvedere, Archiv Neue Galerie. („Ein Bild des ultramodernen Malers Kokoschka wurde von einem Besucher durch Messerstiche beschädigt: – „Mei' lieber Meister, mit dem Bild wern S' kan Schnitt machen; da macht Ihnen höchstens das Publikum an' eini!“)

Abb. 13 Spottgedicht in: *Kikeriki*, 27. Oktober 1924. Österreichische Galerie Belvedere, Archiv Neue Galerie.

Abb. 15 Seite 31 aus Führer durch die Ausstellung *Entartete „Kunst“*, 1937. Kokoschkas *Selbstbildnis von zwei Seiten* und *Porträt W. Hasenclever* im Vergleich mit der Zeichnung eines „Geisteskranken“.



16

Abb. 14 Katalog Ausstellung *Entartete „Kunst“*, München 1937. Zu sehen Werke von Kokoschka, Rohlf, Kirchner, Beckmann und Heckel.

Abb. 16 Oskar Kokoschka, *Robert Freund (I)*, 1909, Öl/Lw. Rechts nach Zerstörung durch die Gestapo. VBK Wien, 2011.

In *Kikeriki* vom 27. Oktober wird Kokoschka auch von „Reimkünstlern“ verhöhnt (Abb. 13).

Einige Blätter berichten, Kokoschka hätte unmittelbar nach dem Vorfall oder gerade deshalb – also frühestens am 24. Oktober – Wien verlassen und sei nach Paris gereist. Allerdings ist eine Karte aus Paris an seine Eltern mit 21. Oktober (!) datiert.⁴⁰ Der Vorfall in der Neuen Galerie ist in der umfangreichen Kokoschka-Literatur nur eine Marginalie und bleibt auch in der Autobiographie von 1971 unerwähnt.⁴¹ In Paris erklärte er in einem Interview: „Der Zwischenfall in Wien brachte mich auf den neuen Weg, den ich in Kürze beschreiten werde. Mit Deutschland und Österreich bin ich bis auf weiteres fertig. Ich trete in einen neuen Abschnitt meines Schaffens ein. Die Malerei, wie sie heute betrieben wird, ist eigentlich zu Ende. Die Zukunft gehört dem Wandbild, dem Fresko. Für solche Malerei hielt ich mich bereits in den Anfängen meines Schaffens bestimmt. Heute trage ich mich mit dem Gedanken, das Wandbild als Lebens- und Weltbild zu gestalten, ungefähr so, wie es Comenius in seinem „Orbis pictus“ getan hat. Damit will ich in England beginnen. Später in Amerika. England halte ich für den geeigneten Boden, um gute Ideen über malerische Darstellung und Erziehung zur richtigen Wiedergabe eines Erlebnisses zu verwirklichen. Ich werde dort eine Gemeinde gründen, vielleicht mit einer Kirche, in der ich sprechen werde. Kinder sollen von mir erzogen werden. Ich will in England die Grundlage für den wahren Zeichenunterricht des Kindes legen.“⁴² Die Kirchengemeinde konnte er nicht verwirklichen, doch hat der „Zwischenfall in Wien“ möglicherweise biographisch nicht zu vernachlässigende Wunschvorstellungen ausgelöst oder schon vorhandene verstärkt, vor allem seine Anschauung zu pädagogischen Reformgedanken.⁴³

Exkurs – Von der Bildbeschädigung 1924 zur Ausstellung *Entartete Kunst 1937*

Die historischen und kulturpolitischen Hintergründe der Aktion „Entartete Kunst“ und die Vorläufer der gleichnamigen Ausstellung wurden im Rahmen des erwähnten Forschungsvorhabens des Oskar Kokoschka-Zentrums von Gloria Sultano und Patrick Werkner eingehend dargestellt.⁴⁴ Ergänzend dazu soll auf das „Schicksal“ der 1924 in Wien denunzierten Werke von Oskar Kokoschka hingewiesen werden. Beckmann und Kokoschka, deren Bilder in Wien am gleichen Tag Opfer eines Kunstvandalen wurden, waren im Dritten Reich als „entartet“ verfemt. In der ersten Jahreshälfte 1937 wurden in deutschen Museen die Werke moderner Kunst beschlagnahmt und in der Ausstellung *Entartete Kunst* im gleichen Jahr in München gezeigt: von Beckmann zehn Gemälde und Graphiken, von Kokoschka neun Gemälde, ein Aquarell und fünf graphische Blätter.⁴⁵ In den dokumentarischen Raumaufnahmen ist zu sehen, dass sie in direkter Nachbarschaft platziert waren (Abb. 14).

Zur Diffamierungsstrategie der nationalsozialistischen Kulturpolitik gehörte auch der Vergleich mit Werken von Geisteskranken. In der 32-seitigen illustrierten Broschüre, die die Ausstellung von 1937 bis 1941 durch viele Städte begleitete, wurden Kokoschkas *Selbstbildnis von zwei Seiten* und die Graphik *Walter Hasenclever* der Zeichnung eines Geisteskranken gegenübergestellt (Abb. 15).⁴⁶ Hasenclever war in den

40 Vgl. *Kokoschka, Briefe II*, S. 96: An Romana und Bohuslav Kokoschka: „[] Bitte drahtet mir sofort, wenn etwas nicht in Ordnung ist“.

41 Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971.

42 *Prager Tagblatt*, 11.11.1924; *Pester Lloyd*, 14.11.1924 und ein unbenanntes Blatt, 13.11.1924.

43 Der mährische Pädagoge und Philosoph Jan Amos Comenius war für Kokoschka zeitlebens eine Leitfigur für tätigen, praktizierten Humanismus.

44 Siehe Anm. 1

45 Vgl. dazu Katalog „*Entartete Kunst*“. *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. Los Angeles County Museum of Art, Deutsches Historisches Museum, München 1992.

46 Führer durch die Ausstellung *Entartete Kunst*, Berlin 1937, S. 31. „Kunst“ unter Anführungszeichen bringt deutlich die Ächtung zum Ausdruck.

20er Jahren ein bekannter Autor, der, von den Nazis verfolgt, im Jahre 1940 seinem Leben ein Ende setzte.⁴⁷

Die Broschüre publiziert auch einen Auszug aus der Rede Adolf Hitlers bei der Eröffnung der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München.⁴⁸ Aus den Ausführungen Hitlers sei ein Beispiel genannt, wo die Anschauungen Herrmanns ihren Adressaten gefunden haben: ist es bei diesem noch der Arzt, der aufgrund der Farbwahl der Expressionisten schwere Krankheitsbilder diagnostizieren müsste, klingt es bei Hitler so: „[] dann wäre zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen sind. [] im zweiten Fall wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte, wenigstens eine weitere Vererbung derartiger grauenhafter Sehstörungen zu unterbinden“.

Am letzten Blatt der Begleitbroschüre wird unter „Dummheit oder Frechheit“ ein Manifest von 1915 zitiert, in dem Künstler in einer Art Geständnis ihre betrügerischen Absichten darlegen: „Wir können bluffen wie die abgesottentesten Pokerspieler. Wir tun so, als ob wir Maler, Dichter oder sonst was wären, aber wir sind nur und nichts als mit Wollust frech. Wir setzen aus Frechheit einen riesigen Schwindel in die Welt und züchten Snobs, die uns die Stiefel abschlecken []“. Wie heißt es doch in Hirschfelds Spottgedicht? „[] Und weißt genau [hier wird Kokoschka direkt angesprochen! Anm. GH], was jetzt verblüffend und rentabel ist. Je mehr man blufft, je mehr wird jetzt dafür gezahlt“.⁴⁹ Und bei Rudolf Hermann „[] auf den Bluff, auf den eklatanten Betrug am Publikum []“.⁵⁰ Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste, bei der Eröffnungsrede in München: „Uns allen verursacht das, was diese Schau bietet, Erschütterung und Ekel“.⁵¹ Das erinnert an die Karikatur von Rudolf Herrmann, wo Kokoschka mit Abscheu den „Dreck“ an seinem Bild sondiert haben will (Abb. 8). Es überrascht nicht, daß Herrmann auch die Plakate für die *Entartete „Kunst“-Ausstellungen* 1938 in Hamburg und 1939 in Chemnitz entworfen hat.⁵²

Unter den in der *Entarteten Kunst* ausgestellten Objekten war auch das im *Maler und Modell (II)* zitierte Selbstbildnis Kokoschkas, das Plakat für die expressionistische Zeitschrift *Der Sturm* (Abb. 6). Vom 1924 in Wien gemalten Porträt Arnold Schönbergs war in der Ausstellung *Entartete Musik* eine Fotoreproduktion mit dem kommentierenden Wandtext „Der Jude Arnold Schönberg wie ihn Kokoschka sah“ affichiert.⁵³

Die *Spielenden Kinder*, das durch die Verschleierungspraxis weitgehend unbekannt gebliebene „Tatobjekt“, seit 1927 im Besitz der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, wurde 1937 konfisziert und zwei Jahre später bei der Auktion der von den Nazis beschlagnahmten Gemälde und Skulpturen in Luzern versteigert.⁵⁴

Nur wenige Wochen nach dem „Anschluss“ zerschnitt die Gestapo bei einer Hausdurchsuchung das Bildnis *Robert Freund (I)* von 1909 in vier Teile (Abb. 16).⁵⁵ Es ist die von den Nationalsozialisten institutionalisierte Vollendung dessen, was das anonyme Messerattentat von 1924 schon anstrebte. Die Stücke waren 1938 in London auf der „Twentieth-Century German Art Exhibition“, eine Art Gegenveranstaltung zur *Entarteten „Kunst“*, ausgestellt, wo auch Beckmann und Kokoschka mit zahlreichen Werken präsentiert wurden.⁵⁶

47 Hellmut Jarisch, *Hasenclever – der Expressionist der Bühne*, in: *Die Welt*, 28.2.1977. „Clipping“ aus der Sammlung Olda und Oskar Kokoschka, Oskar Kokoschka-Zentrum, Universität für Angewandte Kunst Wien.

48 Adolf Hitler, Rede bei der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst, München, 18.7.1937, in: *Führer durch die Ausstellung Entartete „Kunst“*, Berlin 1937, S. 26-30.

49 Vgl. Anm. 17.

50 *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 24.11.1924.

51 Vgl. Anm. 1, S. 82, Gloria Sultano, *Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München, Rezeption*.

52 Vgl. Anm. 45, S. 104 und 105, Abb. 88 und 89.

53 Ebd., S. 173, Abb. 135.

54 Vgl. Anm. 45, S. 135f.: Stephanie Barron, *Die Auktion in der Galerie Fischer*.

55 Vgl. Anm. 15, (W/E 12). Über diese Kunstzerstörung wurde nur in Paris und London durch die Initiative von Paul Westheim berichtet.

56 Katalog *Exhibition of Twentieth Century German Art*, New Burlington Galleries London, July 1938. Von Beckmann waren sechs Gemälde, von Kokoschka sieben Gemälde, 12 Zeichnungen und zwei Aquarelle ausgestellt. Nicht im Katalog das zerschnittene Gemälde *Robert Freund (I)*.

Obwohl die zitierten Ausstellungs-Rezensionen und Karikaturen als alleinige Quellen keine sachlich unwiderlegbare Interpretation zulassen, zeigen sie doch, dass zu dieser Zeit in Wien schon Vorboten und Wegbereiter der kommenden ideologischen Stoßrichtung anzutreffen sind, die in den Kontext zur Rezeptionsgeschichte Kokoschkas einfließen sollten. Unbestritten bleibt jedoch, dass die 1924 in Wien geschmähten Werke Oskar Kokoschkas auch in der nationalsozialistischen Propaganda gegen die Moderne benützt und so zum politischen Kampfmittel wurden. Sarkastisch-ironisch meinte Kokoschka viele Jahre später: „Toller Erfolg! Die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ hatte zwei Millionen Besucher. Noch nie waren zwei Millionen vor meinen Bildern gestanden.“⁵⁷

Gertrud Held, Mag. phil.,

studierte Kunstgeschichte und ist Gastforscherin im
Oskar Kokoschka-Zentrum, Wien
www.uni-ak.ac.at/sammlung/pages/zentrum.html

Die Autorin dankt den MitarbeiterInnen des Archivs der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, für die großzügige kollegiale Hilfestellung. Besonderer Dank gebührt dem Leiter der Kunstsammlung und des Archivs der Universität für Angewandte Kunst, Univ. Prof. Dr. Patrick Werkner, weiters Mag. Bernadette Reinhold, Leiterin des Oskar Kokoschka-Zentrums und Mag. René Schober für die fachliche Unterstützung.

⁵⁷ Kokoschka. *Mit seinen Koko-Strahlen*, in: *Der Spiegel*, 1.8.1951, S. 32f. Universität für Angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum, Nachlaßbibliothek Olda und Oskar Kokoschka.

Wittgenstein, Ethics and the Silence of the Muses

To the memory of J. P. Stern

*Whereof one cannot speak,
thereof must one remain silent.*

For nearly a century now, the dramatic silence at the close of Wittgenstein's *Tractatus* has elicited reactions from bemused astonishment to awe, from scorn to scandal, but more than anything else it has been a source of deep puzzlement. The idea that it is not possible to say anything about what is really important in human life: values, God, the meaning of life, and so on, has left many a reader, both philosopher and layman alike, with a queasy sense of distress. Does this mean that it is indeed nobler in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune, as Hamlet puts it, without even a whimper? In a century of barbarism and injustice like Wittgenstein's¹ –and ours– the idea that what is really important is beyond the reach of language, like his later admonition in the *Philosophical Investigations* that philosophy simply leaves everything as it is, seems unworthy of a great mind. However, as more and more unpublished personal and philosophical writings from Wittgenstein's pen have come to light in the years since roughly 1970, it has become clear that Wittgenstein himself really did consider the admonition to silence to be the crucial insight that philosophy provides and that this insight was not merely a matter of personal whim but the result of reflection as painful as it was painstaking both from the point of view of formal philosophy and as a matter of practical ethics. The recent literature on Wittgenstein abounds with books and articles which attempt to demonstrate that there is nothing profound about which we can be silent, that nonsense is nonsense and that's that². However, such an interpretation is only possible on the basis of a highly selective reading of his texts that flies in the face of historical scholarship³. No, whether we like it or not the *Tractatus* concludes with a genuinely mystical silence that permits something which cannot be said come into focus. What led Wittgenstein to this position? What is its significance for us? Wittgenstein, ever the subtle, implausible Austrian thinker⁴ that he was, presses these questions distressingly upon us. By the very intensity of his tone.

Of course, the abrupt transition to the mystical at the end to the *Tractatus* is anything but unproblematic. Walter Methlagl, who in collaboration with G.H. Von Wright first edited one crucial set of texts for interpreting the silence at the end of the *Tractatus* in Wittgenstein's correspondence with Ludwig von Ficker⁵, describes the four pages that form the prelude to this remark as a rhetorical Schwenk in Wittgenstein's text⁶. Schwenk is an "about face" in military terms, characterizing the radical transition from his concern with the technical problems about the nature of logic that he inherited from Gottlob Frege and Bertrand Russell to the concerns about ethics and the meaning of life that he inherited (principally but not exclusively) from Leo Tolstoi and Otto Weininger. To appreciate the ethical import of that rhetorical "about

This article originally appeared in the Dutch periodical *Nexus*: 50 (2008), 319-334
www.nexus-instituut.nl/tijdschriftnexus

- 1 See my "De rol van de humaniora in een technologisch tijdperk," *Nexus* 15 (1996). The essay was originally entitled "20th Century Blues".
- 2 Some of the most important papers by the school of Wittgenstein interpretation are collected in the volume *The New Wittgenstein*, edited by Alice Creary and Rupert Read (London & New York: Routledge, 2000).
- 3 It is to the credit of the editors of *The New Wittgenstein* that they have included the most important – and wholly valid – objection to their position in the form of P.M.S. Hacker's essay "Was he trying to whistle it?", *op. cit.* 353-388. For my gloss on Hacker's views see "On the Limits of Language and other Nonsense," *Wittgenstein and the Future of Philosophy: A Reassessment after 50 Years*, Papers of the 24th International Wittgenstein Symposium August 12 - 18, 2001, Kirchberg am Wechsel, eds. Rudolf Haller & Klaus Puhl (Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society; Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky Vol IX; 2001), 171-175.
- 4 On his own view of what is typically "Austrian", Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, ed. G.H. Von Wright in collaboration with Heikki Nyman with a text revised by Alois Pichler (Oxford: Blackwell, 1998), 5.
- 5 Ludwig Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker*, hrsg. von G.H. von Wright unter Mitarbeit von Walter Methlagl (Brenner Studien, Bd. I; Salzburg: Otto Müller, 1969).
- 6 Walter Methlagl, *Bodenproben* (Innsbruck: Haymon, 2002), 15ff.

face” we need to know a lot about the historical context in which it transpired. For example, we need to know what was happening in Wittgenstein’s life as he made it and that has a lot to do with war – something that is largely overlooked in the huge literature on Wittgenstein.

From his early diaries we know that his “about face” began in the first week of July in 1916 in the midst of the Brusilow Offensive⁷. An entirely new element, an ethico-religious quietism, which, as we now know from his personal diaries, had already been *lauerung* in Wittgenstein’s private thought from the beginning of the war, now emerged in his philosophy. Since the vast majority of histories of the Great War written in the United States and Western Europe tend to ignore the Eastern front, it is necessary to mention that this engagement, which lasted from June until September 1916, is considered to be among the most deadly in military history. In the month before Wittgenstein began to write about the “big” questions about God and the meaning of life, he was involved in “some of the heaviest fighting in the war”⁸. We can get a glimpse of the intensity of the fighting by considering the ways in which Wittgenstein’s division, the Austrian 7th Army’s 24th Infantry, has been described in the official Austrian history of the war. After Brusilov’s initial onslaught in the 4th of June its situation is described as “exceedingly serious”, its condition as “frazzled”, “ruined”, “fagged out” or “worn out”. As early as the 12th of June, a mere 3,500 of its 16,000 men remained of Wittgenstein’s formation. By the end of August, the Brusilow Offensive had left 475,138 of the Central Powers 620,000 troops on the Eastern Front dead, wounded sick, captured or missing in action⁹. Some historians have gone as far as to date the inevitability of the dissolution of the Hapsburg Monarchy from that point¹⁰. (Ironically, for all that, failure to achieve a decisive breakthrough so sapped Russian strength and will that it had to leave the war.) What is certainly clear is that the survivors were wholly demoralized. So it is little wonder that Wittgenstein would write in his private¹¹ notebooks on July 6-7, 1916 of the “colossal strain” that he had experienced in the last month, which made him want more than ever to solve his personal problems as he did his mathematical ones: without speaking about the matter but letting them show themselves. Brian McGuinness has given us a well-documented, eloquently nuanced account of these developments¹², emphasizing Wittgenstein’s “skill and courage”¹³ in battle and rightly insisting that by early August “he had bridged – or was about to bridge – some gaps between his philosophy and his inner life”¹⁴. Indeed, his decorations for valor warrant terming him something of a hero for a coolness under fire that was so absolute as to be contagious. The intensive fighting seems to have brought with it clarity with respect to his existential problems (God, the world, the meaning of life), which were consonant with his project in logic of making the problems dissolve on the basis of a new technique for representing propositions and pseudo propositions. The point here has been twofold 1) to emphasize that the silence in the *Tractatus* is something that emerged from the midst of the horrors of the twentieth century and not in spite of them and 2) that it had both philosophical as well as personal roots.

But what of the substance of that “about face” in Wittgenstein’s writing? Since the publication of the philosophical notebooks he kept during World War I in 1961, we know that the enigmatic four pages are a condensation of a discussion that makes up roughly a fifth of the remarks in his surviving wartime notebooks, where we find a fuller elucidation of the mystical and the need to be

7 Brian McGuinness, *Young Ludwig*, (London: Duckworth, 1988), 244, n.38.

8 Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (London: Jonathan Cape, 1990), 140.

9 *Österreich-Ungarns letzter Krieg*, hrsg. von Bundesministerium für Heereswesen und Kriegsarchiv (VIII Vols.; Vienna: Verlag der Militärwissenschaftlichen Mitteilungen, 1931-1938), IV, 446-666.

10 John Terraine, *The Great War* (London: Wordsworth Editions, 1997), 115.

11 The notebooks referred to as “private” are the so-called “geheime Tagebücher”, which Wittgenstein wrote in his personal cipher (which simply reversed the alphabet: z=a, y=b, etc.) on facing pages in his “public” notebooks, where he recorded his philosophical reflections. The former were more personal in nature, frequently expressing, for example, his fear of death in the war, and thus to be concealed from his superiors. See Ludwig Wittgenstein, *Geheime Tagebücher*, hrsg. von W. Baum (Wien: Turia & Kant, 1992) and *Notebooks 1914-16*, trans. G.E.M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1961).

12 McGuinness, *op. cit.*, Ch. 4, 204-266.

13 *Ibid.*, 244.

14 *Ibid.*, 245.

silent that we do in the *Tractatus*. In the *Tractatus* these 18 notebook pages of “ethical” reflections, emerging unexpectedly and astonishingly after a technical discussion of problems of logic, are condensed to four – Wittgenstein once remarked that the *Tractatus* was difficult to read because every proposition in it should in fact be a chapter heading¹⁵. Later in his “Lecture on Ethics”¹⁶, he would clarify his view in the *Tractatus* in an important way by explaining that he only meant his remarks there to refer to absolute value. Matters of absolute value are “subjective” experiences such as that of awe at the existence of the world, a feeling of being absolutely safe or a sense of profound guilt simply at being mortal in Wittgenstein’s own case, entailing a “seeing in a flash” which binds a person to act unconditionally and unreflectively but may not have any significance for anyone else. The important point here is that Wittgenstein’s ethical silence was never intended to refer to, say, matters of social justice or political philosophy generally. In the absence of such clarification there can be little wonder that the concluding pages of the *Tractatus* should inspire such different reactions. Those four pages draw implications from the idea that all propositions are of equal value that seem wildly beyond anything a mere mortal could conceive: the sense of the world is outside of it; the world of the happy is different from that of the unhappy; the world’s mood alternates; there can be no propositions of ethics or aesthetics, which is one with ethics; my will cannot influence the world; death does not change the world: it simply disappears; death is not an event in life; God (what is higher) does not reveal itself in the world; all of this is strictly speaking nonsensical, and culminates in the celebrated exhortation to silence. Wittgenstein’s silence in the *Tractatus*, however, is curiously something perspectival, a mode of seeing, in the sense of comprehending, the world rightly. That is how we gain access to things in their moral aspect. The act of keeping quiet (which is what “schweigen” means in German) permits us to comprehend the moral (and aesthetic) aspects of the world that is obscured when we discuss it or try in any way to assert ourselves in the world. Briefly, silence shows us something that we are tempted to say but really cannot. This deserves some comment.

In a famous letter to Ludwig von Ficker in which Wittgenstein revealed that the point of the *Tractatus* was in fact ethical, he wrote: “Was viele heute schwefeln, habe ich in meinem Buch festgelegt, in dem ich darüber schweige”¹⁷, which should be translated as “All of that which many are babbling today, I have defined in my book by remaining silent about it”¹⁸. When read together with the last proposition of the *Tractatus*, “wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”, the two assertions yield a constellation of mutually inter-related concepts: sprechen or speaking/saying, and its opposite schweigen or keeping silent as well as schwefeln or babbling (Kierkegaard would call it chatter¹⁹). Contrary to what one might think, the dialect expression schwefeln is etymologically related to schwätzen and schwätzen “to chatter” and not to schwefeln (“to impregnate with sulphur”)²⁰. In any case the triad saying-silence-babbling is a conceptual structuring, which gives us a picture of what the *Tractatus* wants to express in miniature: There are things that can be said, which can be said clearly. In all other matters we must keep silent; for the antithesis between saying and showing on the basis of keeping silent about the matter is complete. What can be said cannot be shown; whereas what can be shown cannot be said (*Tractatus*, 4.1212). The problem is that both in logic and in ethics we tend to want to babble on about what we in fact must pass over in silence. Thus logical theory is of a form of

15 M. O’C. Drury, “Conversations with Wittgenstein,” *Ludwig Wittgenstein: Personal Recollections*, ed. Rush Rhees (Totowa: Rowman and Littlefield, 1981), 173.

16 Ludwig Wittgenstein, “Lecture on Ethics,” *Philosophical Review* 74 (1965), 3-13.

17 Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker*, Brief 23.

18 Ludwig Wittgenstein, “Letter to Ludwig von Ficker,” ed. Allan Janik, trans. Bruce Gillette, *Wittgenstein: Sources and Perspectives*, ed. C. G. Luckhardt (Ithaca: Cornell, 1979), 94.

19 Peter Fenves, “Chatter”: *Language and its History in Kierkegaard* (Palo Alto: Stanford University Press, 1993).

20 I owe this information to Walter Methlagl; cf. Bruce Gillette’s “A Note on the Translation,” Wittgenstein, “Letters to Ludwig von Ficker,” *Wittgenstein: Sources and Perspectives*, 82.

babble because we want to speak about the application of signs; whereas the act of application speaks for itself (*Tractatus*, 5.557). In ethics we similarly want to speak about imperatives: “thou shalt”! that in fact have no force to make us act (*Tractatus*, 6.422) and are actually a veiled threat. The *Tractatus* takes its force from the idea that we have a tendency to run up against the limits of language, as Wittgenstein would put it later in a discussion with Moritz Schlick in which Wittgenstein explicitly mentioned the analogies between his views on ethics and the limits of language and those of Heidegger, Kierkegaard and St. Augustine²¹. As his thought matured, Wittgenstein seems to have been increasingly sensitive to the tendency to transgress the limits of language by babbling on about what can only be shown: “don’t think, look”, he admonished philosophers (*Philosophical Investigations*, I, 66). Babbling, i.e., persisting in discussing what can only be shown, diverts us from taking a look and thus prevents us from seeing how things are.

In insisting that keeping silent is a mode of showing, Wittgenstein edges particularly close to Heidegger, whose philosophy was often taken to be the complete antithesis of his but in fact is not. In the latter’s essay “Vom Wesen der Wahrheit” (On the Nature of Truth)²², Heidegger insisted that the height of philosophical insight is attained quasi-mystically when we simply let things be what they are. There is at once an undeniable proximity and an equally undeniable distance from Wittgenstein in his position – the matter resembles the typical cases of perspectivism that the later Wittgenstein was fond of calling to our attention: for example, a figure might be described alternatively as a “cube” or a “triangular prism” depending upon how we look at it (*Philosophical Investigations*, I, 139). Wittgenstein and Heidegger agree that, contrary to what professional philosophers usually think, the profoundest insights that mortals can gain is not a matter that can be expressed scientifically. Thus they both have been criticized by the positivistically-minded for contradicting themselves in writing about what cannot be written. Yet, both of them consciously ran the risk of self-contradiction in the matter. Not a small matter for philosophers! Be that as it may, for all the genuine similarities attaching to their common critique of professional philosophy and its standard assumptions about how things are, Wittgenstein, unlike Heidegger, does not see anything profound in this vitally important insight. From a Heideggerian perspective, there is not much depth in looking at what we do when we buy 5 red apples. Truth is something profound in the grand narrative of Western philosophy from Plato onwards: it is of the utmost significance that Heidegger, unlike Wittgenstein, remains attached to that tradition in a curious way; whereas, without for a second denying the importance of insight into our own limitations, Wittgenstein does not consider it to be profound – or even true. That insight, he insists, is only important when you are tempted to forget it, in which circumstance it is profound indeed; otherwise it is banal. At a tactical level, Wittgenstein is content with effectively reminding us of something; whereas Heidegger wants to celebrate the splendor of the simple: the temptation to babble is great indeed! Thus Wittgenstein is loath to speak of his own ideas in the *Tractatus* as being true. For the early Wittgenstein truth is important to philosophy but philosophy is not true; for it is not a matter of making a judgment, i.e., assenting to the truth of a proposition, but of grasping that in life’s most disturbing situations, of which he certainly had an inkling in the course of the Brusilov Offensive, it is not what we think but what we do that is crucial. Expressed in this way we can well understand why

21 See Friedrich Waismann: *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, hrsg. von Brian McGuinness (Oxford: Blackwell, 1967), 68-69.

22 Martin Heidegger, *Wegmarken* (Frankfurt/Main: Klostermann: 1978), 175-200.

Wittgenstein was surprised when people were scandalized by his position; for nobody really ever held anything different. In his mature philosophy the subject of truth is hardly touched upon; rather, meaning is at the center of his inquiries.

Wittgenstein's moral message, if I can call it that, is that all of us must confront the world upon our own. The knowledge that can be expressed in propositions, i.e., what constitutes scientific theories, can be of no help to us when we must act. In this situation no true proposition is profound – and, amazingly, what is profound, i.e., what helps, does not have to be true. That explains why Wittgenstein could be so fascinated, one might even say: captivated, by religion, which is capable of helping us in such a situation, without being a religious man²³; for religion offers us a picture that does more than describe something; it makes demands upon us with respect to action. Religion obliges us to do something – it is in this sense that we should understand the mature Wittgenstein's admonition to his fellow philosophers that he did not want to bring them to see something that they could not see but to do something that they do not want to do. In any case, Wittgenstein's position with respect to the relationship between truth/science and profundity/religion bears striking comparison to that of another "Existentialist", Karl Jaspers. For Jaspers too science is incapable of helping us to cope with those "limit situations" in which we are driven to pose the big questions about God and the meaning of life; they are somehow outside its scope – they are questions that are not questions as it were²⁴. At best we can develop subjective symbols or "ciphers" around which we can orient our lives. There is clearly a similarity to Wittgenstein here but also a twofold difference: 1) Wittgenstein refuses adamantly to discuss these symbols at all; 2) Wittgenstein comes to this position from science as an analytic philosopher. The latter point is a fascinating and crucial part of the story.

At the time of "about face" he wrote: "Colossal strain in the last month. Have reflected much about everything but curiously incapable of producing the connection with my mathematical trains of thought. However, the connection will be produced! What cannot be said cannot be said!"²⁵. Nothing about Wittgenstein is ordinary and this text is solid proof of that. The idea that he should solve his personal problems the way he had solved his problems about logic is itself bizarre but equally bizarre is the idea that he must somehow produce a connection between the two. It seems that he had attained clarity about his problems relating to logic and now was challenged to apply the same approach that had been fruitful in logic to his existential problems: those problems must "dissolve" of themselves on the basis of an alternative mode of formulating them²⁶. Wittgenstein's key to this strategy was in the philosophy of science of Heinrich Hertz, from whom he developed the idea of "showing" rather than saying how to deal with philosophical problems. So our investigation into the origins of Wittgenstein's mystical silence at the end of his *Tractatus* requires a brief excursion into an obscure but absolutely extraordinary chapter in the early development of philosophy of science, which is crucial for understanding how Wittgenstein became Wittgenstein²⁷. The detour may seem tedious but it is not.

We can start from a well-known anecdote that is more than an anecdote. Wittgenstein flabbergasted Bertrand Russell at one of their early meetings in 1911²⁸ by refusing to admit that there was no rhinoceros (later Russell confusingly said hippopotamus) in the room despite the fact that Russell could

23 M. O'C Drury, "Some Notes on Conversations with Wittgenstein", in *Ludwig Wittgenstein: Personal Recollections*, 94.

24 On Jaspers, see his *The Way to Wisdom*, trans. Ralph Mannheim (New Haven and London: Yale, 1954).

25 Wittgenstein, *Geheime Tagebücher*, 6-7.VII.16.

26 Wittgenstein *Geheime Tagebücher*, 26.XI,14; cf. *Culture and Value*, 31.

27 I have spelled this out in detail in my study of the development of Wittgenstein's view of philosophy: Allan Janik, *Assembling Reminders: Studies in the Genesis of Wittgenstein's Concept of Philosophy* (Stockholm: Santérus Academic Publishers, 2006).

28 McGuinness, *op. cit.*, 89.

not find one when he looked for it. The usual account of Wittgenstein's refusal to admit what could clearly be seen by Russell refers to some arcane views he had about existential propositions, which is doubtless correct. However, Wittgenstein also knew from reading and reflection upon the philosophical preface to Hertz's *Principles of Mechanics* that as scientists we are never forced to abandon a belief on the basis of empirical evidence²⁹. In a situation where our beliefs (theory or system) seems to be contradicted by the facts we are not forced to abandon our beliefs but are in fact confronted with a choice between taking our previous belief (theory/system) or the alleged facts to be primary. This has been a cardinal point in the development of the philosophy of science known after the discussions around Thomas Kuhn's *The Structure of Scientific Revolutions* as the Duhem-Quine Principle after its alleged discoverer, the French historian and philosopher of science Pierre Duhem, who developed the idea in his book *The Aim and Structure of Physical Theory* in 1905 and the most famous 20th century American philosopher Willard van Orman Quine who legitimated it in analytic philosophy in a famous essay "Two Dogmas of Empiricism" in 1951³⁰. However, the idea is already explicitly present in Hertz's *Principles* in 1894. At the same time it is central to Wittgenstein's posthumous *On Certainty*. Briefly, there is hardly a more central notion in his thinking, one that undermines the central tenet of hard core positivism, the idea of the verification of empirical propositions on the basis of sensible experience³¹. It is part of his Hertzian heritage.

A no less important part of that heritage is the fact that a certain form of perspectivism that follows from the choice we are faced with in situations where facts and beliefs (theory/system) collide. The necessity of choosing requires reflection upon the alternatives: What could an alternative description of the facts of the case be like? What could an alternative mode of explanation of the phenomenon in question look like? For Hertz, as Wittgenstein came to interpret him, thinking in terms of alternatives became a way of avoiding the pitfall of eliminating metaphysics at the cost of having to police language to keep it pure, thereby running the risk of impoverishing it, as positivism in its extreme form was inclined to do, presenting alternatives to the normal way of seeing things became central to Hertz's philosophy of science. He reasoned that if the old Newtonian way of developing physical theory involved introducing questionable metaphysical abstractions like "force" or "absolute space, time and motion", which are in principle unobservable, why not develop another way of representing the matter which eliminates the difficulty in practice immanently in the act of re-presentation instead of trying to establish a prescriptive theory about what is permissible in scientific usage. In Wittgenstein's terms, the problems of philosophy arise on account of the way language works, i.e., deceptively; they have to be dealt with language and not on the basis of a theory about it. So Hertz would develop an alternative to the Newtonian account of mechanics in the form of an axiom system; whereas Wittgenstein would develop an alternative to the theory of propositions, which Russell was striving to develop, on the basis of the truth table technique for representing them, in the form of a purely mechanical way of looking at them that showed their logical properties at a glance. Later he would describe his philosophical method as a (Hertzian) matter of inventing (not discovering) new comparisons³². Here we are edging up to a way of thinking that might conceivably be a useful way of approaching both problems about understanding abstract issues in mathematical logic and the problems of life.

29 On Wittgenstein's relationship to Hertz see my *Assembling Reminders*, Ch.3, "Heinrich Hertz: Alternative Representations", 45-72. The account of Wittgenstein's debt to Hertz presented here has been greatly simplified for the sake of clarity of presentation and does not claim to be an historically precise description of Wittgenstein's encounter with Hertz but a comprehensible brief account of the lesson that he drew from Hertz. Moreover, Hertz was but one of ten figures, who, in Wittgenstein's own eyes, influenced his view of philosophy. In emphasizing Hertz I do not want to deny the importance of the others generally. Hertz is particularly important to understand what showing means in the *Tractatus* and a-fortiori what Wittgenstein's silence there means.

30 The *locus classicus* for the discussion of the importance of the notion for contemporary philosophy of science is Imre Lakatos, "Falsification and the Methodology of Scientific Research Programmes," *Criticism and the Growth of Knowledge*, ed. Imre Lakatos and Alan Musgrave (London: Cambridge University Press, 1970), 180-188.

31 For a contrast between the different ways of conceiving what came to be known as logical positivism within the Vienna Circle see my, "Wittgenstein, the Vienna Circle and European Culture," *Wittgenstein's Vienna Revisited* (New Brunswick and London: Transaction, 2001), 197-212.

32 Wittgenstein, *Culture and Value*, 17.

The point of this digression has been to indicate 1) how the notion of thinking in terms of alternative representation, i.e., what Wittgenstein calls a synoptic view (*eine übersichtliche Darstellung*), drawn from Hertz's philosophy of science became a model for Wittgenstein in his efforts to cope with problems both in logic and in life by dealing with them immanently, and consequently 2) what was necessary for him to do if he was to produce the connection between the solution to his problems in logic and his existential problems being continually in a life and death situation. In the famous letter to Ludwig von Ficker in which Wittgenstein explained that the point of his work was an ethical one, he also insists "Es wird nämlich das Ethische durch mein Buch gleichsam von Innen her begrenzt; und ich bin überzeugt, dass es, stren, NUR so zu begrenzen ist" (For the Ethical is delimited from within, as it were, by my book; and I'm convinced that, strictly speaking, it can ONLY be delimited in this way.) With the wisdom of hindsight and in the light of Hertz, it should be clear what is philosophical in this otherwise implausible strategy. Wittgenstein moved from a Hertzian approach to his "mathematical" (i.e., logical) problems on the basis of an alternative representation of the propositions of logic on the basis of a purely mechanical technique, truth tables, which clearly once and for all display (show) with absolute clarity whether a proposition is formally true (tautology) or is empirical or is logically impossible (a contradiction). In his private diaries he was fighting to apply this way of thinking to his life and, in the context of war, coping with the fear of death: if something was wrong in his life, then he must live differently, which is what he seems to have done. At the end of the first month of the Brusilov Offensive this solution burst into his philosophical notebooks as he realized that the solution (i.e., dissolution) of all of his problems was a matter of acknowledging what we might term transcendental limits. This explains why nothing is hidden in Wittgenstein. Despite all that he said about his own incapability to express what he wanted to say, it is not as if Wittgenstein wanted to do something he in fact did not do, i.e., develop a strict positivism à la Carnap or a sort of hermeneutics à la Gadamer³³. In fact, Wittgenstein's laments should be understood as laments about being unable to do what he did better and not differently. He really wants philosophy to leave the world alone but for good philosophical reasons. "All that philosophy can do is to destroy idols. And that means not making any new ones – say out of 'the absence of idols'"³⁴. There is no hidden agenda and there is no frustration whatsoever in his silence.

The idea of silence resulting from having shown the limits of language from within logic itself explains why there are no references to the notorious *fin de siècle* "crisis of language" in the works of, say, Hofmannsthal or Rilke in his papers or correspondence³⁵. Wittgenstein was doing something essentially different from *fin de siècle* "critics of language" from Nietzsche to Mauthner to Hofmannsthal. Hofmannsthal's famous "Chandos Letter", is emblematic of this literature of aesthetic alienation. A longish quotation will suffice to convey its mood and substance:

Es erscheint mir alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. Auch die eigene Schwere, die sonstige Dumpfheit meines Hirnes erscheint mir als etwas; ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinander spielenden Materien keine, in die

33 The astonishing thing is that taking his clues from Hertz, Wittgenstein developed an original version of hermeneutics without reference to law, biblical studies or ethnology. This is a case of him seeing more in the work of another than he (Hertz) did himself, something Wittgenstein considered typically Jewish, *Culture and Value*, 17.

34 Wittgenstein, *Bergen Electronic Edition*, MS 312, 413.

35 See George Steiner, *Language and Silence* (New York: Atheneum, 1967); cf Allan Janik and Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (2nd ed. corr. Chigago: Ivan Dee, 1996), 67-90 et passim.

ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde meine Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken. Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte³⁶.

This highly stylized, rather than existential, world-weary text laments the burst bubble that the aesthete illusion of a pre-established harmony between a truly beautiful world and the poet's emotions represents. The richness of everything that can be objectively seen and the intensity of everything that can be subjectively felt cannot be brought together in words³⁷. The disillusioned aesthete despairs at the lack of a language adequate to expressing the depths of his feelings in a fit of Narcissistic erudite frustration. While the authors of a book like, say, *Wittgenstein's Vienna* might find *The Chandos Letter* useful for the purposes of making clear that there was indeed a preoccupation with questions of the limits of language in Vienna 1900 (not to say post-Wagnerian German culture generally³⁸) – that can assist us in understanding the culture from which Wittgenstein emerged and the context in which he wrote, i.e., fact that shows that there was a preoccupation with problems about the self, language and the world in fin de siècle Vienna –, Hofmannsthal's fundamentally psychological concern with the limits of language is essentially foreign to the mystical silence rooted in the nature of logic with which the *Tractatus* concludes. The idea that psychology has nothing to do with philosophy was an essential part of his heritage from Gottlob Frege, the deepest layer in his concept of philosophy³⁹. Such metaphysical talk about what literature cannot do is babbling in Wittgenstein's terms⁴⁰. For Wittgenstein, in contrast to the Hofmannsthal of the "Chandos Letter", one might say, that the muses are not silent: they sing but you cannot hear them if you are talking.

From the point of view of philosophical aesthetics, Wittgenstein criticizes the classical idealist position that literature and religion express a message symbolically and moralistically that philosophy makes explicit literally, agreeing with the idealists that religion and literature are fundamentally symbolic, and thus no scientific knowledge, i.e., clear and distinct in nature, but, unlike the idealists, he found them for that reason to be much more important than philosophy for human life. It was anything but trivial of him to say of one of his Cambridge colleagues, who had written about William Blake, "How does so-and-so think he can understand Blake? Why, he doesn't even understand philosophy!"⁴¹.

Wittgenstein's admonition to keep silent is not directed, then, towards writers and poets; philosophers and moralists (also among the literati) are his target. We know from his correspondence with Paul Engelmann, for example, that poetry is a mode of keeping silent. Commenting upon a (curiously less than brilliant) poem by Ludwig Uhland, Engelmann wrote, "Almost all other poems (even good ones) make an effort to express the inexpressible, here that is not attempted and precisely for that reason it has been done successfully," to which Wittgenstein responded, "If you do not make an effort to express

36 Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, <http://gutenberg.spiegel.de>

37 Claudio Magris, "Der Rost der Zeichen: Hofmannsthal und der Brief des Lord Chandos", *Der Ring der Clarisse* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 51-90).

38 George Steiner has made this point with respect to fin de siècle literature (see note 33); whereas Carl Dalhaus has explained how a kind of concern with the limits of language is at the center of Wagner's concept of music drama, see his *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (München: DTV, 1990), "Dialog und 'tönendes Schweigen'", 40-49.

39 See *Assembling Reminders*, Ch. 5 "Gottlob Frege: The Quest for Objectivity," 97-122.

40 One contemporary poet for whom Wittgenstein expressed puzzled admiration was Georg Trakl, whose remarkable verses abound with beautifully evoked images whose meaning is transformed in the course of the poem lending them an uncanny tone of "dumbness" (*Verstummtheit*), which Wittgenstein was known to admire. Trakl was in many respects the poetic antipode to Hofmannsthal in fin de siècle Vienna. See my "Ethik und Ästhetik sind eins': Wittgenstein and Trakl," *Wittgenstein's Vienna Revisited*, CH. 12, 225-246. Trakl was in many respects the poetic antipode to Hofmannsthal in fin de siècle Vienna.

41 Janik and Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, 257.

the inexpressible, nothing is lost. Rather the inexpressible is – inexpressibly – contained in what has been expressed.”⁴²

Ludwig Uhland

Graf Eberhards Weißdorn

Graf Eberhard im Bart
Vom Württemberger Land,
Er kam auf frommer Fahrt
Zu Palästina's Strand.

Daselbst er einstmals ritt
Durch einen frischen Wald;
Ein grünes Reis er schnitt
Von einem Weißdorn bald.

Er steckt' es mit Bedacht
Auf seinen Eisenhut;
Er trug es in der Schlacht
Und über Meeres Flut.

Und als er war daheim,
Er's in die Erde steckt,
Wo bald manch neuen Keim
Der neue Frühling weckt.

Der Graf, getreu und gut,
Besucht' es jedes Jahr,
Erfreute dran den Mut,
Wie es gewachsen war.

Der Herr war alt und laß,
das Reislein war ein Baum,
Darunter oftmals saß
Der Greis im tiefsten Traum.

Die Wölbung, hoch und breit,
Mit sanftem Rauschen mahnt
Ihn an die alte Zeit
Und an das ferne Land!⁴³

Clearly for Wittgenstein literature can express what philosophy cannot say, i.e., because literature is a matter of showing rather than saying in the terms of the *Tractatus*. This might seem to be a paradox. It seems to fly in the face of Frank Ramsey's admonition (which is in fact an often overlooked reference to Bernard Shaw's *Man and Superman*) that if you couldn't say it, you couldn't whistle either. However, this misses Wittgenstein's point. What can be said is what is the case: a proposition, the totality of which forms the body of knowledge we call science. In pronouncing ethics (and aesthetics) unrepresentable, Wittgenstein was asserting that they could not be expressed in unambiguous propositions, which is to say that ethics is not a science

⁴² Wittgenstein-Englemann: *Briefe, Begegnung, Erinnerungen*, hrsg. von Ilse Somavilla und Brian McGuinness (Innsbruck: Haymon, 2006), 23-24.

⁴³ <http://www.lesekost.de>

(put this way the radicality of the position seems to diminish considerably). There could be no such thing as a theory whose propositions entailed action – any more than there could be a theory of aesthetics which would entail a particular set of reactions to a specific work of art. That does not exclude the possibility of matters of ethical significance being presented in ambiguous, i.e., metaphorical or allegorical, sentences. The point is that such sentences, which are essentially literary precisely because they are ambiguous in a positive sense (as metaphysics is ambiguous in a negative sense), are not propositions. Thus they are capable of showing something that cannot be said, i.e., something essential that gets lost if we try to put it into scientific form⁴⁴.

Where do we find such an approach to ethics? Nowhere, if we are looking for a literal embodiment of Wittgenstein's views in all of their radicalism. However Wittgenstein's injunction to silence at the end of the *Tractatus* is certainly more compatible with recognizable ethical practices and moral philosophy than has often been thought to be the case.

With respect to moral practices, silence in various forms is of the essence of morality, for example, for the Quakers and the Catholic Worker movement. With respect to the Quakers, their religious services are enveloped in silence. Worshippers sit in silence to the point that one amongst them has the conviction that s/he has the right to speak. Thus silence is considered an essential prerequisite of ethico/religious insight by the Quakers. After one of them has spoken the group returns to silence until another feels convinced of permission to speak⁴⁵. Another place is in the Hospitality Houses of the American Catholic Worker movement. Founded during the Depression upon the principles of voluntary poverty, pacificism, non-violence and the works of mercy (especially the corporal works of mercy, which are the prelude to the spiritual ones: to feed the hungry; to give drink to the thirsty; to clothe the naked; to harbor the harborless; to visit the sick; to ransom the captive; to bury the dead), these institutions are intended to give refuge to the downtrodden. Contrary to the soup kitchens of other denominations, they do not require that the people who stay there attend religious services for the privilege of a meal and a bed. Instead, in good Wittgensteinian fashion, they stipulate that their "guests" do some work to contribute to the common well being of everybody there: cleaning, cooking, serving, repairing, etc. The idea is that what we do counts more than what we say. Thus the truth of their beliefs shows itself silently in what its members do.

This anarchistic movement has become international but completely lacking in any form of hierarchical organization. As an affront and challenge to the great media, it publishes a newspaper, *The Catholic Worker* (named to imitate and challenge Communist, Daily Worker) which has been sold since 1933 for the price of one US penny as a reminder that, despite everything, the message is more important than the media. It is difficult to think that Wittgenstein, with his deep affinities both to the quietism of Tolstoi and to the most devastating critic of the media in the 20th century, Karl Kraus, would not have approved of it.

With respect to the seemingly implausible connection with Aristotle we can say the following: the Stagirite insists adamantly that practical wisdom is completely different from scientific knowledge (either in his sense or the modern sense). It can never be codified because it is personal knowledge of how to react to situations in which rules always have exceptions and whose circumstances cannot be foreseen⁴⁶. Thus any attempt to produce something

44 The case of "logical theory" is somewhat different but that need not concern us here.

45 The philosopher Stephen Toulmin – and pupil of Wittgenstein – became a Quaker on philosophical grounds largely influenced by this practice. I am indebted to him for my knowledge of Quakerism.

like a moral system has to be countered by insisting that it is better to remain silent. This is not Wittgenstein but there is an affinity that we ignore at our peril. However, there is more to consider here than meets the eye. Aristotelian ethics is for the most part ignored by contemporary moral philosophers. There are many reasons to explain this neglect: one is that he never got over the bad name that association with the Catholic Church and its campaign against modernity brought with it; another, more important, one is that the moral coherence presupposed by his approach to ethics is a far cry from the moral incoherence that is part and parcel of any truly pluralistic society (incoherence is the price of pluralism, as it were). The Reformation, the rise of the nation state and the industrial revolution have divided Europe (and not only Europe) along religious, political and social lines in such a way that an Aristotelian notion of morality as based upon common values is almost inconceivable. From the Enlightenment forward there has been a project among philosophers to produce a theory to cope with the situation, i.e. one that could form the philosophical foundation for pluralist liberalism. In a series of brilliant publications over the last 60 years, Alasdair MacIntyre has exposed the fatal flaws in this project in a way that can hardly even be hinted at here⁴⁷. Wittgenstein's mystical silence has been curiously missing from MacIntyre's penetrating analyses as it should not be; for the silence of the *Tractatus* is the bad conscience of modern moral thought, not post-modern in its scorn for philosophical ethics, but pre-modern in its practical moral intensity, a *restitutio in pristinum*, a reminder that, in our frustrations with the slings and arrows of modernity, we have been looking for ethics in the wrong place, in books and lectures rather than in the hearts and minds of human beings.

King Lear

Tell me, my daughters....which of you shall we say
doth love us most?

Cordelia

[Aside] What shall Cordelia do? Love, and be silent.
.... I am sure, my love's more richer than my tongue.

Allan Janik

is Professor Emeritus at the University of Vienna.

He currently researches at the Forschungsinstitut Brenner-Archiv in Innsbruck, where he is leading different projects, some of them explicitly focused on Wittgenstein.
www.uibk.ac.at/brenner-archiv/mitarbeiter/janik

⁴⁶ On Aristotle's notion of an ethics based on a genuinely practical wisdom (as well as a vigorous defence of its contemporary relevance) see Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote* (3^{ème} ed.; Paris: Presses Universitaires de France, 1986).

⁴⁷ See above all Alasdair MacIntyre, *After Virtue* (Notre Dame: Notre Dame University Press, 1981).

„Selbstseher“ und „Tote Mutter“: Schieles Bildthemen im Kontext seiner Zeit

In einem Selbstbildnis mit dem Titel „Prediger“ präsentiert sich Egon Schiele dem Betrachter in Profilansicht mit niedergesunkenem Kopf, fast vollständig nackt und in einer sehr unnatürlichen Pose (Abb. 1). Für solche Darstellungen hat er sich immer wieder vor dem Spiegel inszeniert, in einer unerschöpflichen Fülle von Posen und Rollen in ständiger Veränderung: Nackt und grimassierend wie in „Aktselbstbildnis“ (1910, KD720)¹, mit ausgestreckten Beinen, Händen vor der Brust, bekleidet und mit einem Hut (1910, KD702), oder wie eine Puppe, deren Bewegung von Fäden dirigiert wird (1915, KD1780). Der Variantenkatalog ist immens; die Selbstbildnisse übertreffen innerhalb der Papierarbeiten alle anderen Darstellungen. Dementsprechend standen diese Bilder bisher auch stark im Blickpunkt des Forschungsinteresses. Die lange Zeit verbreitete Auffassung, dass Schieles Selbstporträts als spontane Enthüllungen der Psyche zu deuten sind, wurde von der jüngeren Forschung bereits widerlegt, wobei das inszenatorische Element dieser Bilder mit Recht immer wieder hervorgehoben wurde.² Zudem sind die außerordentlich vielfältigen Selbstdarstellungen Schieles kaum als „Bildnisse“ zu bezeichnen, denn sie widersprechen jeglichen auf die Ähnlichkeit des Dargestellten basierenden Porträtkonventionen. Vielmehr können sie als Schieles Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion über die individuelle Identität verstanden werden – wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Nach Darwin und Nietzsche war Ende des 19. Jahrhunderts der anthropozentrische Ich-Begriff des Idealismus endgültig ins Wanken geraten. Die sogenannte „Subjektkrise“ hatte einen entscheidenden Einfluss auf das kulturelle Wien um 1900. Geprägt wurde die Diskussion vor allem in Österreich durch die Theorien Ernst Machs. Der Physiker gelangte in seinem Hauptwerk *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1885) zu dem Schluss, dass das Subjekt eine bloße Übereinkunft sei, die zeitweilig – durch ihre relative Beständigkeit – als „Notbehelf zur vorläufigen Orientierung“³ diene, und nicht eine existierende Substanz. Das, was bis dahin Subjekt genannt worden war, sei nichts anderes als ein „an einen besonderen Körper (den Leib) gebundene[r] Komplex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen“, der sich, zusammenhängend mit den Erfahrungen, einem kontinuierlichen Fluss physischer Empfindungen, in ständiger Veränderung befinde.⁴ Die Ergebnisse von Machs Untersuchung wurden unter dem Motto „Das unrettbare Ich“ von dem österreichischen Literaturkritiker und einflussreichen Verbreiter neuer geistiger Strömungen, Hermann Bahr, zusammengefasst und popularisiert.

Schieles zahlreiche Selbstdarstellungen sind paradigmatische Zeugnisse der Unbeständigkeit des „unrettbaren“ Subjekts der Moderne. Doch diese thematisieren nicht bloß „das Phänomen des Nicht-Fassen-Könnens des eigenen Ich“,⁵ sondern zeigen zugleich den Versuch, dieses immer werdende

1 Alle Angaben zu den Werken beziehen sich auf das Werkverzeichnis von Jane Kallir: Egon Schiele. The Complete Works, 2. erweiterte Aufl. London/New York 1998. D steht für „Drawings“ und P für „Paintings“. Diese Angaben werden im Folgenden für jedes Werk Schieles angegeben.

2 Siehe u. a. Foster, Hal: Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle 1985, S. 60–62; Hofmann, Werner: Das Fleisch erkennen. In: Ornament und Askese im Zeitgeist der Wiener Jahrhundertwende Hg. von Alfred Pfabigan, Wien 1985, S. 120–129; S. 174–176; Schröder, Klaus Albrecht: Egon Schiele. Eros und Passion, München/Berlin/London u. a. 1997, S. 83–88; Sykora, Katharina: Performative Selbstinszenierung und Geschlechterirritation bei Egon Schiele. In: Müller-Tamm, Pia (Hg.): Egon Schiele. Inszenierung und Identität, Köln 1995, S. 45–65.

3 Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 7. Aufl. Jena 1918, S. 10 (Die erste Aufl. erschien 1885 unter dem Titel *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*).

4 Mach 1918, S. 2–3; vgl. ferner S. 1–30.

5 Zu diesem Schluss kommt Elfriede Wiltschnigg, ohne Schieles Suche nach Identität zu berücksichtigen (Die Krise des Ich. Selbstbildnisse österreichischer Künstler als Manifestationen veränderter Wahrnehmung. In: Sprache – Denken – Nation. Kultur- und Geistesgeschichte von Locke bis zur Moderne. Hg. von Volker Munz und Katalin Neumer, Wien 2005, S.145–167, hier S. 152).



1



2



3

Abb. 1 Egon Schiele: Prediger, 1913, Bleistift, Aquarell und Gouache, 47,2 x 31,1 cm, Leopold Museum, Wien (KD1441)

Abb. 2 Egon Schiele: Selbstseher I, 1910, Öl auf Leinwand, 80 x 79,7 cm, Standort unbekannt (KP174), Bildquelle: Kallir 1998, S. 95, Fig. 47

Abb. 3 Egon Schiele: Selbstseher II, 1911, Öl auf Leinwand, 80,3 x 80 cm, Leopold Museum, Wien (KP193)

Selbst als Individuum zu begreifen. Ein Subjekt, das einer ständigen Veränderung unterworfen ist, muss sich auch stets neu bilden und definieren. Egon Schieles Drang, sich selbst auf solch unterschiedliche Art und Weise darzustellen, verweist auf seine Suche nach Identität in der Vielfalt und gleichzeitig der Feststellung der Unmöglichkeit, eine einheitliche Antwort darauf zu geben.

So sind nicht nur Einzel-, sondern auch Doppel- und sogar dreifache Selbstdarstellungen in Schieles Werk zu finden. Eine besonders prägnante Begegnung mit sich selber hat er in einer Reihe von „Allegorien“⁶ inszeniert. Bezeichnenderweise tragen zwei davon den Titel „Selbstseher“ (Abb. 2, 3). Damit übernimmt Schiele für den Titel die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs „Doppelgänger“ als „Leute, die sich selber sehen“ – eine Definition, die bereits Jean Paul in seinem Roman „Siebenkäs“ (1796) verwendet hatte.⁷ In beiden Gemälden hat der Künstler die Doppelung hinter seiner eigenen Gestalt dargestellt. Die Figuren treten aus einer dickflüssig wirkenden Masse hervor, die in Schieles Bildern häufig anzutreffen ist. Im „Selbstseher I“ blinzelt der vordere Schiele, als ob er sich anstrengen würde, um etwas besser zu sehen. Die hintere Figur zeigt am Rumpf eine ähnliche Haltung, beginnt sich aber, der diagonalen Spaltung des Hintergrunds folgend, im oberen Bereich vom vorderen abzusetzen. In „Selbstseher II“ deuten der Gesichtsausdruck der vorderen Gestalt mit geschlossenen Augen und Mund sowie seine übermäßige Hirnschale auf eine hohe Konzentration hin. Die Versunkenheit, welche der Versuch, *sich ganz zu sehen* erfordert, scheint somit konstatiert zu werden.

Mit dem Problem der Selbsterfahrung hat sich Schiele auch in einigen Texten beschäftigt. Darunter ist ein Brief an Oskar Reichel vom September 1911 besonders hervorzuheben:

„Wenn ich mich ganz sehe, werde ich mich selbst sehen müssen, selbst auch wissen, was ich will, was nicht nur vorgeht in mir, sondern wie weit ich die Fähigkeit habe, zu schauen, welche Mittel mein sind, aus welchen rätselhaften Substanzen ich zusammengesetzt bin, aus wie viel von dem mehr, was ich erkenne, was ich an mir selbst erkannt habe bis jetzt.“⁸

Schieles Annahme, er bestünde aus „rätselhaften Substanzen“, verdeutlicht seine Beschäftigung mit der um die Jahrhundertwende fundamentalen Frage nach der Existenz, Funktion und Zusammensetzung des Subjekts. Keine resignierte Feststellung, sondern eine unermüdliche Suche nach Identität wird hier offenbar. Schiele versteht Selbsterkenntnis als einen dynamischen Vorgang, der eine Vielfalt umfasst und auf der Bejahung des Werdens basiert. So setzte er das, was er *will*, mit dem gleich, was er *ist*. Schiele spricht in seinem Brief zudem den zeitgenössischen Topos vom Sehen als Erkennen an, womit dem rationalen Erkenntnisvorgang eine gesteigerte Wahrnehmungskraft gegenübergestellt wird:⁹ Der *Selbst-Seher* wird zum *Selbst-Erkennenden*.

Mit seiner Schmetapher verdeutlicht Schiele die Überzeugung, dass Selbsterkenntnis nur durch Selbstwahrnehmung zu erreichen ist. Unabdingbare Voraussetzung dafür ist, aus einer gewissen Distanz auf sich selber zu blicken. Das Motiv des Doppelgängers verbildlicht das Phänomen des „Außer-sich-geratens“, wofür das griechische Wort „Ekstasis“ steht. Bereits Nietzsche hatte die Festlegung der eigenen Natur als ein ekstatisches Hinaussehen beschrieben.¹⁰ Die „Selbstseher“-Gemälde zeigen eine im Hinaustraten aus sich selber ermöglichte „ekstatische“ Betrachtung,¹¹ die als Versuch der Selbsterfahrung gewertet werden kann. In der ersten Version

6 Zu Schieles Verständnis von Allegorie siehe Pereña Sáez, Helena: Egon Schiele: Wahrnehmung, Identität und Weltbild, Marburg 2010, S. 16.

7 Jean Paul (Richter): Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs, München u. a. 1986, S. 67.

8 Schiele, Egon: Brief von an Oskar Reichel vom September 1911. In: Nebhay, Christian M.: Egon Schiele 1890–1918. Leben. Briefe. Gedichte, Salzburg/Wien 1979, S. 184, Nr. 264.

9 Auch im Bezug auf die Weltwahrnehmung ist für Schiele das Thema des gesteigerten Künstlerblicks wichtig. Siehe dazu Pereña 2010, S. 200–228.

10 Nietzsche, Friedrich: Ecce homo. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1967–77 (Im Folgenden KSA), Bd. 6, S. 263, 339.

11 Wie Hans-Ludwig Held (Das Gespenst des Golem. Eine Studie aus der hebräischen Mystik mit einem Exkurs über das Wesen des Doppelgängers, München 1927, S. 250) in seinen Ausführungen zum Doppelgänger feststellte, geschieht die Abspaltung des Doppelgängers häufig „im spontanen Trancezustand“. So wird deutlich, dass Schieles Bezeichnung seiner Bilder als „Selbstseher“ keine Inkongruenz mit der Darstellung reflektiert, da es sich dabei um ein ekstatisches und nicht, wie Reinhard Steiner annimmt (Egon Schiele 1890–1918. Die Mitternacht Seele des Künstlers, Köln/London u. a. 1999, S. 14.), um ein gegenseitiges Betrachten handelt.



4



5



6

Abb. 4 Egon Schiele: Tote Mutter I, 1910, Öl und Bleistift auf Holz, 32,4 x 25,8 cm, Leopold Museum, Wien (KP177)

Abb. 5 Egon Schiele: Tote Mutter II (Die Geburt des Genies), 1911, Öl auf Holz, 32,1 x 25,4 cm, wohl zerstört (KP195). Bildquelle: Kallir 1998, S. 96

Abb. 6 Egon Schiele: Die ausgebrannte Mutter (Fragment aus: „Die drei Mütter“), 1909–1911, Öl und Metallfarbe auf Leinwand, 57 x 50 cm, Privatbesitz (KP205)

des Themas ist dieser Vorgang besonders deutlich dargestellt, indem die beiden Körper zusammengewickelt sind und der hintere sich im oberen Teil allmählich vom vorderen absetzt.

Ein Vergleich mit der literarischen Tradition des Doppelgängers als Vorahnung des Todes liegt bei diesen Bildern nahe – vor allem aufgrund des zweiten Titels von „Selbstseher II“: „Tod und Mann“.¹² Doch mehr als diese Bezeichnung lässt sich nicht explizit mit dem Thema des Todesboten in Verbindung bringen. Einigen seiner Werke gab Schiele nachträglich Titel mit literarischen oder musikalischen Assoziationen, womit der Künstler die vielfältigen Anspielungen seiner Gemälde erweiterte.¹³ Fruchtbarer ist die Gegenüberstellung von Mann und Tod im Zusammenhang mit dem Hauptthema der Selbsterfahrung. So definierte Schiele in seinem Brief an Reichel „Leben“ als „unaufhörliches Verwittern“, kurz nachdem er von seinem „Wesen“ als „Verwesen“ gesprochen hatte – ein in seinen Texten wiederkehrendes Wortspiel.¹⁴ Dementsprechend wirkt die Gestalt des Todes in „Selbstseher II“ nicht bedrohlich, sondern als eine erstrebenswerte Entmaterialisierung. Noch einmal kann ein Blick in den Brief an Reichel den Kontext des Bildes erweitern. Nach der bereits zitierten Passage fährt Schiele fort:

„Ich sehe mich verdunsten und immer stärker ausatmen, die Schwingungen meines astralischen Lichtes werden schneller, unvermittelter, einfacher und ähnlich einem großen Erkennen der Welt. So erbringe ich mich stets mehr, stets Weiteres, endlos Scheinenderes aus mir, so weit mich die Liebe, die alles ist, auf diese Art bemittelt und mich zu dem führt, wohin ich instinktiv gezogen werde, was ich in mich zerren will, um von neuem ein Neues zu bringen, was ich trotz mir erschaut habe. – Mein Wesen, mein – Verwesen, auf bleibende Werte umgesetzt, muß auf andere stark oder stärker ausgebildete Wesen meine Kraft über sich erbringen, früher oder später, wie eine gläubig scheinende Religion.“¹⁵

Für Schiele führt die Entmaterialisierung zu einem Fortschreiten auf dem Weg zur (Selbst-) Erkenntnis. Die Verwendung des Ausdrucks „Astral-Licht“ in diesem Kontext zeigt sich theosophischem Gedankengut verpflichtet. Einen Überblick der wichtigsten Vorstellungen zum Doppelgängertum zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus den Bereichen Mystik, Okkultismus und Volksglauben gibt Hans-Ludwig Held im Jahr 1927: Insgesamt betrachtete Held eine „gespenstische Art“ als „das Wesen des Doppelgängers“, welche „einem Menschenkörper ähnelnd, doch dem Wesen des Körpers (der Festigkeit seiner Materie) widerspricht“.¹⁶ Weiter definierte Held den Doppelgänger als „Äther- oder Astralleib“, der sich von seinem lebendigen Mutterkörper abgetrennt habe und zu eigener Erscheinung gelangt sei.¹⁷ Die Entmaterialisierung der hinteren Gestalt in „Selbstseher II“, vor dem Hintergrund von Schieles Erwähnung des „Astral-Lichts“ betrachtet, lässt den Auftritt des Doppelgängers in diesem Gemälde als Vision seines „Astralleibs“ verstehen.¹⁸ Doch das Bild unterscheidet sich deutlich vom bunten Kolorit der üblichen „Astralleib“-Darstellungen um 1900.¹⁹ So lässt sich das Gemälde nicht als reine theosophische Illustration deuten: Die Darstellung des „Astralleibs“ hängt hier mit dem Problem der Selbsterfahrung zusammen. Unterstützt wird diese Deutung durch das Fehlen jeglicher okkultischer Anspielungen in „Selbstseher I“ sowie durch den gedanklichen Kontext des Reichel-Briefes.

Neben der Selbstwahrnehmung bildet das Problem der Welterkenntnis ein zentrales Thema in Schieles Werk, das viele seiner Landschafts-

12 Zu dieser Interpretation vgl. Whitford, Frank: Egon Schiele, London/New York 1981, S. 109 und Steiner 1999, S. 14.

13 Siehe dazu Pereña 2010, S. 54.

14 Siehe etwa Schiele, Egon: Brief an Carl Reinshaus nach dem 27.2.1912. Abgebildet in: Leopold, Elisabeth; Tretter, Sandra (Hg.): Der Lyriker Egon Schiele. Briefe und Gedichte 1910–1912 aus der Sammlung Leopold, München/Berlin 2008, S. 97–100, hier S. 97; Schiele, Egon: Brief vor dem 12.5.1910 an Anton Peschka. Abgebildet in: Leopold 2008, S. 13–16, hier S. 13.

15 Schiele, Egon: Brief von an Oskar Reichel von September 1911. In: Nebehay 1979, S. 184, Nr. 264.

16 Held 1927, S. 241.

17 Held 1927, S. 242–243.

18 Für eine andere theosophische Interpretation des Gemäldes siehe Kury, Astrid: „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhunderts sehen anders aus...“. Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne, Wien 2000, S. 73.

19 Kury 2000, S. 76.

darstellungen geprägt hat. Grundlegende Überlegungen dazu scheinen in manche Allegorien Schieles miteinzufießen. Dazu gehören in erster Linie die Gemälde zum Thema „Tote Mutter“. Die erste Version (Abb. 4) zeigt eine tote Schwangere, deren kraftloser Kopf auf ihren Bauch niedergesunken ist. Der Mutterleib ist durchbrochen und gibt den Blick auf ein noch ungeborenes Kind frei. Sowohl der Hintergrund als auch der Leib der Mutter, die jeweils die Figuren umkreisen, bestehen aus dem gleichen, dickflüssig wirkenden schwarzen Stoff, wobei der Farbduktus sowie die Haltung beider Gestalten – nur durch Köpfe und Hände definiert – die kreisende Bewegung der Komposition unterstreichen.

Ein Jahr später beschäftigte sich Schiele erneut mit diesem Thema in seinem heute zerstörten Gemälde „Tote Mutter II“, auch „Die Geburt des Genies“ genannt (Abb. 5). Schiele verwendete hier das gleiche Motiv wie in der ersten Version, erreichte aber durch die Einführung kleiner Veränderungen eine ikonenhafte Wirkung: So setzte er das monstranzartig,²⁰ von dunklem Stoff eingerahmte Kind genau in die Mitte des Bildes. Das Kind ist jetzt frontal und mit weit aufgerissenen Augen dargestellt. Diese Tendenz zur Geometrisierung lässt sich auch an Kopf und Bauch der Mutter sowie an der Stellung ihrer Hand beobachten, die – im Gegensatz zum ersten Bild – der Bewegung des Kopfes entgegenwirkt.

Beide Gemälde wurden in der Forschung bisher überwiegend autobiographisch gedeutet.²¹ Reinhard Steiner vertritt sogar die Meinung, dass sie „ohne Kenntnis der konkreten Probleme, die Schieles Verhältnis zu seiner Mutter prägten, [...] vollends rätselhaft“ bleiben würden.²² Der ursprüngliche Anlass, das Thema „Tote Mutter“ im Zusammenhang mit den Unstimmigkeiten zwischen Schiele und seiner Mutter zu bringen, ist in Roesslers *Erinnerungen an Egon Schiele* aus dem Jahr 1948 zu finden. Roessler erzählte, wie er den „verzweifelten“ Schiele dazu angeregt habe, sein schlechtes Verhältnis zu seiner Mutter künstlerisch zu bearbeiten. Diesem Rat folgend soll Schiele die „Tote Mutter I“ gemalt und anschließend Roessler aus Dankbarkeit geschenkt haben.²³

Dieser, viele Jahre später geschriebenen Erzählung, welche in der ersten Fassung von Roesslers *Erinnerungen* aus dem Jahr 1921 noch fehlt,²⁴ widerspricht allein schon ein Brief Schieles an Roessler, in dem der Künstler die Bezahlung des Bildes fordert.²⁵ Außerdem stammen die zwei Briefe, die als Beleg für das schlechte Verhältnis Schieles zu seiner Mutter immer wieder herangezogen werden, erst aus dem Jahr 1913.²⁶ Angesichts dieser Diskrepanz und der Tatsache, dass Roessler nachweislich nach Schieles Tod einige Dokumente verändert und „ergänzt“ hat,²⁷ sollte die Zuverlässigkeit von Roesslers *Erinnerungen* an die Entstehung von „Tote Mutter I“ nicht überbewertet werden.

Einen Versuch, jenseits der autobiografischen Deutung den allegorischen Gehalt des Gemäldes „Tote Mutter II“ zu entschlüsseln, hat bisher nur Ulrich Tragatschnig unternommen. Seiner These zufolge nimmt Schiele in seinem Bild die Rolle der Mutter ein. Dies belegt er durch einen Vergleich mit Schieles Selbstdarstellung als Lyriker aus dem gleichen Jahr (Abb. 8), in dem der Künstler seinen Kopf auf eine ähnliche Weise darstellt. Damit stellt Schiele – so Tragatschnig – eine Verbindung her zwischen Mutterschaft und Künstlerschaft als „Das Gebärende“.²⁸ Diese Interpretation basiert auf einem Brief Schieles an seine Mutter, in dem er sich als eine „Frucht“ bezeichnet, „die nach ihrer Verwesung noch ewige Lebewesen zurücklassen wird“.²⁹ Darüber

20 Der Vergleich dieser Darstellung mit einer Monstranz stammt von Ulrich Tragatschnig (Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900, Berlin 2004, S. 113).

21 Stellvertretend sei hier Alessandra Cominis Deutung der Gemälde erwähnt, denn ihre Ergebnisse haben die spätere Schiele-Forschung deutlich geprägt, siehe Comini, Alessandra: *Egon Schiele's Portraits*, Berkeley 1990 (Paperback nach 1. Aufl. 1974), S. 85–87.

22 Steiner 1999, S. 62; ähnlich schreibt Frank Whitford (1981, S. 105–106), dass Schieles „symbolic figure compositions [...] defy all attempts at satisfactory interpretation“.

23 Roessler, Arthur: *Erinnerungen an Egon Schiele. Marginalien zur Geschichte des Menschentums eines Künstlers*, Wien 1922, 2. erweiterte Aufl. 1948, S. 62–63.

24 Vgl. Roessler, Arthur: *Erinnerungen an Egon Schiele. Marginalien zur Geschichte des Menschentums eines Künstlers*. In: Karpfen, Fritz (Hg.): *Das Egon Schiele Buch*, Wien 1921, S. 27–106. Auf S. 53 wird die rasche Entstehung des Gemäldes erwähnt, ohne auf Schieles Verhältnis zu seiner Mutter überhaupt einzugehen. Diese Beobachtung findet sich auch bei Tragatschnig 2004, S. 163, Anm. 25.

25 Schiele, Egon: Brief an Arthur Roessler vom 10.1.1911, Wiener Stadtbibliothek 180.642. In: Nebehay 1979, S. 164, Nr. 172. Den Widerspruch zwischen Roesslers Erzählung und dem Brief haben bereits einige Forscher bemerkt: vgl. Kallir 1998, S. 295–296, Nr. 177; Kat. Ausst. *Menschenbilder. Egon Schiele und seine Zeit*, Innsbruck 1998/99, S. 39, Anm. 1; Tragatschnig 2004, S. 163, Anm. 25.

26 Vgl. die Briefe von Egon Schiele an Marie Schiele vom 31.3.1913 (ESA 216) und nach dem 15.7.1913. In: Nebehay 1979, S. 252, Nr. 483 und S. 266, Nr. 551. Die Beziehung zwischen Schiele und seiner Mutter scheint anhand ihres Briefwechsels, soweit rekonstruierbar, nicht so schlecht gewesen zu sein, wie es gerne behauptet wird. Die konkreten Probleme, die in den Briefen von 1913 zum Ausdruck kommen, beziehen sich auf ökonomische Angelegenheiten und darüber hinaus auf das mangelnde Verständnis der Mutter für Schieles Beruf. Siehe die zwei Briefe von Egon Schiele an Marie Schiele von Januar 1913 (ESA 196/197) und die oben genannten vom 31.3.1913 (ESA 216) und nach dem 15.7.1913. In: Nebehay 1979, S. 245–246, Nr. 447–448; S. 252, Nr. 483 und S. 266, Nr. 551. Die Briefe der vorigen Jahre enthalten keine Hinweise auf Probleme. Siehe zum Beispiel Schieles Briefe an Marie Schiele von Juni 1911 und vom 22.12.1912. In: Nebehay 1979, S. 178, Nr. 232 und S. 233, Nr. 427.

27 Vgl. Nebehay 1979, S. 562 und Storch, Ursula: „Wer war es, wie war er?“ Zur Konstruktion des Schiele-Bilds bei Arthur Roessler. In: Kat. Ausst. *Egon Schiele und Arthur Roessler*. >

hinaus deutet Tragatschnig das im zweiten Titel als Genie bezeichnete Kind von „Tote Mutter II“ als eine Darstellung von Schieles Werk, was durch Schieles Definition des Kunstwerks als „ein Stück von ihm selbst, das lebt“ unterstützt wird.

Diese Deutung, die für die „Tote Mutter II“ überzeugend wirkt, erweist sich für die erste Fassung des Bildes als weniger schlüssig, denn die Darstellung der Mutter hat wenig mit den Selbstporträts des Künstlers zu tun. Trotzdem ist die Verbindung zwischen den beiden Gemälden offensichtlich. Durch Schieles Selbstbezeichnung als eine Frucht, „die nach ihrer Verwesung noch ewige Lebewesen zurücklassen wird“, schrieb sich der Künstler selbst Eigenschaften zu, die er in dem Reichel-Brief von 1911 für die Charakterisierung der Erde, der „eigentliche[n] große[n] Mutter von allen“, verwendet hatte:

„[Die] Erde [...] erwirbt, paart sich, zersetzt sich und findet sich, genießt, was ein Leben ist und sucht die logische Philosophie aller, alles in allem; Tage und Jahre, aller Vergänglichkeiten so weit man denken will und kann, so weit der Spiritus der Wesen mit großem Gehalt ist; sie ist durch unsere Luft, unser Licht, zu Etwas oder Vielem geworden, selbst zu Schöpfern, die notwendig sind, und ist zum Teil gestorben, verbrannt in sich, wieder – in sich zurück, und beginnt den kleineren oder größeren Kreislauf, alles, was ich göttlich nennen will, keimt von neuem und bringt und erschafft aus der Gewalt, die wenige sehen, ein Geschöpf. – Die Unvergänglichkeit des Materiellen im Sinne eines Daseins ist bestimmt; ein sicheres Werden und Vergehen, Kommen; Leben, worunter man das unaufhörliche Verwittern verstehen soll, das aber durch organische Mittel zum Leben aufgehalten, ja, bis weithin rückgängig werden kann, so daß es mit diesen Mitteln keinen vollständigen Tod geben kann. – Es war, ist und wird der alte oder der neue urgewachsene Geist da sein, – der will, der aus etwas, aus Zusammenkünften, aus Mischungen bringen muß; gebären muß; die eigentliche große Mutter von allen, allen ähnlich, doch vereinzelt, die will und so war, ist und wird der Wille immer aus diesen, unseren unendlichen Mitteln, die mannigfaltigsten Menschen, Tiere, Lebewesen im allgemeinen erschaffen können, sobald diese Physik da ist, sobald der allgemeine Wille der Welt besteht.“³⁰

Schiele setzt sich hier von der Polarität von Leben und Tod ab, indem er deren Gleichzeitigkeit in seine Vorstellung vom Kreislauf einfügt. Diese Allgegenwart des Todes, die das Leben überhaupt ermöglicht, lässt demzufolge keinen vollständigen Tod zu. Dadurch betonte er die Dynamik des Lebens; eine Dynamik, die explizit durch die Rückführung der Schöpfung auf eine geheime Kraftquelle angesprochen wird: „Alles, was ich göttlich nennen will, keimt von neuem und bringt und erschafft aus der Gewalt, die wenige sehen, ein Geschöpf“. Die „Erde“ oder der „urgewachsene Geist“ ist Ursprung und Gang des Kreislaufes, was bedeutet, dass sie zugleich schöpfen, „gebären muß“ und „zum Teil schon gestorben“ ist.

In diesem Brief bietet Schiele wichtige Informationen für das Verständnis des Themas der „Toten Mutter“. Die kreisende Bewegung der Komposition lässt sich auf die Idee des Kreislaufes des Lebens bzw. der Erde beziehen, die, zum Teil schon tot, „aus der Gewalt“ ein Geschöpf hervorbringt. In der zweiten Version des Gemäldes unterstreicht Schiele den symbolischen Gehalt des Themas auf formaler Ebene durch die Geometrisierung der Darstellung. Die dickflüssig wirkende Umrahmung beider Figuren erscheint wie eine Grundsubstanz, in der Mutter und Kind verwoben sind. Mit dieser Art und Weise, Hintergründe zu gestalten, scheint Schiele auf seine Definition der

> Der Künstler und sein Promoter. Hg. von Tobias G. Natter und Ursula Storch, Historisches Museum der Stadt Wien 2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 20–28, hier S. 24–25.

28 Tragatschnig 2004, S. 115. Die These, dass es sich bei der Mutterdarstellung um ein Selbstbildnis handelt, wurde bereits von Katharina Sykora formuliert (1995, S. 62).

29 Schiele, Egon: Brief an Marie Schiele vom 31.3.1913, ESA 216. In: Nebehay 1979, S. 252, Nr. 483, vgl. Tragatschnig 2004, S. 116.

30 Schiele, Egon: Brief von an Oskar Reichel von September 1911. In: Nebehay 1979, S. 184, Nr. 264.



7



8

Abb. 7 Hugo Höppener (Fidus): Illustration für Bruno Willes Roman Offenbarungen des Wacholderbaums (1901). Bildquelle: Wille 1920, Bd. 2, S. 15

Abb. 8 Egon Schiele: Der Lyriker (Selbstdarstellung), 1911, Öl auf Leinwand, 80,1 x 79,7 cm, Leopold Museum, Wien (KP192)

Welt als organischer Zusammenhang hinzuweisen, der auf einen einzigen Urstoff zurückzuführen sei. Diese Idee steht im Einklang mit monistischen Theorien seiner Zeit, die Schieles Weltbild vielfach geprägt haben.³¹

Mit dem Thema der „Toten Mutter“ beschäftigte sich Schiele auch im unvollendeten Gemälde „Die drei Mütter“. Heute ist nur noch das Fragment „Die ausgebrannte Mutter“ (Abb. 6) erhalten. Überliefert ist eine Erinnerung von Otto Benesch an die Darstellung der drei stehenden Frauen: „Die mittlere war nackt, schwanger und glühte von innen heraus wie ein Hochofen. Die rechte Gestalt war bekleidet, hielt ein gewickeltes Kindlein quer vor sich hin, das aus großen dunklen Augen, denen der Mutter verwandt, blickte. Die linke war verbrannt, verdorrt – sie hatte das Kind fallen gelassen, es lag quer vor ihren Füßen.“ Dazu soll Schiele erklärt haben: „Die Mittlere brennt, die Rechte ist ausgebrannt, die Linke ist verbrannt.“³² Diese Deutung des Künstlers verweist auf seine Beschreibung vom ewigen Kreislauf der Erde in dem Brief an Reichel: „[...] sie ist durch unsere Luft, unser Licht, zu Etwas oder Vielem geworden, selbst zu Schöpfern, die notwendig sind, und ist zum Teil gestorben, verbrannt in sich, wieder – in sich zurück, und beginnt den kleineren oder größeren Kreislauf [...]“ Die erhaltene „ausgebrannte Mutter“ würde sich – der Deutung des Künstlers zufolge – auf das mittlere Stadium im Zyklus des ewigen Werdens nach dem vom Licht gekennzeichneten, schöpferischen Moment des Gebärens beziehen. Da Schiele das Bild wieder aufgab, handelt es sich dabei vermutlich um die allererste Fassung des Themas, zumal die synthetisierte Variante mit der einzelnen Mutter-Figur in mehrere Gemälden Eingang fand.³³ In der ausformulierten Fassung von „Tote Mutter“ sind zudem jegliche narrative Elemente vollkommen ausgeschaltet – im Gegensatz zur sukzessiven Aneinanderreihung der Figuren.

Die Verbildlichung der organischen Einheit durch die Mutter/Kind-Beziehung findet sich auch in Bruno Willes monistischem Roman *Offenbarungen des Wacholderbaums* (1901), in dem die Geborgenheit der „Leibes Glieder“ mit „Kinder[n] im Mutterleibe“, auch „die Erde“ genannt, verglichen wird.³⁴ Darüber hinaus entwickelte Wille die Vorstellung vom „Umleib“, die stark an Schieles Darstellungen erinnert: „Nicht nur daß die Kinder aus den Eltern hervorsprossen; eine gemeinsame Hülle verbindet alle Menschen – eine flüssige, durchsichtige Masse.“³⁵ Aufschlussreich ist außerdem die Illustration, die Willes Freund, der Künstler Fidus (Hugo Höppener), für diese Textstelle anfertigte (Abb. 7):³⁶ Eine nackte Mutter sitzt auf dem Boden und gibt ihrem zahlreichen Nachwuchs die Brust. Die Köpfe und die ineinander verschlungenen Haltungen der Figuren bilden eine kreisende Bewegung, die durch die Einfügung der Komposition in einen Kreis noch unterstrichen wird. Die dynamische Bewegung der Darstellung wird durch die kleinen „Fäden“ betont. Diese unregelmäßigen Binnenlinien des Kreises erzeugen eine organische Struktur, die an die Formen einer Zelle oder auch an die „monstranzartige“ Öffnung des Mutterleibes in Schieles „Tote Mutter“-Darstellungen erinnert.

In dem Reichel-Brief von 1911 zeigt sich immer wieder eine enge Verbindung zwischen Selbst- und Welterkenntnis. In seinen Texten spielte Schiele stets mit dieser Analogie.³⁷ Die Vermischung der Bereiche „Künstler“ und „Welt“ lässt sich ebenfalls in einigen Gemälden beobachten. So etwa lässt sich „Tote Mutter II“ sowohl als Allegorie der „Erde“, als auch als Selbstdarstellung verstehen: Künstlerschaft wird dadurch mit Mutterschaft verglichen. Die Metapher des Gebärens als Sinnbild des künstlerischen

31 Siehe ausführlich dazu Pereña 2010, insbesondere S: 93–121, 152–162.

32 Beide Zitate aus Benesch, Otto: *Erinnerungen an Bilder von Egon Schiele*, die nicht mehr existieren. In: Kallir (Nierenstein), Otto: *Egon Schiele. Oeuvre-Katalog der Gemälde*, Wien/New York 1966, S. 37–38.

33 Zur umstrittenen Datierung von „Die ausgebrannte Mutter“ vgl. Emberger-Gaisbauer, Ulrike: „Die eine ist am Leben geblieben, die andere ist tot ...“. Egon Schiele: „Mutter und Kind“ („Die ausgebrannte Mutter“). Eine Datierungsfrage als Grundlage für den Denkmalschutz. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 63, 2009, 3/4, S. 278–286.

34 Wille, Bruno: *Offenbarungen des Wacholderbaums. Roman eines Allsehers*, 2 Bd., Jena 1920, Bd. 2, S. 15–18.

35 Wille 1920, Bd. 2, S. 18.

36 Wille 1920, Bd. 2, S. 15.

37 Neben dem Reichel-Brief vgl. auch z. B. Schiele, Egon: Gedicht „Wer von lebend Primbegabten“ (wohl 1909). In: *Nebehay* 1979, S. 502–503, Nr. 168.

Schaffens greift auf ein Motiv zurück, das – wie das Doppelgängerthema – ebenfalls bei Nietzsche zu finden ist. So heißt es etwa in *Zarathustra*:

„Schaffen – das ist die grosse Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden. Aber dass der Schaffende sei, dazu selber thut Leid noth und viel Verwandlung.

Ja viel bitteres Sterben muss in eurem Leben sein, ihr Schaffenden! [...] Dass der Schaffende selber das Kind sei, das neu geboren werde, dazu muss er auch die Gebärerin sein wollen und der Schmerz der Gebärerin.“³⁸

Für Nietzsche ist das Verhältnis zwischen Tat und Täter, Werk und Schöpfer keine statische, abgeschlossene Angelegenheit, sondern eine lebendige Beziehung, die mit derjenigen zwischen Mutter und Kind verglichen werden kann. Auch in Schieles Darstellung lässt sich ein solches Verhältnis von Künstler und Werk erkennen. Das Werk nimmt für ihn durchaus am Künstler teil und lebt weiter, nachdem es „geboren“ wurde. Mit dieser Vorstellung schloss Schiele sein Prosagedicht „Ich ewiges Kind“ ab: „Kauft! – Nicht Bilder, nicht Produkte, nicht Arbeit, Bilder? – Aus mir – nicht von mir. – Mich erkaufen – – – – – – – – – – Fragmente.“³⁹

In Schieles „Selbstseher-“ und „Tote Mutter-“ Gemälden lassen sich grundsätzliche Themen seiner Kunst aufzeigen. Diese verdeutlichen Schieles eigenständige Position zu wichtigen Diskussionen seiner Zeit, wie die Krise des Individuums oder die Suche nach alternativen Welterklärungsmodellen als Begleiterscheinung struktureller Modernisierung um 1900. In diesem Zusammenhang erhält auch die Frage nach Schieles Selbstverständnis als Künstler eine grundsätzliche Bedeutung, denn die Bereiche „Ich“ und „Welt“ stehen bei ihm immer in einem Wechselverhältnis zueinander. Durch die Gegenüberstellung zwischen den Bildern und Schieles Reichel-Brief von 1911 wird seine Beschäftigung mit diesen Themenkomplexen in unterschiedlichen Medien aufgezeigt, wodurch sich neue Perspektiven auf seine Bilder offenbaren. Dennoch dienen solche Vorstellungen nicht lediglich als gedankliche Vorlage für bestimmte Bilder. Sie durchdringen vielmehr Schieles Wort und Bild – über jegliche konkrete Beispiele hinaus. In diesem Licht erscheinen der Künstler Schiele und seine *Ceuvre* nicht mehr so isoliert wie bisher meist in der Forschung angedeutet. Keine selbstgenügsame Wendung zur eigenen Psyche, sondern eine merkliche Empfänglichkeit gegenüber verschiedener Anregungen wird in seinem Werk offenbar. Diese Einsicht stellt hohe Anforderungen an die Schiele-Rezeption, die weit über die geläufige psycho-biographische Interpretation seines Werkes hinausgehen muss.⁴⁰ Die Frage nach dem Inhalt der Darstellungen kann sich nicht im Verweis auf biographische Ereignisse oder in der Deutung als Wiedergabe psychischer Zustände erschöpfen. Die Bilder sind allerdings auch nicht als bloße Illustration des so genannten „Zeitgeists“ zu verstehen, sondern als aktive Stellungnahme zu bestimmten kulturellen Debatten der Jahrhundertwende. Diese Erkenntnis eröffnet neue Wege nicht nur für die Schiele-Forschung, sondern auch für die Präsentation der Werke. Auf dieser Grundlage veranstaltet das Münchner Lenbachhaus Ende 2011 die Ausstellung: „Egon Schiele: Das unrettbare Ich“.

Dr. Helena Pereña

ist Kuratorin der Ausstellung „Egon Schiele: Das unrettbare Ich“ in München.

38 KSA, Bd. 4, S. 110–111; vgl. auch KSA, Bd. 4, S. 362. Auch der Titel eines Kapitels des *Zarathustra* „Von der unbefleckten Erkenntnis“ (KSA, Bd. 4, S. 156) spielt auf die Assoziation mit der Schwangerschaft an.

39 Schiele, Egon: Prosagedicht „Ich ewiges Kind“ (6.1.1911), Wiener Stadtbibliothek 180.641. In: Nebehay 1979, S. 504, Nr. 171. Zu dieser Vorstellung vgl. auch Roessler, Arthur: Erinnerungen an Egon Schiele. Marginalien zur Geschichte des Menschentums eines Künstlers, 2. erweiterte Aufl. 1948, S. 58 und Schiele, Egon: Brief an Arthur Roessler, Dezember 1910, Wiener Stadtbibliothek 180.640. In: Nebehay 1979, S. 140.

40 Zur Geschichte sowie zum aktuellen Stand der Schiele-Forschung siehe Pereña 2010, S. 12–17.

EGON
SCHIELE
DAS
UNRETT-
BARE
ICH
03
DEZ
2011
BIS
04
MÄRZ
2012
AQUARELLE
UND
ZEICHNUNGEN
AUS DER
ALBERTINA
WIEN

KUNSTBAU
STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS
UND KUNSTBAU MÜNCHEN

WWW.LENBACHHAUS.DE



1. KREIS

EIN SELBSTBILD.

ICH BIN FÜR MICH VND DIE DENEN
DIE DURSTIGE TRUNKSUCHT NACH
FREISEIN BEI MIR ALLES SCHENKT,
VND AVCH FÜR ALLE, WEIL ALLE
ICH AVCH LIEBE, — LIEBE.

ICH BIN VON VORNEHMSTEN
DER VORNEHMSTE
VND VON RÜCKGEBERN
DER RÜCKGEBIGSTE

ICH BIN MENSCH, ICH LIEBE
DEN TOD VND LIEBE
DAS LEBEN.

Egon Schiele 1910.

1

EIN SELBSTBILD.

EIN EWIGES TRAUMEN VOLL SÜSSESTEN
LEBENSÜBERSCHUSS — RASTLOS, —
MIT BANGEN SCHMERZEN INNEN, IN DER
SEELE. — LODERT, BRENNT, WACHST
NACH KAMPF, — HERZKRAMPF.
WEGEN VND WAHNWITZIG REGE MIT
AUFGEREGTER LVST. — MACHTLOS IST
DIE QUAL DES DENKENS, SINNLOS, VM
GEDANKEN ZV REICHEN. — SPRACHE
DIE SPRACHE DES SCHÖPFERS VND
GÄBE. — DAMONE! — BRECHT DIE
GEWALT! —
EVRE SPRACHE, — EVRE ZEICHEN, —
EVRE MACHT.

Egon Schiele 1910.

2

Dort oben auf dem
weit waldumrandeten
Pauschenland geht
langsam der weiße
lange Mann blaurauchend
und riecht, und riecht
die weißen Waldwinde;
er geht durch die
kellerriechende Erde.
Und lacht und weint.

Egon Schiele 1910.

3

- (3:) Dort oben auf den
weit waldumrandeten
Pauschenland geht
langsam der weiße
lange Mann blaurauchend
und riecht, und riecht
die weißen Waldwinde;
er geht durch die
kellerriechende Erde.
Und lacht und weint.

Egon Schiele 1910

Abb. 1 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Ein Selbstbild Nr. 1*, 1910, 30 x 19 cm, Leopold Museum Wien/A. Bildnachweis: *Der Lyriker Egon Schiele, Briefe und Gedichte 1910-1912*, Leopold Museum (Hrsg.), München, Berlin, London, New York, Prestel Verlag 2008, S. 51.

Abb. 2 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Ein Selbstbild Nr. 2*, 1910, 30 x 19,2 cm, Privatbesitz/A. Bildnachweis: *Ibid.*, S. 31.

Abb. 3 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Dort oben auf...* (auch: *Ein Selbstbild Nr. 3* oder *Beobachtung*), 1910, 16 x 9 cm, Privatbesitz/A. Bildnachweis: *Ibid.*, S. 19.

Stilistische Aspekte im Werk Egon Schieles

„[...] ich glaube, daß jeder Künstler Dichter sein muss, [...]“¹

„Es ist eine heute allgemein bekannte Tatsache, dass Egon Schiele ein hervorragender Maler und Zeichner war. Nur wenigen Kunstinteressierten ist hingegen bewusst, dass er auch ein großes sprachliches Talent besaß, das sich in ein paar Gedichten, Aphorismen, Prosaskizzen und Briefen manifestiert.“² So beginnt Ursula Storch 1990 ihre epochemachende Untersuchung *„Eure Sprache, - Eure Zeichen, - Eure Macht. Zu Egon Schieles literarischer Begabung“*, in der sie nicht nur verdeutlicht, dass die konventionellen Inhalte der Schiele-Schriften wie Natur und Leben im Gegensatz zu seiner avantgardistischen Sprachauffassung stehen, sondern auch, dass die sowohl seinen Schriften als auch seinen Bildern innewohnenden verdichteten Wiedergaben von intensiv erlebten Sinneseindrücken auf Verfahrensweisen beruhen, die man zusammenfassend mit Gegensatz (Spannung), Dynamik (Bewegung) und Fragmentierung (unvollständige Formen) umschreiben könnte. Die daraus resultierende Ausdruckssteigerung erzeugt etwas Auffallendes, eine Ungewöhnlichkeit, die ihrerseits wiederum zur Verfremdung der konventionellen Inhalte im jeweiligen Medium beiträgt. Am 3. Oktober 1914 weist Schiele seinen Schüler und Freund Erich Lederer darauf hin, dass ein Werk die künstlerische Umsetzung eines Ausschnittes aus dem „geistigen Leben“ des Künstlers, seiner „Weltanschauung“ oder seiner „Eindrücke im Leben“³ bieten solle. Am 25. August 1913 schrieb Schiele bereits an Franz Hauer, dass er „besser Bilder nach Erinnerungen male, als Vision, von der Landschaft.“⁴ Solche demnach sehr persönlichen, ja subjektiven Visionen, deren naturbedingte Hermetik nie ganz auflösbar ist, liegen sowohl seinen Schriften als auch seinen Bildern zu Grunde.

Im Folgenden möchte ich die von Ursula Storch⁵ stichprobenartig herausgearbeiteten Wechselbeziehungen im Gesamtwerk Schieles vertiefen.⁶ Dabei gehe ich hauptsächlich von stilistischen Eigenschaften aus und konzentriere mich auf die Analyse der *inneren Wort-Bild-Beziehungen*, welche Gottfried Willems zufolge „das Rückgrat einer jeden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Wort-Bild-Beziehungen“⁷ ist. Die *inneren Wort-Bild-Beziehungen* erstrecken sich „auf das weiteste Feld von Gegenständen [und sie] prägen [...] doch letztlich den gesamten Bereich der Kunst und Literatur – wenn es denn richtig ist, daß alle Literatur um anschauliche Wirkungen und alle Kunst um ein Sprechen bemüht ist.“⁸ Für Willems greift der Begriff der Wechselbeziehungen von Wort- und Bildkunst nicht weit genug, denn sie können „nur als eine besondere Erscheinung des literarisch-ästhetischen Lebens gelten.“⁹ Analytisch betrachtet erstrecken sich die *inneren Wort-Bild-Beziehungen* „auf die fundamentalen Zusammenhänge zwischen den Verfahren, mit denen Gegenstände ins Bild gebracht werden, und den Formen bildlichen Redens, zwischen den Formen, in denen Bilder sprechen, wie sie die

1 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 2579. Brief an Gustav Huber, 23.4.1918.

2 Ursula Storch, *„Eure Sprache-, Eure Zeichen-, Eure Macht. Zu Egon Schieles literarischer Begabung“*, in: *Egon Schiele. Frühe Reife. Ewige Kindheit*. Historisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.), Wien 1990, S. 18-24, S. 18.

3 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 2692. „Wenn Sie aber Maler werden wollen, - so müssen Sie mit aller Energie unaufhörlich ernst arbeiten daß Sie nach einigen Jahren zu einer Fertigkeit und Können kommen damit Sie Ihr geistiges Leben, Ihre Weltanschauung und Ihre Eindrücke im Leben bildlich darstellen können.“ Brief an Erich Lederer, 3.10.1914.

4 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 674.

5 Storch (1990) und Ursula Storch, „Das Brechen und Stürzen durch die Wände der Kategorien“. Doppel- und Mehrfachbegabungen des Expressionismus in Österreich. In: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Klaus Amann und Armin A. Wallas (Hrsg.), Wien, Böhlau 1994, S. 123-137.

6 Siehe ausführlich dazu Eva Werth, *„Illumination mutuelle“ Des rapports entre la littérature et la peinture chez Egon Schiele (1890-1918)*. Paris und Saarbrücken, Dissertation 2006. Noch nicht erschienen.

7 Gottfried Willems, „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehung. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven“, in: *Text und Bild. Bild und Text*. Wolfgang Harms (Hrsg.) DFG Symposium 1988, Stuttgart, Metzler 1990, S. 414-429, S. 416.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

Ikonologie im weitesten Sinne demonstriert, und den Weisen sprachlichen Darstellens sowie vor allem auf den inneren Zusammenhang zwischen diesen beiden Gruppen von Relationen.¹⁰ Ebenfalls zu beachten ist der kulturelle Kontext, der als „Bezugsfeld allen Darstellens“¹¹ der Traditionsfrage gerecht werden will. Willems zufolge liegt „im Wort [...] immer der Bezug auf einen quasi-bildlichen Sinnenschein beschlossen, und dem Bild wohnt immer der Bezug auf eine letztlich nur durch das Wort zu leistende Bedeutungssetzung inne – damit ist die allgemeinste Dimension in den Beziehungen von Wort und Bild bezeichnet, die elementare Form, die zugleich die Grundlage aller anderen Beziehungen ist.“¹² Allerdings kann sich Willems nicht von der Idee des „Übersetzens“ der einen Kunst in die andere lösen: „Was das ‚Übersetzen‘ vom Wort ins Bild bzw. vom Bild ins Wort so schwierig macht, ist also ebendasselbe, was den Anstoß dazu gibt, es mit einem solchen ‚Übersetzen‘ überhaupt zu versuchen.“¹³

Da geht Monika Schmitz-Emans¹⁴ Ansatz aus dem Jahre 1999 weiter, wenn sie von einem kulturell zu verankernden „Prozeß der *Transformation*“ spricht, der es erlaubt die kritische Analyse von Texten (sie werden „bebildert“) so in Interaktion mit Bildern zu bringen (sie „kommen zur Sprache“), dass die Text-Bild-Beziehungen einen „Spannungsraum“ bilden, „in dem sich Bewegungen zwischen Visuellem und Verbalen vollziehen. Der Betrachter respektive Leser wird in diesen Spannungsraum hineingezogen. Die Text-Bild-Interaktion endet also nicht damit, daß ein Text zu einem Bild hinzugefügt wird oder umgekehrt; vielmehr findet sie ihre Fortsetzung im prinzipiell offenen Prozeß der Rezeption, der zur Meta-Interpretation des Bildes und des Textes werden kann und seinerseits eine neuerliche Interaktion zwischen Sichtbarem und Sprachlichem provozieren, einen Anstoß zu neuen Transformationen geben mag.“¹⁵ Treffen also Text und Bild aufeinander und sei es auch nur durch den Rezipienten, führt der prinzipiell offene Prozess einer möglichen „Beschreibbarkeit“ zur „Begründbarkeit“¹⁶ ihrer Beziehungen, wobei wie dann im Folgenden zu zeigen sein wird Thematisierung (Themen und Motive), Realisierung (Stil) und Kombination (der Medien, z.B. auf ein und demselben Blatt Papier) eine Rolle bei der Analyse spielen.¹⁷

Darf man bei Schiele, dem schreibenden Maler, bei dem die Künste ungleich verteilt sind überhaupt von Doppelbegabung sprechen und ließe sich wenn ja eventuell anhand von Stilveränderungen eine parallele Entwickeln der Künste ablesen? Trägt Schiele seine eigene Interdisziplinarität in sich und bietet sein Werk dem Rezipienten eine „anschauliche Gestaltung des Wortes“ und eine „vielsagende Gestaltung des Bildes“ bzw. werden seine „Texte bebildert“ und „kommen seine Bilder zur Sprache“? Abgesehen von den im Folgenden zu analysierenden *inneren Wort-Bild-Beziehungen*, sei im Voraus darauf hingewiesen, dass äußere Beziehungen zwischen Text und Bild bei Schiele auf vier Ebenen bestehen, und zwar handelt es sich um die Schrift (Abb. 1ff) selbst - man denke hier an seine kalligraphisch gestalteten Schriftstücke und an seine Signatur -, die poetischen Titel seiner Bilder, die Beschreibung seiner künstlerischen Projekte in seinen Briefen bzw. in seinem *Kriegstagebuch* und schließlich die eigene Interpretation zweier seiner Bilder. Darüber hinaus streut Schiele immer wieder Informationen über eine dem Schreiben gewidmete Tätigkeit in seine Briefe ein, wie zum Beispiel besser oder auch mehr zu schreiben.¹⁸

Das auf oben genannte Fragestellung hin zu untersuchende Textkorpus lässt sich in vier synchronische Kreise gliedern (um 1910, Abb. 1–16,

10 *Ibid.* S. 415.

11 Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen, Niemeyer 1989, S. 62.

12 *Ibid.*, S. 66.

13 *Ibid.*, S. 57.

14 Monika Schmitz-Emans, „Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern“, in: *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), Würzburg, Königshausen & Neumann 1999, S. 17–34.

15 *Ibid.*, S. 19ff.

16 *Ibid.*

17 Thomas Eicher, „Kunst und Literatur“, in: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Ansgar Nünning, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler 2004, S. 371–372. „Inhaltlich-strukturelle Relationen zwischen Kunst und Literatur lassen sich als ‚Thematisierung‘, ‚Realisierung‘ und ‚Kombination‘ beschreiben.“

18 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 347. „[...] – Herr R-R wenn ich in einiger Zeit etwas, über, weiß ich noch nicht geschrieben habe will ich es nach Wien schicken für’s ‚Interieur‘, geht das. So – z.B. über die ‚Tote Stadt‘ schreiben Sie mir ja! - Ich werde Ihnen noch bessere Briefe schicken jetzt gehe ich in den Blumenpark. Grüße Sie Egon Schiele“ Brief an Arthur Roessler, 25.5.1911.

um 1912, Abb. 17–30, um die Veröffentlichungen in *Die Aktion*, Abb. 31–39, um das *Kriegstagebuch*, Abb. 40–53) und berücksichtigt ausschließlich Autographen, deren Authentizität bis dato geklärt ist. Dazu zählen Schieles lyrische Schriftäußerungen in Form von Gedichten und Briefen, die dreizehn Aquarelle aus dem Gefängnis samt ihrer Beschriftung, die Veröffentlichungen der zwölf Gedichte in der Berliner Zeitschrift *Die Aktion*, das *Kriegstagebuch* und die verifizierbaren posthumen Veröffentlichungen seiner Schriften durch Arthur Roessler aus dem Jahre 1921. Da sich die Analyse in erster Linie mit Schieles lyrischem Werk und seiner Machart in Bezug zu seinen Bildern auseinandersetzt, werden seine theoretischen Schriften wie z.B. das *Neukunstmanifest* und andere diese betreffende Brief- und Tagebucheinträge nicht berücksichtigt.¹⁹ Zu den Kreisen gehört auch jeweils ein Querschnitt aus Schieles bildnerischem Werk. Ein Denken in Kreisen ermöglicht Gleichzeitigkeit sowie Überlappung und gestattet damit eine bessere Interaktion der Medien. Ebenfalls bietet sich so die Möglichkeit relevante Dokumente exemplarisch herauszugreifen.

Erster Kreis

Unterstützt durch das Auftauchen immer neuer als verschollen oder nicht existierend geglaubter Autographen von Schieles Gedichten und ihrer eigenhändigen Datierung auf das Jahr 1910, ist sich die Forschung mittlerweile einig, dass Schieles literarisches ‚Coming out‘ um 1910 stattfand. Ende 1909 schreibt Schiele nicht nur das *Neukunstmanifest* und versucht sich als Lyriker, sondern er entwickelt auch einen neuen Stil für sein bildnerisches Werk. Für die Analyse der stilistischen Aspekte in diesem ersten Kreis sind folgende Autographen von Bedeutung: die drei Selbstbilder *Ein Selbstbild (Ich bin für mich...)*, Nr. 1, Abb. 1), *Ein Selbstbild (Ein ewiges Träumen...)*, Nr. 2, Abb. 2), *Ein Selbstbild (Beobachtung)*, Nr. 3, Abb. 3) sowie *Künstler* (Abb. 4), *Zwei Chleriker* (Abb. 5), *Nasser Abend* (Abb. 6), *Tannenwald* (Abb. 7), *Landstraße* (Abb. 8), *Musik beim Ertrinken* (Abb. 9) und *Visionen* (Abb. 10). Hinzu kommen einige lyrische Briefe und Skizzen Schieles wie *Unter dem weißen Himmel* (17.10.1910 an Arthur Roessler, Abb. 11), *Die alten Häuser* (Frühling 1911 Brief/Gedichtentwurf an Anton Peschka, Variante 1, Abb. 12 und Variante 2, Abb. 13), *Ich ewiges Kind* (6.1.1911 an Arthur Roessler, Abb. 14a, 14b) und *Ich habe die ewigen Frühlingsalleen gesehen* (1910, autobiographische Skizze, Abb. 15) sowie die Aphorismen²⁰, die sich am Ende seines Briefes vom 1. September 1911 an seinen Onkel Leopold Czihaczek befinden (Abb. 16a, 16b). Um 1910 beginnt Schiele seine Gedanken schriftlich zu fassen. Es sind aber nicht nur die Gedichte, die eine künstlerische Absicht erkennen lassen. Auch seine Briefe und Skizzen zeugen von dem Willen, seinen Gedanken eine künstlerisch unverwechselbare Form zu geben.

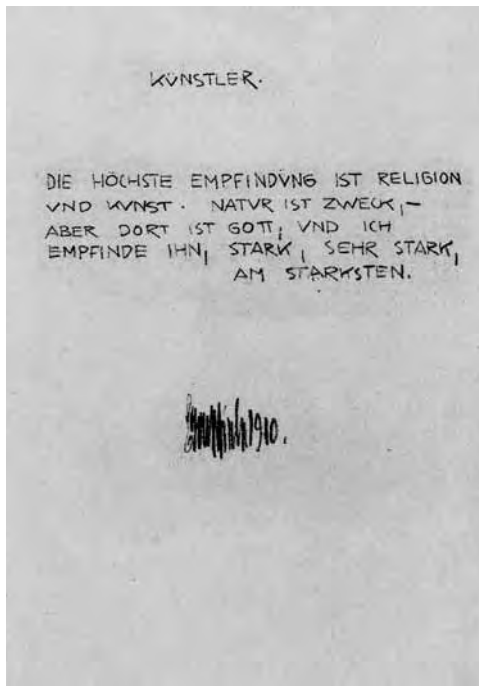
Farben

Farben spielen in Schieles lyrischen Schriftäußerungen eine herausragende Rolle. In Form von Adjektiven und ungewöhnlichen Adjektivkombinationen fallen sie besonders in seinen Landschaftsbeschreibungen auf. Ferner benutzt Schiele Farbe in seiner autobiographischen Skizze *Ich habe die ewigen Frühlingsalleen gesehen* (Abb. 15): „Die Vögel? – in dessen [!] Augen ich mich rosa sah mit glänzenden Augen?“ und spricht von einem „weißen Winter“. Weiß findet sich ebenfalls in *Beobachtung* (Abb. 3) wieder und damit offenbart *Ein Selbstbild Nr. 3*, wie *Beobachtung* auch genannt wird, seine

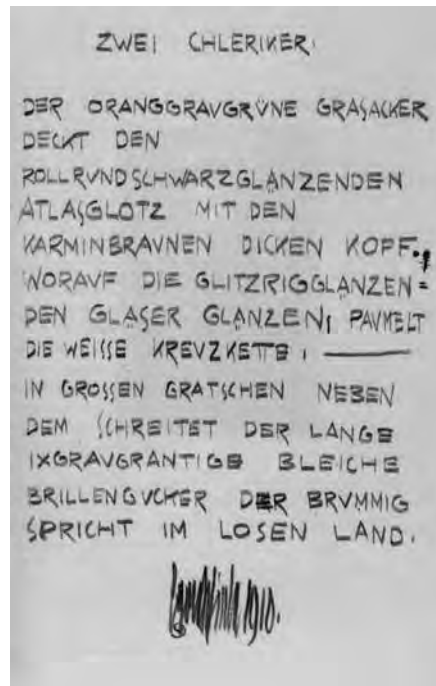
19 Zum *Neukunstmanifest* und der Neukunstthematik siehe Eva Werth, „*Ich weiß daß es keine moderne Kunst gibt, sondern nur eine, – die immerwährend ist.* Der Neukünstler Egon Schiele“. In: *Traditionen und Modernen. Historische und ästhetische Analysen der österreichischen Kultur*, Anne-Marie Corbin und Friedbert Aspetsberger (Hrsg.), Innsbruck, Studien Verlag, 2008, S. 207–222.

20 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 375.

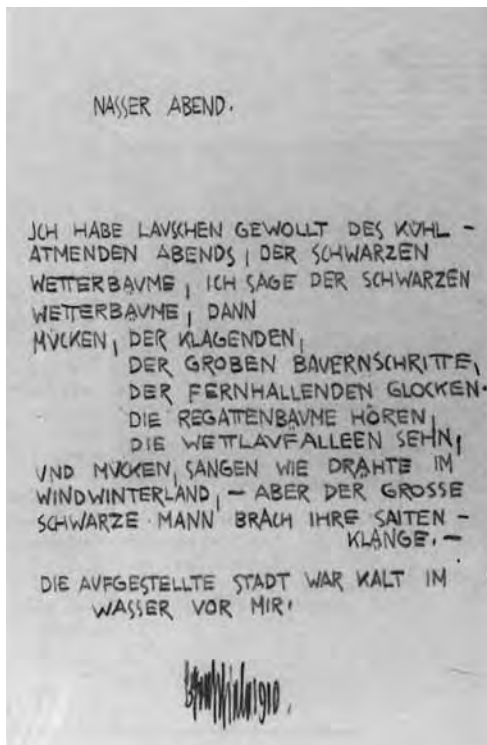
1. KREIS



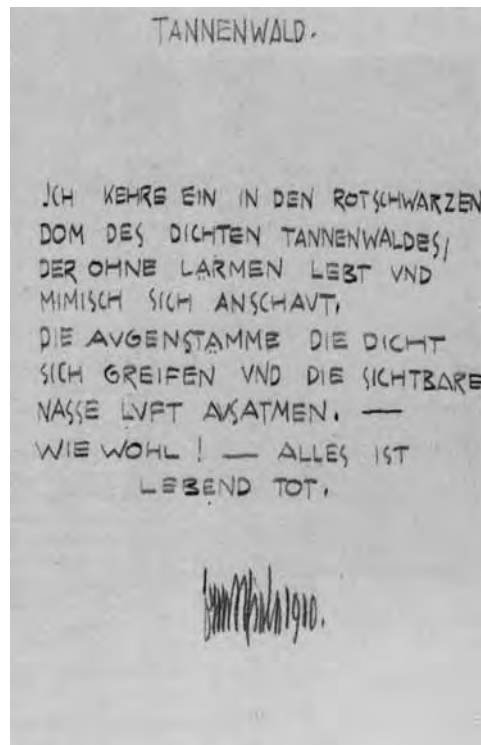
4



5



6



7

- Abb. 4 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Künstler*, 1910, Verbleib unbekannt. Bildnachweis: *Egon Schiele, Melancholie und Provokation* (Ausstellungskatalog), Elisabeth und Diethard Leopold (Hrsg.), Wien, Leopold Museum und Christian Brandstätter Verlag 2011, S. 87.
- Abb. 5 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Zwei Chleriker*, 1910, 30 x 19 cm, Leopold Museum Wien/A. Bildnachweis: *Der Lyriker Egon Schiele, Briefe und Gedichte 1910-1912*, Leopold Museum (Hrsg.), München, Berlin, London, New York, Prestel Verlag 2008, S. 47.
- Abb. 6 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Nasser Abend*, 1910, 30 x 19 cm, Leopold Museum Wien/A. Bildnachweis: *Ibid.*, S. 27.
- Abb. 7 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Tannenwald*, 1910, 29,8 x 19,1 cm, Privatbesitz/A. Bildnachweis: *Ibid.*, S. 35.

Nähe zu den Landschaftsbeschreibungen: „der weiße lange Mann“ steht jetzt in Verbindung mit „blaurauchend“ und riecht „die weißen Waldwinde“.

Allgemein lässt sich feststellen, dass in Schieles Landschaftsbeschreibungen Schwarz, Weiß und Rot überwiegen. In *Nasser Abend* (Abb. 6) sind die „Wetterbäume“ und der „Mann“ schwarz. Der *Tannenwald* (Abb. 7) wird zum „rotschwarzen Dom“ und in *Landstrasse* (Abb. 8) hat das lyrische Ich „rote Böseugen“. „Fluss“ und „Wasser“ sind in *Musik beim Ertrinken* (Abb. 9) schwarz, wohingegen die „Kraft“ golden ist. In *Unter dem weißen Himmel* (Abb. 11) ist der „Himmel“ weiß, die „Stadt“ schwarz und das „Herbstlaub“ „rauschrot“. „Rauschrot“ sind auch die Herbstblätter, die Schiele Oskar Reichel am selben Tag (17. 10. 1910) in seiner Postkarte²¹ beschreibt. Im ersten Teil von *Visionen* (Abb. 10) benutzt Schiele ebenfalls die Farbkombination Schwarz, Weiß und Rot. Weiß sind die „bleichen Mädchen“, schwarz sind ihr „Fuß“ und ihre „Finger“, rot ist ihr „Strumpfband“. Im zweiten Teil allerdings, der den Park betrifft, überwiegt das Grün in allen seinen wohl auch blumenevozierenden Nuancen, die Schiele durch Adjektivkombinationen verdeutlicht: „Ich sah den Park: gelbgrün, blaugrün, rotgrün, zittergrün, sonniggrün, violettgrün“. Ebenfalls „horcht“ er der „blühenden Orangeblumen“. Die Kinder sind jetzt die aus der Ferne gesehenen „blaugetupften und graugestreiften mit den Rosamaschen“. Schiele setzt verschiedene Farbadjektive zu einem einzigen Wort zusammen. Dabei erfindet er Wörter wie „Rosamaschen“. Sein Gedicht endet mit einem Gedanken an seine „farbigen Porträtvisionen“. In seinem Brief/Gedichtentwurf an Anton Peschka *Die alten Häuser* (Abb. 12, 13) nimmt er das Wort „farbig“ wieder auf. Er spricht von „farbigen Gestalten“ in einer „Farbenwiese“ und von einem „dumpffarbigen“ Vogel. Weiter benutzt er Weiß und Rot, um die „sonnenverbrannte[n] Rouleau's“ zu umschreiben, wobei das Adjektiv „sonnenverbrannt“ selbst schon Farbe evoziert. Grün und Braun bestimmen ebenfalls die Siena-Stimmung des Schriftstücks: „Oben im Garten gibt es alle Grün“, „Tausend Grüne spiegeln sich in seinen [des Vogels] Augen“. Die „Bauern“ und der „Weg“ sind braun und die „Mädchen“ gelb. Im „Jahresrock des blinden Musikanten“ verbinden sich diese Farben zu „altgrünbraun“.

Zwei Chleriker (Abb. 5) schließlich ist Schiele lyrischer Höhepunkt in Sachen Farbe, die derart verfeinert und omnipräsent die Überhand über den zu evozierenden Inhalt gewinnt. Viele aneinander gereiht Farb- und Formadjektive bilden neue Adjektivkombinationen. Ungewöhnliche Wortkombinationen und Neologismen unterstützen das Spiel der Farben und beschreiben bei genauerer Lektüre doch zwei Männer, die mit der Landschaft zu verschmelzen scheinen. Folgende Farbbeispiele seien genannt: der „orangegraugrüne Grasacker“, der „rollrundscharzglänzende[n] Atlasglotz“, „karminbraun“ und der „ixgraugrantige bleiche Brillengucker“. Die Farben von *Zwei Chleriker* sind eine Mischung aus Orange, Grau, Grün, Schwarz und Rotbraun. Wie in den bereits zitierten anderen Landschaftsbeschreibungen sind die Adjektive für die Farbgebung verantwortlich. Aber bei Schiele dienen nicht nur Farbadjektive der Beschreibung. In *Zwei Chleriker* mischt er die Farben auch mit Formen und Verhalten und erfindet Adjektive wie „rollrundscharzglänzend“ oder „ixgraugrantig“. Oder aber er vermeidet Farbe ganz und spricht nur von einem farbigen Effekt wie in „glitzrigglänzend“. Abgesehen von „grantig“, das sich an die auditive Wahrnehmung wendet, erregen Schieles Adjektive in *Zwei Chleriker* das Visuelle.

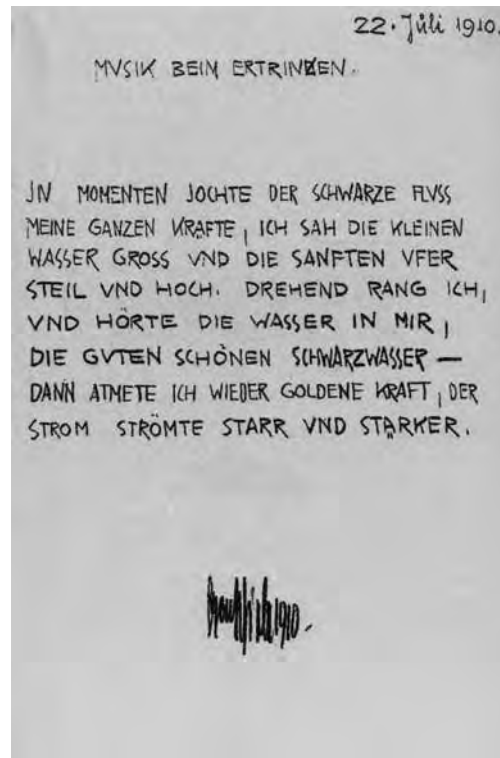
21 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 262.

ICH WOLLTE SIE SOLLTEN MIT MIR
ALLE DIE RAUSCHROTEN BLÄTTER
HÖREN
AM SONNIGEN MORGEN VON WO ICH
SIE GRÜSSE

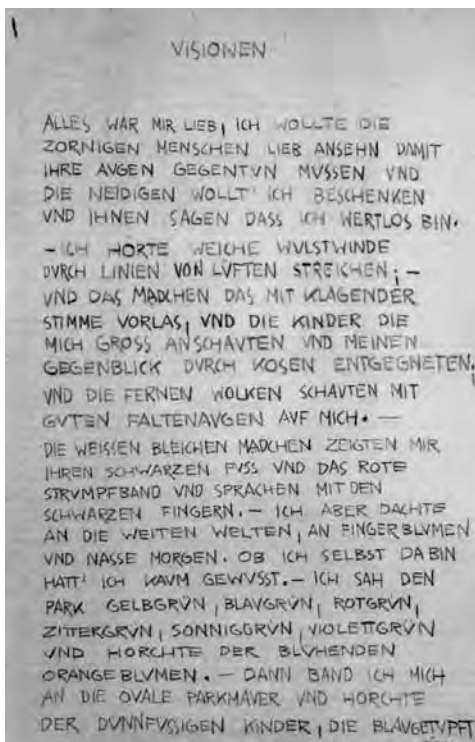
1. KREIS



8



9



10

(Fortsetzung von 10:)

EN UND GRAUGESTREIFTEN MIT DEN ROSAMASCHEN.
DIE SÄULENBÄUME FÜHRTEN JUST LINIEN DORT HIN,
ALS SIE SICH SINNLICH LANGRUND NIEDERSETZTEN. –
ICH DACHTE AN MEINE FARBIGEN PORTRÄTVISIONEN UND ES KAM
MIR VOR, ALS OB ICH EINMAL NUR
MIT JENEN ALLEN GESPROCHEN HÄTTE.

HOHE GROSSWINDE MACHTEN KALT MEIN RÜCKGRAT UND
DA SCHIELTE ICH. AUF EINER GRÄTZIGEN MAUER SAH ICH DIE
GANZE WELT MIT ALLEN TÄLERN UND BERGEN UND SPRACH
MIT ALL DEN TIEREN, DIE DA UMHERRLIEGEN; DIE SCHATTEN DER
BÄUME UND DIE SONNENFLECKEN ERINNERTEN MICH AN
DIE WOLKENSCHATTEN. AUF DIESER ERDE SCHRIEB ICH UND
SPÜRTE MEINE GLIEDER NICHT; - SO LEICHT WAR MIR.

Fortsetzung von Visionen (Quelle: Sotherby's und Roessler (1921, S. 23) zugleich
Empfindung in *Die Aktion* Nr. 3/4, 1915. Hier zitiert nach Roessler.

Abb. 8 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Landstrasse*, 1910, 30 x 19 cm, Leopold Museum Wien/A. Bildnachweis: *Egon Schiele, Melancholie und Provokation* (Ausstellungskatalog), Elisabeth und Diethard Leopold (Hrsg.), Wien, Leopold Museum und Christian Brandstätter Verlag 2011, S. 84.

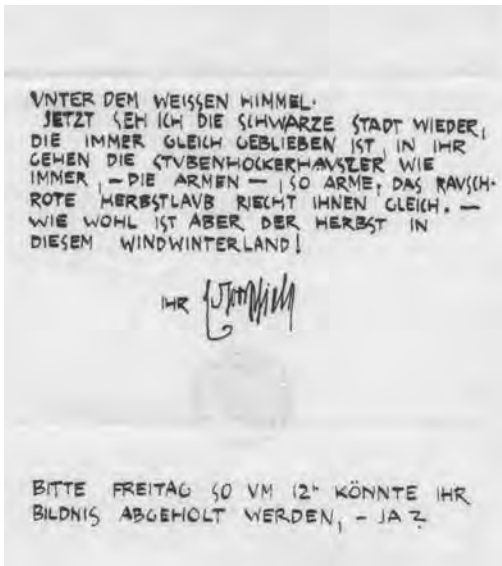
Abb. 9 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Musik beim Ertrinken*, 1910, Privatbesitz/A. Bildnachweis: *Ibid.*, S. 82.

Abb. 10 Egon Schiele, Autograph des Gedichtes *Visionen*, 1910, Verbleib unbekannt. Bildnachweis: *Egon Schiele. Frühe Reife. Ewige Kindheit.* (1990), S. 54.

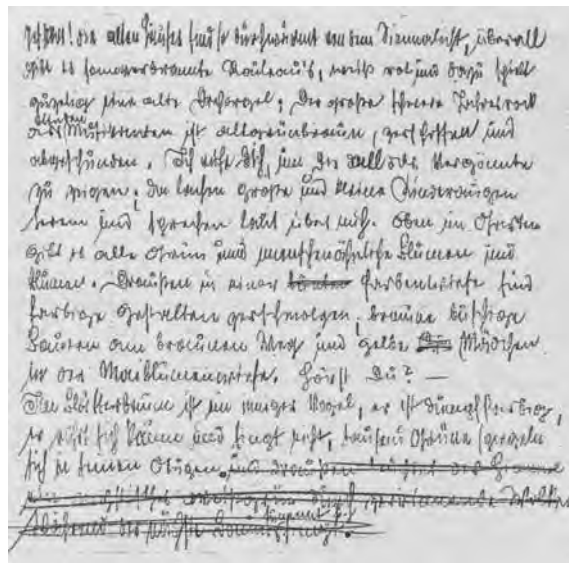
Es ist auffallend, dass alle anderen Adjektive, die er in seinen Landschaftsbeschreibungen benutzt um Gegenstände, Menschen oder Aktionen zu charakterisieren eine kalte, feuchte, dichte aber dennoch große, hohe und starke Stimmung schaffen. Die einzige Ausnahme bilden die Kinder im Brief/Gedichtentwurf an Anton Peschka, mit dem Titel *Die alten Häuser* (Abb. 12, 13), deren „große und kleine Kinderaugen“ herein lachen und die laut sprechen und der Park in *Visionen* (Abb. 10), der ebenfalls mit seinen spielenden Kindern, seinen „blühenden Orangeblumen“ und seinem vielfarbigen Aussehen freundlich zu sein scheint. In allen anderen Gedichten wirkt die Natur bedrückend. Adjektive wie „kühl atmend“, „klagend“, „grob“, „fern hallend“, „kalt“, „groß“, „hoch“, „aufgestellt“, „dicht“, „nass“, „zitterig“, „stark“, „steil“, „starr“, „fern“ und „weit“ evozieren fast schon Feindseligkeit, aber selbst diese kann manchmal „gut“, „schön“ und „sanft“ sein.

Die Adjektive der Selbstbilder scheinen mehr noch als diejenigen der Landschaftsbeschreibungen die Stimmung und die Sinne erregen zu wollen. Im Gegensatz zu den oben genannten Adjektiven der Zustandsbeschreibung rufen die Adjektive der Selbstbilder eine tiefe Unruhe hervor. Das „ewige Kind“ Schiele, das in der autobiographischen Skizze von 1910 aussagt, die „ewigen Frühlingsalleen und den tobenden Sturm“ gesehen zu haben, befindet sich weiterhin zwischen den „ebenen Ländern“, den „sprachlosen Gärten“, dem „herrlichen Sommer“, der „freigiebige[n] Sonne“, dem „Freisein“ auf der einen Seite und den „Mußzeiten“, den „leblosen Schulen“, den „endlose[n] tote[n] Städte“, dem „Sterben meines Vaters“ auf der anderen Seite. Sein Traum „von der allgemeinen Musik alles Lebenden“ veranlasst es wohl dazu, den Anderen „Augen und flimmernde Zitterluft“ zu schicken, wie Schiele am 6. Januar 1911 (*Ich ewiges Kind*, Abb. 14a, 14b) Arthur Roessler schreibt. Sein Zustand ist „ein ewiges Träumen voll süssesten Lebensüberschuss“, so formuliert in *Ein Selbstbild Nr. 2* (Abb. 2). Die „bangen Schmerzen innen“ sind „wahnwitzig rege mit aufgeregter Lust“, aber die „Qual des Denkens“ ist „machtlos“ und „sinnlos“. Übrig bleibt einzig eine von „höchsten Empfindungen“ genährte „durstige Trunksucht“.

Auch die Substantive der Selbstbildnisse gehen in diese Richtung. Und auch sie sind oft gegensätzlich angeordnet. *Ein Selbstbild Nr. 2* besteht fast ausschließlich aus Substantiven: „Träumen“, „Lebensüberschuss“, „Schmerzen“, „Seele“, „Kampf“, „Herzkrampf“, „Lust“, „Qual“, „Denken“, „Gedanken“, „Sprache“, „Dämonen“, „Gewalt“, „Sprache“, „Zeichen“ und „Macht“. In *Ein Selbstbild Nr. 1* (Abb. 1) ist es die „durstige Trunksucht“, das „Freisein“, der „Mensch“, der „Tod“ und das „Leben“. *Künstler* (Abb. 4) wiederum zitiert die Ideenkette seiner Kunstkonzeption: „Empfindung“, „Religion“, „Kunst“, „Natur“, „Zweck“ und „Gott“. *Selbstbild Nr. 3* (Abb. 3), wo das lyrische Ich nicht eingreift, sondern unpersönlich eine Beobachtung beschreibt, gehört eher zu den Landschaftsbeschreibungen. Hier stammen die Substantive „Erde“, „Mann“, „Waldwinde“ und „Pauschenland“, wie auch in den anderen Landschaftsbeschreibungen aus dem Bereich der Natur, Schieles großem Thema. Abgesehen vom Feuer, das den Selbstbildnissen und damit den Trieben des lyrischen Ich vorbehalten ist, wenn man der inneren Erfahrung eine lodernde, brennende Erregung zu Grunde legt, wie sie *Ein Selbstbild Nr. 2* (Abb. 2) suggeriert, setzen die Landschaftsbeschreibungen die drei anderen der vier Elemente in Szene: Wasser, Luft und Erde sowie die dazugehörigen Milieus. Auffallend sind dabei die Wortfelder Baum („Bäume“, „Wetterbäume“, „Regattenbäume“, „Augenstämme“, „Säulenbäume“,



11



12



13

(12:) Peschka! Die alten Häuser sind so durchwärmt von der Siennaluft, überall gibt es sonnverbrannte Rouleau's [!], weiß rot und dazu spielt zuzelig eine alte Drehorgel; der große schwere Jahresrock des blinden Musikanten ist altgrünbraun, zerschossen und abgeschunden. Ich rufe dich, um dir all das Vergönnte zu zeigen; da lachen große und kleine Kinderaugen herein und sprechen laut über mich. Oben im Garten gibt es alle Grün und menschenähnliche Blumen und Blumen. Draußen in einer Farbenwiese sind farbige Gestalten zerschmolzen, braune buschige Bauern am braunen Weg und gelbe Mädchen in der Maiblumenwiese. Hörst Du? - Im Blätterbaum ist ein inniger Vogel, der ist dumpffarbig, er rührt sich kaum und singt nicht, tausend Grüne spiegeln sich in seinen Augen.

(13:) Die alten Häuser sind so durchwärmt von der Siennaluft, überall gibt es sonnverbrannte Rouleau's. weiß, - rot und dazu spielt zuzelig eine alte Drehorgel, - der große schwarze Jahresrock des blinden Musikanten ist altgrünbraun, zerschossen und abgeschunden. - ich rufe dich, um dir all das Vergönnte zu zeigen, da lachen große und kleine Kinderaugen herein und sprechen laut von mit. Oben im Garten gibt es alle Grün und menschenähnliche Blumen, und Blumen. Draußen in einer Farbenwiese sind farbige Gestalten zerschmolzen, braune buschige Bauern am braunen Weg und gelbe Mädchen in der Maiblumenwiese. Hörst Du? im Blätterbaum ist ein inniger Vogel, er ist dumpffarbig, er rührt sich kaum und singt nicht, - Tausend Grüne spiegeln sich in seinen Augen - er weint.

ERGÄNZUNG

Es gibt tausend Gelehrte, worunter zehn Hellscher sind und unter tausend Gelehrten ein Genie, einen Erfinder, einen Schöpfer. Und wie viel tausend sind geschult? Es leben ungezählte Herren und Herrlein, aber dennoch ist mir meine Herrlichkeit am liebsten.

Abb. 11 Egon Schiele, Autograph des Briefes von Egon Schiele an Arthur Roessler: *Unter dem weissen Himmel*. Datierung 17.10.1910 (Poststempel), 22 x 14,7 cm. Wienbibliothek im Rathaus/A. Bildnachweis: *Egon Schiele. Selbstporträts und Porträts*. Agnes Husslein-Arco und Jane Kallir (Hrsg.), München, London, New York, Prestel Verlag 2011, S. 213.

Abb. 12 Egon Schiele, Autograph des Brief/Gedichtentwurfs von Egon Schiele an Anton Peschka: *Die alten Häuser - Variante 1*. Datierung nach dem 23.05.1911 (Inhaltlich), 24,2 x 19,6 cm, Albertina, Wien/A. Bildnachweis: *Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte*, Christian M. Nebehay (Hrsg.) Salzburg, Wien, Residenz Verlag 1979 (Veröffentlichung der Albertina 13), S. 175.

Abb. 13 Egon Schiele, Autograph des Brief/Gedichtentwurfs von Egon Schiele an Anton Peschka: *Die alten Häuser - Variante 2*, Datierung 00.05.1911 (Inhaltlich), Albertina, Wien/A. Bildnachweis: *Egon Schiele Datenbank der Autographen*, ID: 344.

„Blätterbaum“, „Frühlingsalleen“, „Wetlaufallen“ sowie „Tannenwald“), Wind („Windwinterland“, „Luft“, „Wulstwinde“, „Lüfte“, „Siennaluft“, „Zitterluft“, „Sturm“ sowie „Wolken“ und „Himmel“) und Wasser („Wasser“, „Fluss“, „Strom“ und „Ufer“). Ebenfalls wichtig ist das Wortfeld der belebten ländlichen Natur („Bauernschritte“, „Mann“, „Stadt“, „Landstraße“, „Straße“, „Schritte“, „Menschen“, „Neidige“, „Mädchen“, „Stimme“, „Kinder“, „Gegenblick“, „Faltenaugen“, „Fuss“, „Strumpfband“, „Finger“, „Fingerblumen“, „Park“, „Orangeblumen“, „Parkmauer“, „Rosamaschen“, „Häuser“, „Rouleau“, „Drehorgel“, „Jahresrock“, „Musikanten“, „Kinderaugen“, „Garten“, „Blumen“, „Farbenwiese“, „Gestalten“, „Weg“, „Mädchen“, „Maiblumenwiese“, „Vogel“, „Stubenhockerhäusler“ und „Wunderblumen“). Damals aktuelle zeitgenössische Themen wie Großstadt und Industrie haben in Schieles Werk kleinen Platz gefunden.

Im Hinblick auf einen Vergleich zwischen Text und Bild ist die Frage der Formen und damit die der Adjektive und Substantive, die sie ausdrücken von Bedeutung. Die meisten Adjektive drücken vertikale („lang“, „länglich“, „groß“) schwarze Formen aus, die durch Begriffe wie „weit“ und „lose“ sowie helleren, bunteren Farben von einer hellfarbigen Ausdehnung in der Fläche umgeben sind. Das gleiche lässt sich von den Substantiven sagen, man denke etwa an das dunkle Vertikale der verschiedenen Bäume, der Stadt, des Doms, der Parkmauer und der Kinder. Die dargestellten Menschen, so zum Beispiel der „Brillengucker“ sind lang oder im Falle des „schwarzen Mannes“ groß und schwarz. Ausnahmen bilden der weiße Mann in *Ein Selbstbild Nr. 3* (Abb. 3) und der graue „Brillengucker“, der aus beiden gemischt zu sein scheint. Festzuhalten bleibt aber, dass die Menschen immer aus ihrer Umgebung hervorstechen. Diese Umgebung gleicht einer Ausdehnung in der Fläche mitsamt ihrer Öffnung hin auf ein unbestimmtes Werden. So zum Beispiel das „weit waldumrandete[...] Pauschenland“ (geradezu ein Widerspruch in sich), der „orangegraugrüne Grassacker“ oder das „lose Land“, das formlos und „eben“ ist. Ebenfalls zu diesem Komplex gehören die „großen“ Wasser und die „in einer Farbenwiese [zerschmolzenen] farbigen Gestalten“. Die „Linien“ und „Drähte“ lassen sich auch diesen beiden grundsätzlichen Formen zuordnen, die das Schriftwerk Schieles durchziehen. Linien und Drähte reichen so weit in den Horizont hinein, bis man sie aus den Augen verliert. Zu diesem Endloseffekt gesellt sich nun auch der horizontale Aspekt.

Ein weiterer Aspekt der lyrischen Sprache Schieles sind die Neologismen. Sie funktionieren nach Art der Metapher, aber ihre Bedeutung bleibt oftmals verschlossen. Die Metapher ist eine rhetorische Figur, bei der ein Wort nicht im eigentlichen Sinne, sondern im übertragenen Sinne gebraucht wird, wobei jedoch eine Beziehung bzw. eine Ähnlichkeit zwischen den Bedeutungen bestehen bleiben muss, damit sie verstanden werden kann. Oft handelt es sich dabei um einen bildlichen Ausdruck, deshalb spricht man auch von Sprachbildern. Ursula Storch schlägt vor eher von *Wortbildern* zu sprechen. „Ihr Kennzeichen ist, daß ihre ungewöhnlichen Wortkombinationen nicht exakt rückübersetzbar, nicht eindeutig dechiffrierbar sind, daß ihr semantischer Gehalt oft nur als Stimmung greifbar wird; so aber wird der Instrumentcharakter der Sprache, zugunsten der Erschaffung einer der Malerei vergleichbaren neuen Wirklichkeit, durch eine viel elementarere Wirkungsmöglichkeit ersetzt.“²² Auch bei Schieles Neologismen ist der Transfer oft nur schwer möglich. Folgende aus Substantiven gebildete und verständliche Neologismen finden sich um 1910: „Stubenhockerhäusler“, „Windwinterland“, „Waldwinde“, „Wetterbäume“, „Augenstämmen“, „Böseaugen“, „Faltenaugen“,

22 Ursula Storch, „Zwischen den Worten liegen alle anderen Künste“. *Ästhetische Studien zum literarischen Frühwerk A. P. Güterslohs*, Wien, Diss. ÖNB, 1988. S. 205. Ursula Storch bezieht sich auf Hans Platschek (Hrsg.), *Dichtung moderner Maler*, Wiesbaden 1956, S 7f. Siehe auch Storch (1988), S. 196-199 und S. 223f.

I. KREIS

AN R. R. - r. 1911

ICH EWIGES KIND, - ICH FOLGTE STETS DEN GANG DER BRÜNSTIGEN
LEBTE UND WOLLTE NICHT IN IHNEN SEIN, ICH SAGTE; -
REDETE UND REDETE NICHT, ICH LAUSCHTE UND WOLLTE SIE
STARK ODER STÄRKER HÖREN UND HINEINSEHEN.

ICH EWIGES KIND, - ICH BRACHTE OPFER ANDEREN, DENEN,
DIE MICH ERBARMTEN, DENEN, DIE WEITWEG WÄREN ODER MICH
SEHENDEN NICHT SAHEN. ICH BRACHTE GABEN, SCHICKTE
ANGEN UND FLIMMERNDE ZITTERLUFT IHNEN ENTGEGEN,
ICH STREYTE IHNEN ÜBERWINDBARE WEGE VOR UND, -
REDETE NICHT. - ALSBALD ERKANNTEN EINIGE DIE
MIMIK DES HINEINSEHERS UND SIE FRÄGTE DANN
NICHT MEHR.

ICH EWIGES KIND, - VERDAMMTE ALSBALD DAS GELD UND
LACHTE, WÄHRIND ICH ES BEWEINEND NAHM, DAS
HERGEBRACHTE, DAS MASSENWIS, DAS KÖRPERTÄUSCHLICHE,
DAS ZWECKGELD. ICH SAH SILBER WIE NICKEL, NICKEL
WIE GOLD UND SILBER UND NICKEL, UND ALLES, WIE
UNBESTÄNDIGE WERTLOSE ZAHLEN FÜR MICH, DIE MICH
NICHTS KÜMMERN, DOCH WERDE ICH BEWEINEND ÜBER
DAS ZWECKGELD LACHEN. - WOZV HIESS ES IN MIR.
WOZV? - JEMAND SAGT: GELD IST BROTT. - JEMAND
SAGT: GELD IST WAARE. - JEMAND SAUT: GELD IST LEBEN. -

14a

DER AUSDRÜCKENDE IST DER KÜNSTLER. DER LEBENDE
IST EINZIG.

- KAVFT ! - NICHT BILDER, NICHT PRODUKTE, NICHT
ARBEIT, BILDER? - AUS MIR - NICHT VON MIR. -
MICH ERKAVFN? - FRAGMENTE.

E. SCHIELE. 1911.

6. I. 1911

14b

Ich habe die ewigen Frühlingsalleen und den tobenden Sturm vorerst
gesehen und mußte Abschied nehmen, - immerwährend Abschied
nehmen von allen Orten des Lebens. Die ebenen Länder waren um
mir [!] in den ersten Tagen; damals hörte und riechte [!] ich schon die
Wunderblumen, die sprachlosen Gärten, die Vögel. Die Vögel? - in
dessen [!] Augen ich mich rosa sah mit glänzenden Augen? - Die
Vögel sind tot. - Oft weinte ich mit halben Augen als es Herbst war.
Alsdann freute ich mich über den herrlichen Sommer und lachte, als
ich mir selbst im Sommer den weißen Winter malte. Ich träumte im
Lenz von der allgemeinen Musik alles Lebenden. Bis dort war die
Freude; dann begannen die Mußzeiten und die leblosen Schulen.
Ich kam in endlose tote Städte und betrauerte mich. In der Zeit
erlebte ich den sterbenden Vater. Meine rohen Lehrer waren stets
mir die [durchgestrichen: größten] Feinde. [durchgestrichen: 8
unleserliche Wörter] Jetzt muß ich mein Leben beleben! [Mittels einer
Linie ans Ende des Gedichts verwiesen!] [durchgestrichen: Und]
Endlich kann ich [durchgestrichen: die scheinenden Sonnen]
freigiebige Sonne wiedersehen und frei sein.

15

(15): Ich habe die ewigen Frühlingsalleen und den tobenden Sturm vorerst
gesehen und mußte Abschied nehmen, - immerwährend Abschied
nehmen von allen Orten des Lebens. Die ebenen Länder waren um
mir [!] in den ersten Tagen; damals hörte und riechte [!] ich schon die
Wunderblumen, die sprachlosen Gärten, die Vögel. Die Vögel? - in
dessen [!] Augen ich mich rosa sah mit glänzenden Augen? - Die
Vögel sind tot. - Oft weinte ich mit halben Augen als es Herbst war.
Alsdann freute ich mich über den herrlichen Sommer und lachte, als
ich mir selbst im Sommer den weißen Winter malte. Ich träumte im
Lenz von der allgemeinen Musik alles Lebenden. Bis dort war die
Freude; dann begannen die Mußzeiten und die leblosen Schulen.
Ich kam in endlose tote Städte und betrauerte mich. In der Zeit
erlebte ich den sterbenden Vater. Meine rohen Lehrer waren stets
mir die [durchgestrichen: größten] Feinde. [durchgestrichen: 8
unleserliche Wörter] Jetzt muß ich mein Leben beleben! [Mittels einer
Linie ans Ende des Gedichts verwiesen!] [durchgestrichen: Und]
Endlich kann ich [durchgestrichen: die scheinenden Sonnen]
freigiebige Sonne wiedersehen und frei sein.

Abb. 14a und Abb.14b Egon Schiele, Autograph des Briefes von Egon Schiele an Arthur Roessler: *Ich ewiges Kind*. Datierung 06.01.1911 (Eigenhändig), 24 x 18 cm, Wienbibliothek im Rathaus/A. Bildnachweis: Egon Schiele. *Selbstporträts und Porträts*. Agnes Husslein-Arco und Jane Kallir (Hrsg.), München, London, New York, Prestel Verlag 2011, S. 214 und S. 215.

Abb. 15 Egon Schiele, Autograph des Gedichts von Egon Schiele: *Ich habe die ewigen Frühlingsalleen ...*, Datierung 00.07.1910 (Inhaltlich), 24,3 x 19,6 cm, Albertina, Wien/A. Bildnachweis: Egon Schiele 1890-1918. *Leben, Briefe, Gedichte*, Christian M. Nebehay (Hrsg.) Salzburg, Wien, Residenz Verlag 1979 (Veröffentlichung der Albertina 13), S. 141.

„Fingerblumen“, „Säulenbäume“, etc. Andere Substantivkombinationen wie „Pauschenland“, „Wulstwinde“, „Regattenbäume“ und „Wetlaufalleen“ sind eher unverständliche *Wortbilder*. Bei „Massenmuss“ und „Körpertauschliches“ aus dem Brief *Ich ewiges Kind* (Abb. 14a, 14b) handelt es sich um allgemeinverständliche Metaphern. Neologismen finden sich auch wie weiter oben besprochen, bei den Adjektiven, wobei ganz im Sinne der Synästhesie alle Sinne einbezogen werden. Alle diese Wortkombinationen verweisen auf Schieles kreativen Umgang mit dem Medium Sprache. Alle bisher aufgezeigten sprachlichen Verfahren erzeugen eine dichte und spektakuläre Stimmung, aus deren Tiefe Bilder wie die *Zwei Chleriker* (Abb. 5) aufsteigen können. Schiele schafft es, die Sprache von ihrem instrumentalen Charakter zu befreien und befähigt sie zu einer kreativen Inszenierung.

Synästhesie

Die Forschung ist sich darüber einig, dass doppelbegabte Menschen eine auffallend synästhetische Veranlagung haben. Bei der Synästhesie handelt es sich um das Doppelempfinden bzw. die Verschmelzung von verschiedenartigen Empfindungen wie Riechen, Sehen, Hören, Schmecken und Fühlen, „indem die Reizung des einen Sinnesorgans nicht nur die ihm eigene Empfindung, sondern auch eine Erregung und Mitempfindung eines anderen Sinnesgebietes hervorruft.“²³ Auf literarischer Ebene funktioniert Synästhesie als eine besondere Spielart der Metapher, in der eine Empfindung durch eine andere Empfindung ausgedrückt wird. Doppelbegabte Künstler arbeiten im Text-Bild-Bereich verstärkt mit Ähnlichkeiten und Analogien zwischen ihren Sinneseindrücken und ihren Vorstellungen, die eben verschiedenen Empfindungsbereichen angehören. Paul Hadermann bezieht sich auf Ludwig Schrader²⁴, wenn er die „Verknüpfungen zwischen mehreren Sinnesbereichen [...] als das eigentlich Gebiet der Synästhesie“²⁵ bezeichnet. Die Kombinationsmöglichkeiten der Empfindungsbereiche umfassen: „1) den *transponierend-identifizierenden* Typ, bei dem die Sinnesbereiche sich überschneiden, indem das Optische akustisch wird, das Taktile optisch wird usw. wie in Tiecks ‚die Farbe klingt, die Form ertönt‘ und in Mallarmés ‚parfümierten Sternen‘. [...] 2) den *korrespondierenden* Typ, vertreten durch reflektiertere Aussagen oder Vergleiche, die sich aus einer vorgegebenen philosophischen oder (pseudo-)wissenschaftlichen Doktrin herleiten, wie dies etwa bei Balzac oder in Baudelaires ‚les parfums, les couleurs et les sons se répondent‘ geschieht. 3) den *summierenden* oder *kumulativen* Typ [...] Hierbei handelt es sich um Fälle, wo die ‚gewissermaßen parataktische Gleichzeitigkeit das Primäre ist.“²⁶

Schieles Schriften zeugen von solcher Veranlagung, welche besonders im Sehbereich ausgeprägt ist, da sein Vokabular mit Anspielungen an die visuelle Wahrnehmung gesättigt ist. Diese Fähigkeit erlaubt es ihm, die wahrgenommenen Elemente seiner Vorstellung sprachlich anzupassen. Die Texte intensivieren die wiederzugebenen Sinneseindrücke und halten ihr Bild schriftlich fest. Dabei sind mehrere Formen möglich, so die Aneinanderreihung der durch Hören, Riechen und Sehen hervorgerufenen Sinneseindrücke, welche für Schiele die wichtigsten sind. Seine autobiographische Skizze *Ich habe die ewigen Frühlingalleen gesehen* (Abb. 15) demonstriert das auf sehr schöne Weise: „[...] damals hörte und riechte ich schon die Wunderblumen, die sprachlosen Gärten, die Vögel. Die Vögel? – in dessen Augen ich mich rosa sah mit glänzenden Augen? [...]“ In *Tannenwald* (Abb. 7), „der ohne Lärmen lebt und mimisch sich anschaut“, in dem „Augenstämme“ „sich

23 „Synästhesie“ in: Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner 1989, S. 912.

24 Ludwig Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfungen: Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie in der italienischen, spanische und französischen Literatur*, Heidelberg 1969.

25 Paul Hadermann, „Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung“, in: *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Ulrich Weisstein (Hrsg.), Berlin, 1992., S. 54–72, S. 62.

26 *Ibid.*

1. KREIS



16a



16b

(16a): Darunter einige Aphorismen von mir:

- Solange es Elemente gibt wird auch der vollkommene Tod nicht möglich sein.
- Wer nicht durstig ist nach Kunst, der ist seiner Degeneration nahe.
- Nur Beschränkte lachen über die Wirkung eines Kunstwerkes.
- Seht wenn ihr könnt, - in ein Kunstwerk!
- Das Kunstwerk ist unbezahlbar, es kann erworben werden.
- Es ist sicher daß Große, im Grund genommen gute Menschen waren.
- Es freut mich, daß es so Wenige gibt die Kunst wittern. - das deutet immer wieder auf das Göttliche in der Kunst.
- Künstler werden immer leben.

(16b): Ich glaube immer daß die größten Maler Figuren malten.

- Ich weiß daß es keine moderne Kunst gibt, sondern nur eine, - die immerwährend ist.
- Wer verlangt, daß ihm ein Kunstwerk erklärt werden soll, dem soll nicht Folge geleistet werden, er ist dazu zu beschränkt.
- Ich male das Licht welches aus allen Körpern kommt.
- Auch das erotischste Kunstwerk hat Heiligkeit!
- Ich werde so weit kommen, daß man erschrecken wird, vor der Größe eines jeden meiner „lebendigen“ Werke.
- Der wirkliche Kunstliebhaber muß die Sucht haben, das älteste und das neueste Kunstwerk besitzen zu können.
- Ein einziges „lebendiges“ Kunstwerk genügt für die Unsterblichkeit eines Künstlers.
- Künstler sind so reich, daß sie sich fortschenken müssen.
- Kunst kann nicht angewandt werden.
- Meine Bilder müssen in tempelartige Gebäude gestellt werden.

Egon Schiele.

Abb. 16a und Abb. 16b Egon Schiele, Autograph des Briefs von Egon Schiele an Leopold Czihaczek, Datierung 01.09.1911 (Eigenhändig), 25,9 x 17,6 cm, Leopold Museum, Wien/A, Seite 3 und Seite 4. Bildnachweis: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 375.

greifen“ und die „sichtbare nasse Luft ausatmen“ kommt noch der Tastsinn hinzu. Die Wortfelder die den vier Sinnen zugeordnet sind, erstrecken sich über Schieles ganzes Schriftwerk, wobei das Wortfeld „sehen“ wie bereits angedeutet besonderes heraussticht. In *Ich ewiges Kind* (Abb. 14a, 14b) schickt er nicht nur „Augen und flimmernde Zitterluft“, sondern spricht auch direkt von der „Mimik des Hineinsehers“. Weitere Beispiele sind folgende Ausdrücke, mit denen er die Augen umschreibt: „Augenstämme“, „Faltenaugen“, „Kinderaugen“ und „Böseaugen“. Darüber hinaus verwendet er sehr oft die Verben „sehen“, „ansehen“, „schauen“, „anschauen“, „hineinsehen“, „wiedersehen“. Andere Gedichte vertauschen und vermischen wiederum die Sinnesgebiete. Zum Beispiel atmet man bei Schiele einen Wind anstatt ihn zu fühlen, „Und riecht und riecht die weißen Waldwinde [...]“ oder man lauscht dem Abend, anstatt ihn anzusehen und zu fühlen: „Ich habe lauschen gewollt des kühl atmenden Abends [...]“. Die meisten der Synästhesie zuzuordnenden Beispiele in Schieles Schriftwerk arbeiten mit dem Hör- und Sehsinn. In diesem Falle mischen sich die Sinne oder sie werden einfach beide gebraucht, um ein Bild zu schaffen, das eben gerade auf dieser Verbindung der Sinneseindrücke beruht. Es gibt viele Beispiele und dazu gehört natürlich auch sein Gedicht *Visionen* (Abb. 10), wo der Titel ja bereits Programm ist: „[...] lieb ansehn, damit ihre Augen mir gegentun müssen [...] ich hörte weiche Wulstwinde durch Linien von Lüften streichen [...] Kinder die mich groß anschauten und meinen Gegenblick [...] Wolken schauten mit guten Faltenaugen auf mich. – [...] Ich sah den Park gelbgrün, blaugrün, rotgrün, zittergrün, sonniggrün, violettgrün und horchte der blühenden Orangeblumen. [...] horchte der [...] Kinder [...]“. Auch die Adjektive und vor allem die schieletypischen Kombinationen wie „rauschrot“, „ixgraugrantig“, „zittergrün“, „sonniggrün“, „kellerriechend“ und „kühl atmend“ zeugen von synästhetischen Sinneseindrücken. Verschiedene Reize werden hier zu einem Wort zusammengezogen um ihren Wert zu steigern.

Komposition

Das lyrische Ich ist in den meisten Fällen in Schieles Selbstbildern und Landschaftsbeschreibungen anwesend. Es ergreift ohne Umschweife das Wort, ja drängt sich dem Leser geradezu auf. Dasselbe lässt sich vom Briefeschreiber sagen. Schieles lyrisches Ich „ist“, „sieht“ oder „riecht“ etwas. Meistens jedoch ist es sehr aktiv. Es sind die Verben der Bewegung mittels denen es ein Ereignis ins rechte Licht rücken kann, eine Bewegung wird ausgeführt und/oder ausgehalten, wie „lachen“, „weinen“, „sprechen“, „geben“, „gehen“, „brechen“ und „denken“. Hinzu kommen Verben, die eine Empfindung ausdrücken wie „riechen“, „hören“ und „sehen“ oder solche, die einfach nur den Zustand des lyrischen Ich betreffen wie „sein“, „lieben“, „bleiben“ und „leben“. Oft setzt Schiele Verben gegensätzlicher Aussagen parallel, wie z.B. „lacht“ und „weint“ in *Ein Selbstbild Nr. 3*. (Abb. 3) Schiele arbeitet aber nicht nur mit Verben gegensätzlicher Bedeutung, sondern er konfrontiert ebenfalls Substantive und Adjektive miteinander wie „Leben“ und „Tod“ z.B. in *Ein Selbstbild Nr. 1* (Abb. 1) bzw. „weit“ und „waldumrandet“ in *Ein Selbstbild Nr. 3*, „klein“ und „groß“, „sanft“ und „steil und hoch“ in *Musik beim Ertrinken* (Abb. 9). Diese Gegensätze erzeugen eine bipolare und widersprüchliche Stimmung in der Gleichzeitigkeit stattfindet. Eine andere Art der Empfindungssteigerung sind die Wiederholungen und Superlative, so z.B. „liebe, - liebe“ in *Ein Selbstbild Nr. 1*, „riecht und riecht“ in *Ein Selbstbild Nr. 3*, „der schwarzen Wetterbäume, ich sage der schwarzen Wetterbäume“ in *Nasser Abend* (Abb. 6), „stark, sehr

stark, am stärksten“ in *Künstler* (Abb. 4), etc. Alle genannten Techniken finden sich auch in seinen Briefen. Hier ist das bedeutendste Beispiel *Ich ewiges Kind* (Abb. 14a, 14b). Die Verben der Bewegung, die Gegensätze und die Wiederholungen dynamisieren und verstärken zugleich die Inszenierung der Inhalte ohne sie allerdings zu konkretisieren. Aus diesem Grund scheint es so, als seien nicht nur einige Gegenstände in Bewegung, so die Bäume in *Landstrasse* (Abb. 8), die er laufen lässt: „Die hohen Bäume gingen alle die Straße entlang, [...]“, sondern die ganze Komposition, wie wohl am deutlichsten in *Ein Selbstbild Nr. 2* (Abb. 2) zu sehen ist.

Auch der Satzbau trägt zur Inszenierung bei und da gerade in dieser Inszenierung der Inhalte mittels der bisher genannten und teilweise ungewöhnlichen Techniken Schieles poetische Leistung liegt, erstaunt es nicht, dass sowohl Arthur Roessler als auch Franz Pfemfert ihrem Verständnis nach ‚Verbesserungen‘ hinzugefügt haben, die den parataktisch einfachen und gerade deshalb unberechenbaren Satzbau Schieles ‚bändigen‘ wollten. Vergleicht man die drei heute existierenden Varianten der Schiele Gedichte miteinander, die Autographen von 1910, die Veröffentlichungen in *Die Aktion* (Abb. 31-39) von 1914-1916 und die posthume Herausgabe von Arthur Roessler 1921, so lässt sich eindeutig feststellen, dass die Stil- und/oder Vokabular-Veränderungen hauptsächlich in der Aktions-Veröffentlichung zu finden sind, da die Roessler-Ausgabe dem Original der Autographen sehr viel verbundener bleibt. Es ist anzunehmen, dass Franz Pfemfert die Gedichte dem Stil seiner Zeitschrift und dem deutschen Expressionismus angepasst hat und sie auch deshalb in der damals üblichen Form der freirhythmischen Verse, das heißt einer Sinneinheit pro Zeile, gedruckt und dabei Schieles Zeilensprünge aufgehoben hat. Arthur Roessler hat dann 1921 lediglich die Originalfassung in Prosa von 1910 wieder hergestellt, allerdings so, dass auch er über das Ziel hinausgeschossen ist, denn dadurch, dass er die Gedichte in flüssige Prosa gesetzt hat, hat auch er Schieles Zeilensprünge und eventuell mittig gesetzte und damit besonders akzentuierte Wörter unterdrückt. Und auch er hat einzelne Satzzeichen ergänzt. Beide haben damit mehr oder weniger Schieles Originalität, so wie man sie in den Autographen bewundern kann, zerstört.

Schiele arbeitet bewusst oft mit Satzfragmenten. Seinen häufigen Aufzählungen fehlen die Artikel. Die Satzenden beendet er mit Bindestrichen anstatt mit Punkten. Er verwendet kaum Konjunktionen und Präpositionen, höchstens ab und zu Relativpronomen. Seine Satzfragmente bestehen hauptsächlich aus den klassischen Satzelementen wie Subjekt, Verb und Substantiv mit gegebenenfalls einem bestimmten Artikel. Seine Gedichte, die er selbst in Form von Prosagedichten niederschreibt, orientieren sich abgesehen von einzelnen ihm wichtige Aussagen vermittelnde Wörter, die er mittig setzt, fast ausschließlich am rechteckigen Freiraum des Blatt Papiers, wovon die vielen Zeilensprünge zeugen. Ihr Inhalt scheint völlig frei der Intuition des Künstlers zu folgen, weshalb die Sprache stark der gesprochenen Sprache ähnelt. Schiele Selbstbilder sowie *Zwei Chleriker* (Abb. 5) stehen im Präsens. Bei den Landschaftsbeschreibungen variiert er die Zeitform. *Landstrasse* (Abb. 8), *Nasser Abend* (Abb. 6) und *Musik beim Ertrinken* (Abb. 9) stehen in der Vergangenheit, wohingegen er für *Tannenwald* (Abb. 7) das Präsens benutzt. Ebenfalls im Präsens stehen natürlich seine Briefe und seine theoretischen Texte wie z.B. *Wer von Lebend Primbegabten* sowie das *Neukunstmanifest* (Abb. 35). Im Gegensatz dazu schlagen die Aphorismen einen anderen Ton an. Zwar drängen sie sich ganz wie das

lyrische Ich dem Leser auf, aber im Gegensatz zu seinem rast- und atemlosen Suchen sind ihre Aussagen Gewissheiten. Grammatikalisch wird das vor allem durch das Modalverb „muss“, das Verb „werden“ und die Imperativform unterstrichen. Auffallend sind auch die häufigen „dass“ Konstruktionen, die der Meinungsäußerung dienen: „ich glaube, dass“, „ich weiß, dass“ und „es freut mich, dass“.

Typisch für Schieles Schriftwerk um 1910 sind einfache Konstruktionen, denen es aber nicht an stilistischen Experimenten mangelt. Schon 1990 schreibt Ursula Storch: „Bei einem Teil seiner Prosaskizzen und Gedichte löst sich die herkömmliche Syntax nahezu gänzlich auf.“²⁷ Bestes Beispiel dafür sind die bereits besprochenen *Zwei Chleriker* (Abb. 5). *Ein Selbstbild Nr. 2* (Abb. 2) führt Schieles Stilexperimente an seine Grenzen. Schiele zersetzt die Satzstruktur in ungewöhnlicher Weise, reiht Substantive ohne Verben aneinander und verzichtet hier ganz auf das lyrische Ich, das man lediglich im Hintergrund erahnt. Gleich einem Schrei, einem Aufruf, der aus dem tiefsten Inneren kommt, beinhaltet der Text keine zusammenhängenden, erkennbaren Sätze. Es sind die Gedankenstriche, die das elliptische Konstrukt samt Ausrufezeichen zusammenhalten und es strukturieren. Erahnen lassen sich lediglich einige Bilder und fragmentierte Eindrücke, ganz wie bei Edvard Munchs bildnerischem *Der Schrei*. Auch bei Schieles lyrischem ‚Schrei‘ zeugt die Instabilität der intertextuellen Beziehungen, welche das Fragmentarische vermittelt von einer Dissoziation bzw. einer Auflösung der Bewusstseinsseinheit.

Jahrelang war die Diskussion darüber entbrannt, ob alle von Arthur Roessler 1921 posthum veröffentlichten Gedichte in seinem Band *Briefe und Prosa von Egon Schiele* auch wirklich von Schiele stammen, oder ob Arthur Roessler, so wie er es mit dem ‚Gefängnistagebuch‘ gemacht hat, eingegriffen bzw. Gedichte aus seiner eigenen Feder hinzugefügt hat. Dazu schreibt Elfriede Friesenbiller 1985: „Offensichtlich nahm sich Roessler auch nicht die Mühe, Schieles Gedichte stilistisch zu studieren. Die kurzen Skizzen, meist einfache Sätze mit starker Suggestionskraft, kreieren eine Stimmung des Malerischen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die häufige und gezielte Verwendung von Farbadjektiven. Wenn Schiele schreibt, trennt er sich nicht von der Malerei, er versucht – im Gegenteil – seine Worte ‚rollrundscharfzählend‘ ‚zittergrün‘ oder ‚rot‘ anzumalen. Dieser Umgang mit der Farbe als Stilprinzip fehlt in den Skizzen, die Roessler Schiele zuschreibt und für die kein Original aufgefunden werden konnte.“²⁸

Die Beispiele von denen Elfriede Friesenbiller spricht und die sie im Folgenden nicht Schiele zuschreibt, da für sie 1985 kein Beleg der Authentizität vorhanden ist, sind *Ein Selbstbild Nr. 1* (Abb. 1) und *Nr. 2* (Abb. 2), *Staatsmann, Tannenwald* (Abb. 7), *Das Porträt eines stillbleichen Mädchens*, *Weisser Schwan*, *Anarchist* sowie das so gern zitierte Selbstbildnis *Ich bin alles zugleich, aber niemals wird‘ ich alles zu gleicher Zeit tun*. Inzwischen lässt sich dank der akribischen Arbeit von Sandra Treter, die mit dem von ihr großartig geleiteten Aufbau der Schiele-Datenbank im Leopold Museum betreut ist, aber sicher sagen, dass lediglich von dem zuletzt zitierten Selbstbild *Ich bin alles zugleich* keine Spur zu finden ist. In allen anderen Fällen sind entweder die Autographen aufgetaucht, das heißt zu größten Teilen in Besitz des Leopold Museums oder der Familie Leopold (*Ein Selbstbild Nr. 1* und *Nr. 2*, *Tannenwald*, *Das Porträt eines stillbleichen Mädchens*, *Weisser Schwan*) bzw. kann ihre Existenz anhand einer 1987 in London bei Sotheby’s

27 Storch (1990), S. 20.

28 Egon Schiele, *Ich ewiges Kind, Sämtliche Gedichte, Die andere Seite des Genies*, Wien, Verlag Christian Brandstätter 1985, S. 47.

stattgefundenen Auktion, die die Datenbank ans Licht bringt, als gesichert gelten, da der Auktions-Katalog die Autographen aufführt. So zum Beispiel *Anarchist*, von dem es hier auch eine Abbildung gibt und *Staatsmann*. Von den ab 1914 in *Die Aktion* veröffentlichten Gedichten lassen sich hier ebenfalls Spuren von *Dame im Park*, *Sonne*, *Ährenfeld* und *Abendland* finden, deren konkreter Verbleib allerdings nach wie vor unbekannt ist. Ein Sonderfall stellt das 1987 auch bei Sotheby's verzeichnete Gedicht *Visionen* dar, von dem man gerne die zweite Seite im Original sehen würde (leider druckt das Historische Museums der Stadt Wien in *Egon Schiele. Frühe Reife. Ewige Kindheit* von 1990 nur die erste Seite ab²⁹), um zu klären, ob das Gedicht *Empfindung* (Abb. 36) in *Die Aktion* von 1915 ein eigenständiges Gedicht ist oder ob es tatsächlich der letzte Teil von *Visionen* ist, wie es Arthur Roessler in seiner Ausgabe von 1921 und der Katalog von Sotheby's suggerieren, der *Visionen* vierundvierzig Zeilen bescheinigt. Da alle diese Autographen laut Sotheby's persönlich von Schiele signiert und auf das Jahr 1910 datiert sind – nur *Staatsmann* ist auf 1909 datiert –, wäre die Streitfrage um das Produktionsjahr endgültig geklärt. Eine Ausnahme bildet allein *Gewitteranzug* (Abb. 33), das, obwohl in *Die Aktion* 1914 veröffentlicht, nicht bei Sotheby's aufgeführt ist. Durch diesen aktualisierten Forschungsstand verliert Elfriede Friesenbillers Aussage an Konsistenz. Es ist auch nicht nur die Handhabe der Farben, die Schieles Gedichte ausweist, sondern wie bereits gezeigt, sind seine stilistischen Techniken weitaus vielfältiger, man denke hier nur an die synästhetische Eindringlichkeit seiner Werke und an den Gebrauch von Gegensätzen, Dynamik, Fragmenten und Ungewöhnlichkeit. Die Gedichte *Weisser Schwan*, *Anarchist*, *Staatsmann* und *Das Porträt des stillbleichen Mädchens* reihen sich zweifelsohne in diese Stilexperimente ein.

Erste Synthese

Schieles Arbeiten mit Farben und Synästhesie verweisen auf eine Doppelbegabung, denn ganz wie in seinen Schriften stechen Schwarz, Weiß und Rot in seinen Bildern, sei es in den Gemälden, den Zeichnungen und den Aquarellen besonders hervor. Hinzu zu zählen sind auch die Abschattungen von Weiß und Schwarz in Richtung Hautfarbe bzw. in Richtung Schwarz-Braun, Schwarz-Blau und Schwarz-Grün. Schwarz sind bei Schiele nicht nur die Menschen (*Delirien* (P 190), *Propheten* (P 191), *Die Selbstseher II* auch *Tod und Mann* (P 193), *Die Eremiten* (P 229)), sondern auch die Landschaften, und zwar sind es besonders die Städtelandschaften, die in ein dichtes Schwarz getaucht sind. Dieser Eindruck wird teilweise noch verstärkt durch einen schwarzen bzw. blau-schwarzen Fluss, der die Städte umgibt. Auch die zarten und zerbrechlichen Bäume in Schieles Landschaftsbildern sind schwarz. Oft sind es die Details, die rot sind und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich ziehen: die Augen, die Lippen, die Geschlechtsteile und einige Kleidungsstücke in seinen Portraits. 1912 streift Schiele sich selbst die rote Kardinalstracht über, um sich vom Schwarz der Nonne in *Kardinal und Nonne* auch *Liebkosung* (P 232) abzusetzen. Weiterhin arbeitet Schiele auch in seinem Bildwerk in erster Linie mit Gegensätzen. Man denke allein schon an seine großen Menschenbildnisse, die frei von jeglichem Hintergrund immer in ein unbestimmbares, endlos scheinendes Weißes projiziert werden. (*Bildnis Arthur Roessler* (P 163), *Bildnis des Verlegers Eduard Kosmack* (P 165), *Bildnis Dr. Oskar Reichel* (P 166), *Knabenbildnis I* auch *Herbert Reiner* (P 167)). Auch die durch die Adjektive und Substantive evozierten Formen seiner Gedichte finden sich in

29 Egon Schiele. *Frühe Reife. Ewige Kindheit*. Historisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.), Wien 1990, S. 54.

seinen Bildern wieder. Vertikale, schwarze Formen wie große Bäume und hohe Städte, aber auch die in weiten hellen Räumen aufgestellten Männer verweisen ebenfalls auf die gegensätzliche Verwendung von Farben. Die wichtigen Elemente seines Schriftwerkes tauchen also in seinen Bildern wieder auf. Diese sind durch eine strikte ausgeglichene Tektonik bestimmt, in der hohe dreieckige Formen überwiegen. Die dargestellten Menschen und Dinge scheinen oft wie in der Fläche hängend, unterscheiden sich aber immer klar von einem unbestimmten Hintergrund. Auffallend ist auch ein gewisser Abstraktionsgrad der Darstellungen, welcher an die einfachen Sätze Schieles erinnert.

Das gleiche gilt für die kalte, feuchte, dichte aber dennoch große, hohe und starke ja fast feindliche Stimmung, die die Adjektive in Schieles Texten evozieren. Dieselbe Stimmung steigt ebenfalls seinen Bildern. Kein Lächeln, keine strahlende Sonne, sondern verblühte Blumen, Herbstlandschaften und abwesende, träumende Menschen. Seine Bilder um 1910 zeigen überhaupt keine Parklandschaft mit spielenden Kindern, sondern nur Männer und ländliche Natur, ganz im Sinne der Substantive der Schiele Texte. Dieser feindlichen und unfreundlichen Inszenierung widerspricht allerdings in beiden Medien ihre feurige Belebung mittels jeglicher Art innerer Erfahrung. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Unruhe. Selbst wenn die Adjektive seiner Landschaftsbeschreibungen eher einen Zustand beschreiben und lediglich die Bewegtheit des lyrischen Ich evozieren, widersprechen die von Schiele benutzten Verben diesem Aspekt und setzen ebenfalls die Landschaft in Bewegung. Dasselbe passiert mit Schieles Landschaftsgemälden, die zu leben scheinen. Hier erinnern die Äste der Bäume an Arme und die Fenster der Häuser an Augen. In beiden Medien erlaubt die Darstellung der feindlichen Umgebung eine Fokussierung auf die innere Erfahrung.

Hinzukommt der Aspekt der Synästhesie, das Doppel- oder Vielfachwahrnehmen von Empfindungen, deren Niederschlag anhand von Wortfeldern in den Gedichten nachweisbar ist. Auch Schieles Bilder profitieren von dieser Gabe. Die Wortfelder der Sinne, allem voran des „Sehens“, die in den Texten auf einen ‚anderen Zustand‘ anspielen, einem ‚Außer-Sich-Sein‘, bilden seine Bilder konkret ab, so z.B. die Darstellungen der geschlossenen oder weit aufgerissenen Augen, der gespreizten vorgestreckten Hände sowie die der verdrehten Körper. Auf Textniveau fordert die Synästhesie oft den kreativen Aspekt der Sprache heraus, wie es die mannigfaltigen Neologismen – die Adjektive und die *Wortbilder* – bekunden, denn hier gilt es die Dinge sichtbar zu machen, sie im bildlichen Sinne zu nuancieren und die Gefühle und die Stimmung zu übermitteln. So wie Schiele sie kombiniert zeigt, dass er die Sprache von ihrem instrumentalen Charakter und ihren Regeln befreit. Indem er die Sprache derart emanzipiert, arbeitet er frei mit ihr und gelangt zu noch nie dagewesenen und ungewöhnlichen Äußerungen, die die Ausdruckskraft steigern. Diese stilistischen Verfahrensweisen finden sich ebenfalls in seinen Bildern. Hier ist die Haltung der Körper³⁰ ungewöhnlich. Wie schon oben angedeutet, sind sie zusammen mit der Darstellung der Augen daran beteiligt ein ‚Außer-Sich-Sein‘ zu vermitteln. Dazu dreht Schiele die Körper, deren Arme und Beine wie ausgekugelt scheinen und bis ins Extreme getreckt werden. Hinzu kommt eine auffallend rätselhafte Gestik mit verklärten Gesichtszügen. Darüber hinaus benutzt Schiele Farbe nicht in Bezug auf ihre eigentlichen Objekte. Er befreit also nicht nur die Form, wie z.B. den Körper, sondern auch die Farbe vom dazugehörigen Objekt. Durch diese Verfremdung wird das Objekt zum Farbträger und dient nicht mehr ihrer Definition.³¹ Es gibt viele

30 Storch (1990), S. 23.

31 Storch (1990), S. 23. // Ronald Salter, „Georg Trakl und Egon Schiele. Aspekte des österreichischen Expressionismus in Wort und Bild“, in: *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, Wolfgang Paulsen (Hrsg.) Bern, Francke, 1980, S. 59-79, S. 63. // Walter Sokel, *The Writer in Extremis*, Stanford, University Press 1959, S. 49 ff.

Beispiele in seinem Werk, wo Schiele bestimmte Körperteile rot, orange, grün oder blau akzentuiert, um ihnen einen künstlichen Charakter zu verleihen und um damit ihre emotionale Aufladung hervorzuheben. Es kommt allerdings selten vor, dass Schiele der Farbe in seinen Texten einen eigenen Wert zugesteht, außer in dem bereits zitierten Satz aus seiner autobiographischen Skizze von 1910: „Die Vögel? – in dessen [!] Augen ich mich rosa sah mit glänzenden Augen?“. Auch spricht er in seinem Brief an Anton Peschka 1910 davon, dass er „rote große Tränen“ weint.³²

Solche nicht wirklichkeitsgetreuen Strategien sind dafür verantwortlich, dass man bei Schiele nicht mehr von Mimesis sprechen darf, sondern von einer nur ihm eigenen visuell bedingten Wirklichkeitsabbildung, die in beiden Medien zur Abstraktion tendiert. Schieles stilistische Schreibexperimente verweisen offensichtlich auf Skizzenhaftigkeit, auf eine gewollte Unfertigkeit. Man darf sie deshalb als fragmentarisch bezeichnen. Schiele strukturiert seine Gedichte mittels Gedankenstriche und Ausrufezeichen, wodurch sich der Satzbau ganz auflösen kann wie bei *Ein Selbstbild Nr. 2* (Abb. 2). Übrig bleiben nur Fragmente und Sprachfetzen, welche sich in seinem gesamten Bildwerk in Form von Verstümmelungen der menschlichen Körper³³ wiederfinden lassen. Sowohl den Männern- als auch den Frauendarstellungen fehlen oft Extremitäten und/oder sie sind *per se* als Torsi konzipiert. Gerade bei den Selbstbildnissen springt diese Fragmentierung deutlich oft ins Auge.

Die Auflösung der Syntax ist aber auch ein Mittel der Beschleunigung. Daher kann die Schrift eine Bewegung allein durch den Rhythmus der Aussage bewirken und so das Tempo bestimmen. Andere Gedichte basieren wiederum auf zahlreichen Verben der Bewegung, die ebenfalls zur Dynamisierung beitragen. Diese Dynamik findet sich in den Landschaftsbildern Schieles vor allem in Form von Bäumen wieder, die gegen den Wind oder andere Arten von Unwegsamkeit zu kämpfen scheinen. Dank Schieles leidenschaftlich bewegtem Pinselstrich und seiner dicken Farbauftragung geraten seine dargestellten Bildinhalte in Aufruhr. Dasselbe gilt für seine Figurendarstellungen. Seine Pinselschrift schafft es, die psychische Unruhe der dargestellten Person ins Bild zu holen. Ein anderes Mittel ein Werk zu dynamisieren ist die Darstellung des Doppelgängers, ein von Schiele sehr geschätztes Motiv. Durch die Verdoppelung können mehrere Phasen ein und desselben Ereignisses zugleich dargestellt werden. Aus dynamisierter Zeit wird Simultanität. Letztere findet sich ebenfalls in seinem Schriftwerk, wenn er z.B. von den Gefühlen schreibt, die aus dem Wetteifer aller seiner Sinne entstehen oder wenn er mit Wiederholungen arbeitet, die zeitgleich insistieren und dynamisieren.

Eine andere Entsprechung zwischen Schieles beiden Künsten lässt sich unter dem Stichwort Gegensätze zusammenfassen, dank derer Schieles Gesamtwerk wie unter Strom zu stehen scheint. Seine Schriften durchziehen Antithesen in Form von Adjektiv-, Substantiv- und Verb-Paaren, die sich innerhalb eines Schriftstücks, eines Gedichts, aber auch innerhalb nur eines einzigen Satzes befinden können. Sie lassen eine bald feindselig gesinnte, bald leidenschaftliche Stimmung entstehen, die eben auch den gegensätzlichen Formen innewohnt. Deshalb kann es keine Konkretisierung geben, sondern nur Zerrissenheit, ein Oszillieren zwischen dem Möglichen. Was demnach zählt, ist gerade die immer höher schlagende Dialektik der Gegensätze, die genau wie das Auflösen der Syntax auf etwas Unsagbares bzw. Unfassbares verweist. In seinem Bildwerk äußern sich die Gegensätze in einer Spannung,

32 Storch (1990), S. 23 // Abbildung und Wortlaut siehe: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 33.

Ich möchte fort von Wien, ganz bald. Wie häßlich ist 's hier?

Alle Leute sind neidisch zu mir und hinterlistig; ehemalige Kollegen schauen mit falschen Augen auf mich, in Wien ist Schatten, die Stadt ist schwarz, alles heißt Rezept. Ich will allein sein. Nach dem Böhmerwald möcht' ich. Mai, Juni, Juli, August, September, Oktober; neues muß ich sehen und will es [er]forschen, will dunkle Wasser kosten, krachende Bäume wilde Lüfte sehen, will modrige Gartenzäune staunend ansehen wie all sie leben, junge Birkenhaine und zitternde Blätter hören, will Licht, Sonne sehen und nasse grünblaue Abendtärer genießen, Goldfische glänzend spüren, weiße Wolken bauen sehen, Blumen, Blumen möcht ich sprechen. Gräser, rosa Menschen innig anschauen alte würdige Kirchen kleine Dome sagen wissen, will fortlaufen ohne halt [!] auf runde Felderberge durch weite Ebenen will küssen die Erde und riechen warme Moosblumen, dann werd ich formen so schönfarbige Felder. Früh morgens möcht ich Sonne aufgehn

wiedersehen und atmende Erde flimmernd anschn dürfen. Nun denn tätiger Mensch! ich! seie immer ewiger Strom. Du mir grünes Tal, du schaust grüne Wasserluft füllt dich, du. Ich weine, aus halben Augen rote große Tränen, wenn ich dich sehen kann. Du Schmerzauge; du spürst den nassen Waldwind. du Riechende, wie toll mußst so du atmen göttlichen Atem. Freund, weinend lach ich Freund, ich denke Deiner in mir bist Du.

Dort lag ... bis ich höre.

Kauf mir ein Tafelbild die [sic] ich in die Jagdausstellung geschickt habe, so kurz sag' ich daß, warum aber anders, denn ich will so bald als möglich frei sein alles drückt mich

33 Storch (1990), S. 23.

die die Darstellung selbst betrifft, was besonders bei den Porträts um 1910 auffällt. Das beste Beispiel ist das *Bildnis Arthur Roessler* (P 163).³⁴ Schiele hebt in dieser Extremdarstellung des menschlichen Körpers eine betont starke Asymmetrie hervor. Arthur Roesslers Körperhaltung zieht sich in zwei entgegengesetzte Richtungen auseinander. Den Kopf streckt er in Richtung linke Schulter, seine Beine streckt er nach rechts. Dasselbe macht er mit den Schultern und den Händen, die jeweils in entgegengesetzte Richtungen ziehen. *Der Lyriker* (P 192) und viele andere Selbstbildnisse sind weitere Beispiele dieser ‚verkehrten Strecktechnik‘. Und wie bereits weiter oben ausgeführt, setzt Schiele in seinem Bildwerk ebenfalls Flächen, Formen, Stimmungen und Farben gegensätzlich gegeneinander.

Zweiter Kreis

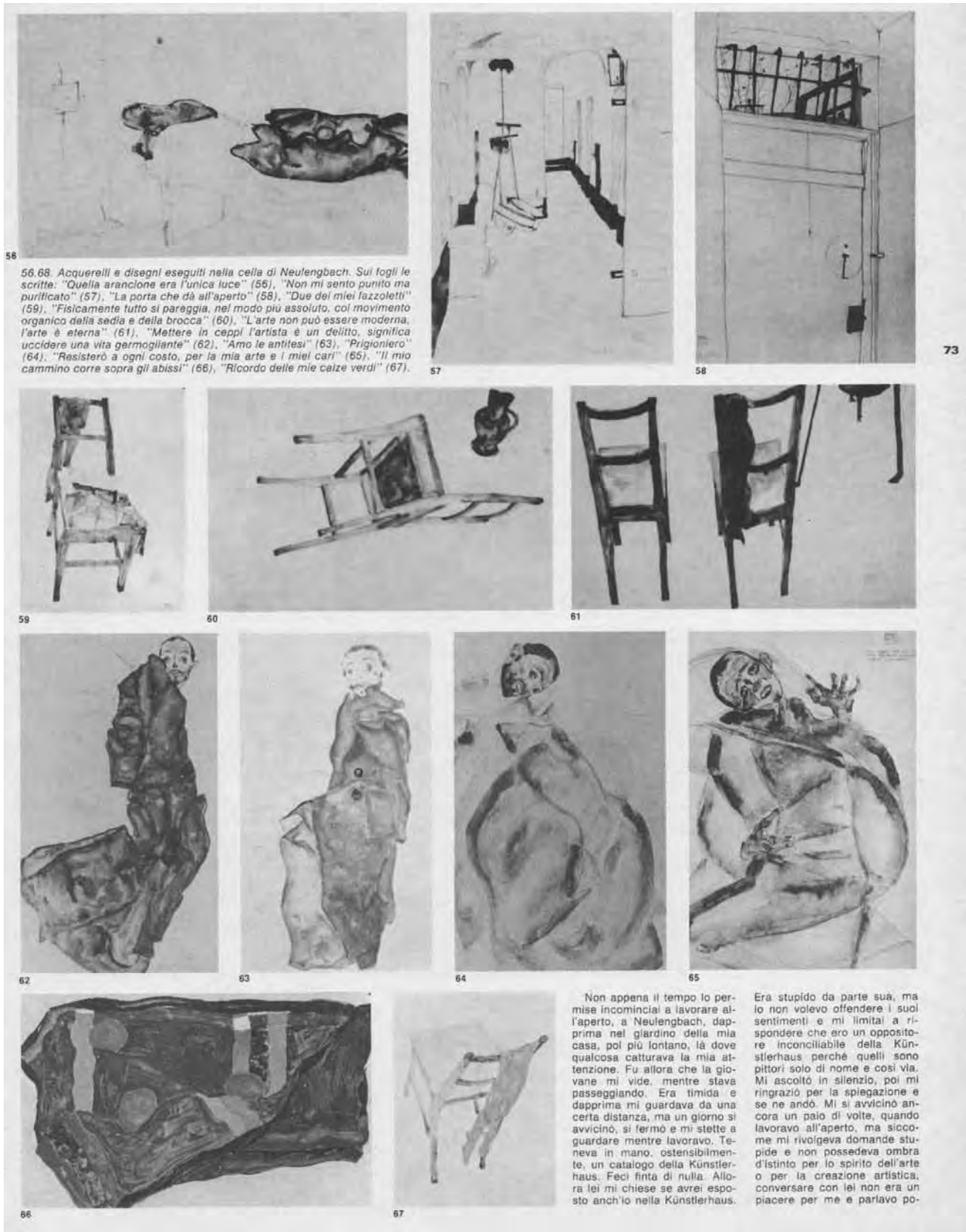
Schieles Inhaftierung im Frühling 1912 provoziert eine erste große Zäsur in seiner Malerei. Während seiner Inhaftierung entstehen dreizehn Aquarelle (Abb. 17), die im Mittelpunkt der Analyse der stilistischen Aspekte dieses zweiten Kreises um 1912 stehen. Besonders interessant sind diese dreizehn Aquarelle für die Frage nach den *inneren Wort-Bild-Beziehungen* im Werk Egon Schieles, da sich hier Text und Bild in Kombination auf einem Blatt befinden. Wie die Analyse des ersten Kreises gezeigt hat, sind die *inneren Wort-Bild-Beziehungen* mannigfaltig und verweisen auf eine dem Werk inhärente Interdisziplinarität. Alle folgenden Analysen werden auf diesen Ergebnisse aufbauen. Die dreizehn Aquarelle mit den sie jeweils begleitenden Sätzen lassen sich in vier aufeinander folgende Gruppen aufteilen: 1. Gefängnis: „Die eine Orange war das einzige Licht“, „Nicht gestraft sondern gereinigt fühle ich mich!“ und „Die Tür in das Offene“ (Abb. 18, 19, 20). 2. Objektstudien: „Zwei meiner Taschentücher“, „Erinnerung von den grünen Strümpfen“, „Organische Bewegung des Sessels und Kruges“ und „Kunst kann nicht modern sein; Kunst ist urewig“ (Abb. 21, 22, 23, 24). 3. Selbstbildnisse: „Den Künstler hemmen ist ein Verbrechen, es heißt keimendes Leben morden!“, „Ich liebe Gegensätze“, „Gefangener!“ und „Ich werde für die Kunst und für meine Geliebten gerne ausharren!“ (Abb. 25, 26, 27, 28). 4. Stilleben: „Physikalisch gleicht sich alles am sichersten aus“ und „Mein Wandelweg führt über Abgründe“ (Abb. 29, 30).³⁵

Die einzige mittels eines Adjektivs beim Namen genannte Farbe ist Grün. Orange klingt lediglich durch die Frucht an auf die sie verweist. Auffallend und wichtig ist folglich die Abwesenheit von Farbe. Überhaupt sind Adjektive gleichfalls fast abwesend, was die Nüchternheit der Sätze noch unterstreicht. Auch die dreizehn Aquarelle sind grau in grau. Schiele benutzt nur sehr wenig Farbe, was besonders bei seinen beiden letzten Selbstbildnissen ins Auge fällt. Orange ist allerdings vorhanden, und zwar passend zum Text als Frucht. Ihr Orange ist jedoch nicht glänzend und leuchtend, wie es der Text suggeriert, wo die Frucht mit dem Licht in Verbindung gebracht wird, sondern sichtlich matt. Dreimal malt Schiele orangefarbene Früchte, entweder liegt eine auf einem Bett oder sie sind Teil der Stilleben. Auch Schieles Mantel ist in zwei seiner Selbstbildnisse orange. Auffallend ist ferner, dass jedes Mal das Grau nicht weit ist, um sich dagegen abzusetzen. Weitere Gegensätze finden sich in den Sätzen und werden hier durch Verben und Adjektive wie „gestraft“ und „gereinigt“, „modern“ und „urewig“ sowie „hemmen“ bzw. „morden“ und „keimendes Leben“ vermittelt. Auch verkündet er in zwei von den dreizehn Sätzen klipp und klar, dass er Gegensätze liebt und dass sich „physikalisch

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Eine ausführliche Analyse der 13 Aquarelle in Bezug auf ihre *inneren Wort-Bild-Beziehungen* findet sich in Eva Werth, „La question de l'espace dans l'œuvre d'Egon Schiele.“ (2009), *Construction de l'espace dans les cultures d'expression allemande*, Französischer Germanisten-Kongress in Saint-Etienne, organisiert von Ulrich Pfeil (A.G.E.S.) Noch nicht erschienen.

2. KREIS

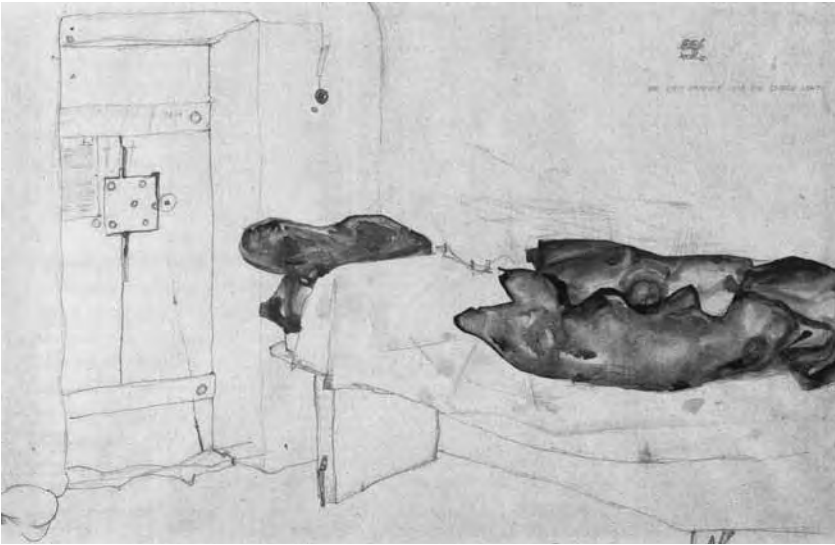


56-68. Acquerelli e disegni eseguiti nella cella di Neulengbach. Sul foglio le scritte: "Quella arancione era l'unica luce" (56), "Non mi sento punito ma purificato" (57), "La porta che dà all'aperto" (58), "Due dei miei fazzoletti" (59), "Fisicamente tutto si pareggia, nel modo più assoluto, col movimento organico della sedia e della brocca" (60), "L'arte non può essere moderna, l'arte è eterna" (61), "Mettere in ceppi l'artista è un delitto, significa uccidere una vita germogliante" (62), "Amo le antitesi" (63), "Prigioniero" (64), "Resisterò a ogni costo, per la mia arte e i miei cari" (65), "Il mio cammino corre sopra gli abissi" (66), "Ricordo delle mie calze verdi" (67).

Non appena il tempo lo permise incominciai a lavorare all'aperto, a Neulengbach, dapprima nel giardino della mia casa, poi più lontano, là dove qualcosa catturava la mia attenzione. Fu allora che la giovane mi vide, mentre stava passeggiando. Era timida e dapprima mi guardava da una certa distanza, ma un giorno si avvicinò, si fermò e mi stette a guardare mentre lavoravo. Teneva in mano, ostensibilmente, un catalogo della Künstlerhaus. Feci finta di nulla. Allora lei mi chiese se avrei esposto anch'io nella Künstlerhaus. Era stupido da parte sua, ma io non volevo offendere i suoi sentimenti e mi limitai a rispondere che ero un oppositore inconciliabile della Künstlerhaus perché quelli sono pittori solo di nome e così via. Mi ascoltò in silenzio, poi mi ringraziò per la spiegazione e se ne andò. Mi si avvicinò ancora un paio di volte, quando lavoravo all'aperto, ma siccome mi rivolgeva domande stupide e non possedeva ombra d'istinto per lo spirito dell'arte o per la creazione artistica, conversare con lei non era un piacere per me e parlavo po-

Abb. 17 Egon Schiele, Aquarelle aus dem Gefängnis, 1912. Bildquelle: Malafarina, Gianfranco, *L'opera completa di Schiele*, Milano, Rizzoli (Classici dell'Arte), 1982, S. 73.

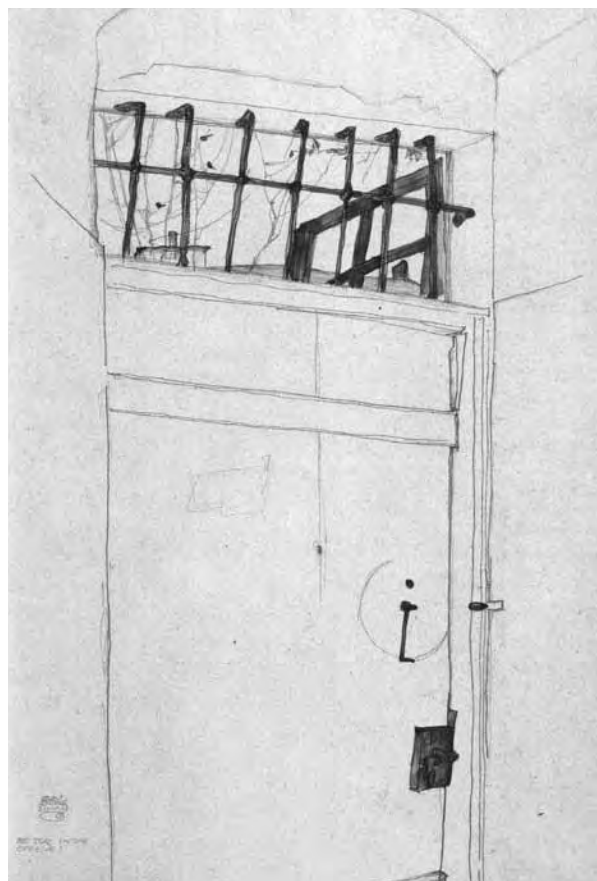
2. KREIS



18



19



20

1. Gefängnisstudien

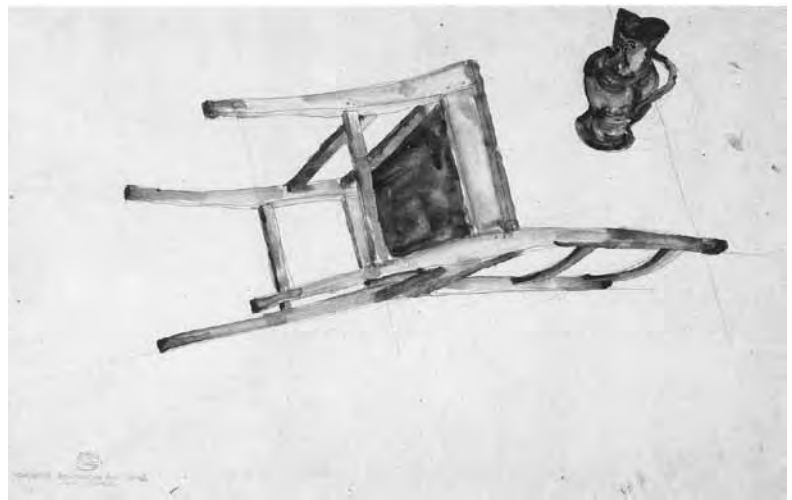
Abb. 18 Egon Schiele, *Die eine Orange war das einzige Licht*, 19. April 1912, 31,5 x 47,8 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31032. Kallir: D 1179. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

Abb. 19 Egon Schiele, *Nicht gestraft, sondern gereinigt fühl' ich mich!* 20. April 1912, 48 x 31,5 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31025. Kallir: D 1180. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

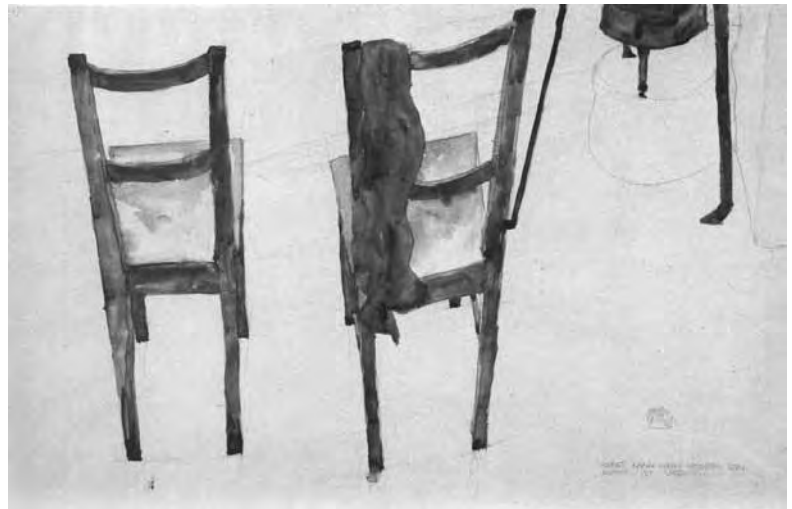
Abb. 20 Egon Schiele, *Die Tür in das Offene*, 21. April 1912, 48,3 x 32 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31160. Kallir: D 1181. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.



21



23



24



22

2. Objektstudien

Abb. 21 Egon Schiele, *Zwei meiner Taschentücher*, 21. April 1912, 48 x 31,5 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31029. Kallir: D 1182. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

Abb. 22 Egon Schiele, *Erinnerung von den grünen Strümpfen*, 21. April 1912, Privatsammlung, Kallir: D 1183. Bildnachweis: *Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte*, Christian M. Nebehay (Hrsg.) Salzburg, Wien, Residenz Verlag 1979 (Veröffentlichung der Albertina 13), S. 208, Abb. 86.

Abb. 23 Egon Schiele, *Organische Bewegung des Sessels und Kruges*, 21. April 1912, 31,5 x 47,9 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31030. Kallir: D 1184. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

Abb. 24 Egon Schiele, *Kunst kann nicht modern sein; Kunst ist urewig*, 22. April 1912, 31,8 x 48,2 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31031. Kallir: D 1185. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

2. KREIS



25



26



27



28

3. Selbstbildnisse

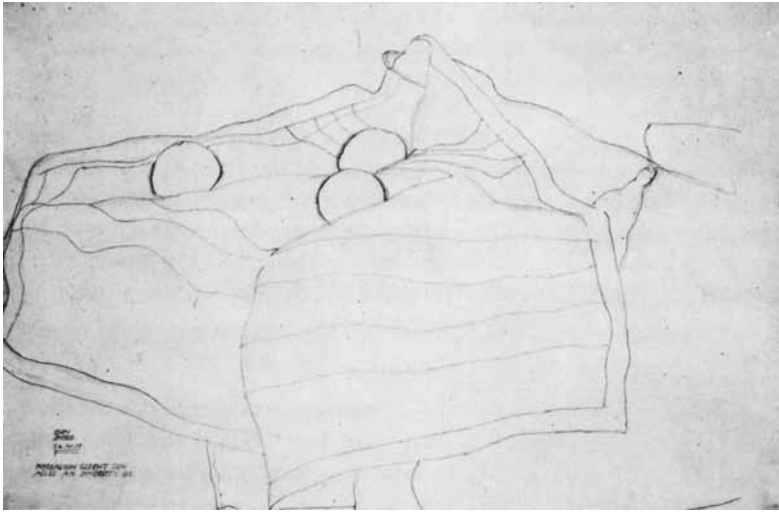
Abb. 25 Egon Schiele, *Den Künstler hemmen ist ein Verbrechen, es heisst keimendes Leben morden!* 23. April 1912, 48,5 x 31,5 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31162. Kallir: D 1186. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

Abb. 26 Egon Schiele, *Ich liebe Gegensätze*, 24. April 1912, 48,1 x 31,4cm, Privatsammlung. Kallir: D 1187. Bildnachweis: *Egon Schiele, The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, Renée Price (Hrsg.), München, Berlin, London, New York, Prestel Verlag, 2005, S. 262.

Abb. 27 Egon Schiele, *Gefangener!* 24. April 1912, 48,2 x 31,7 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31161. Kallir: D 1188. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

Abb. 28 Egon Schiele, *Ich werde für die Kunst und für meine Geliebten gerne ausbarren!*, 25. April 1912, 47,9 x 31,9 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31027. Kallir: D 1189. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

2. KREIS



29



30

4. Stilleben

Abb. 29 Egon Schiele, *Physikalisch gleicht sich alles am sichersten aus*, 26. April 1912, 32 x 48,2 cm, Privatsammlung, Kallir: D 1190. Bildnachweis: *Schiele in Prison*, Alessandra Comini, London, Thames and Hudson 1974, S. 97.

Abb. 30 Egon Schiele, *Mein Wandelweg führt über Abgründe*, 1912, 32 x 48 cm, Albertina, Wien/A, Inventarnummer: 31026. Kallir: D 1191. Bildnachweis: Albertina Bilddatenbank.

[...] alles am sichersten aus[gleicht].“ Diese Formen der Spannung sieht man ebenfalls in den Aquarellen, und zwar besonders eindrucksvoll in seinen Selbstbildnissen und Objektstudien. Allerdings fehlt seinen Sätzen zu großen Teilen der ungewöhnliche Charakter, der seine Gedichte auszeichnet und der sich in der ungewöhnlichen Körperhaltung seiner Gefängnis-Selbstbildnisse wiederfindet. Elliptische Tendenzen fallen auf, sind aber eher dem aphoristischen Anspruch der dreizehn Sätze zuzuschreiben. Es handelt sich dabei immer um eine geistreiche Bemerkung mit pikanter Pointe. Dieser Knappheit begegnet man auch im Bild, wo auf fast jedem Blatt die wenigen Motive immer nur ein bisschen variieren.

Die vier Sätze, die die Selbstbildnisse begleiten sind sehr persönlich. Zwei Mal beginnen die Sätze mit „Ich“, worauf sich dann die beiden anderen, in denen von „Künstler“ und „Gefangener“ die Rede ist, explizit beziehen. Drei Mal enden die Sätze mit einem Ausrufezeichen. Damit wird die Aussage verstärkt und auf ihre Wichtigkeit verwiesen. Auch der zweite sehr persönliche Satz der dreizehn Sätze endet mit einem Ausrufezeichen und benutzt „Ich“, obwohl das ihn begleitende Aquarell den Gefängnisflur zeigt. In allen vier Fällen aber drückt sich eine Fokussierung auf das Innere aus, die Hand in Hand geht mit dem Eingesperrt sein. Einerseits handelt es sich um die Darstellung eines Gefangenen, andererseits um einen geschlossenen Raum. Technisch gesehen realisiert Schiele seine Selbstbildnisse zum Teil durch ein Drehen des Blattes. So konfrontiert er den Betrachter mit einer Vertikalen, Zeichen einer Ausdrucksintensivierung und vergleichbar mit den Ausrufezeichen auf der Textebene.

Dritter Kreis

Der dritte Kreis dreht sich um Schieles Veröffentlichungen zwischen 1914 und 1916 in *Die Aktion* (Abb. 31-39). Der 1914 ausbrechende Erste Weltkrieg provoziert die zweite große Zäsur in seiner Malerei. Findet Schiele nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis Ende April nach 24-tägiger Untersuchungshaft den ganzen darauffolgenden Sommer nicht so recht zu seinem künstlerischen Elan zurück, so ist es zwei Jahre darauf der Kriegsausbruch, der dann im Juni 1915 zu seiner Einberufung führt und damit seinem inzwischen wiedergefundenen Schaffensdrang erneut Einhalt gebietet. Der Zeitraum um seine Veröffentlichungen in *Die Aktion* steht allerdings noch für volle Kreativität. Wie die dreizehn Aquarelle aus dem Gefängnis gezeigt haben, ergänzen sich Wort und Bild nicht nur inhaltlich, sondern zeichnen sich auch durch vielfältige *innere Wort-Bild-Beziehungen* aus. Diese explizite Medien-Kombination ist in Schieles Werk – abgesehen von einem Wort-Bild-Eintrag in seinem zehnten *Skizzenbuch* im vierten Kreis – einzigartig. Dass Schiele jetzt Wort und Bild bewusst zusammen einsetzt zeigt, dass er sich die „anschauliche Gestaltung des Wortes“ und die „vielsagende Gestaltung des Bildes“ zu Nutzen zu machen gelernt hat.

1914 gibt Franz Pfemfert zum ersten Mal sechs Gedichte Schieles unter dem Titel *Aus einem Skizzenbuch* (*Dame im Park*, *Zwei Kleriker*,³⁶ *Landstraße*, *Gewitteranzug*, *Musik beim Ertrinken*, *Visionen*) in *Die Aktion* (Abb. 32, 33) heraus. Im selben Jahr und vier Nummern später folgen dann die Gedichte *Sonne* (Abb. 34) und *Nasser Abend* (Abb. 34), wieder fünf Nummern später das *Neukunstmanifest* unter dem Titel *Die Kunst – der Neukünstler* (Abb. 35). 1915 erscheinen erneut drei Gedichte. Zu Beginn des Jahres *Beobachtung* (Abb. 36) und *Empfindung* (Abb. 36) und gegen Ende *Ährenfeld* (Abb. 37).

36 Im Gegensatz zum Original wird Chleriker hier mit K geschrieben.

Die Aktion

H/R

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST
IV. JAHR HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. II

INHALT: Schmidt-Rottluff: Akt (Titelzeichnung) / S. Friedlaender: Wissenschaft und Politik. Eine Antwort an Professor Sombart / Franz Valentini: „Kunstsnobismus“ und Herr Rosenhagen / Blaise Cendrars (Paris): Kontrast, Gleichzeitigkeit, Form / Egon Schiele (Wien): Aus einem Skizzenbuch / Ernst Stadler (Uccle): Ja Querida / Richard Huelsenbeck: Wir / Hugo Kersten: Wie Herr Herbert Eulenberg die jungen Dichter auf den Strich schicken will / Jakob van Hoddis: Couplet / Schreckensgalerie der AKTION / Alfred Wolfenstein: Fragment eines Dascins / Ernst Blumberg: Bilder / Kleiner Briefkasten.



VERLAG / DIE AKTION / BERLIN-WILMERSDORF

HEFT 30 PFG.

künftiger Künstlergeschlechter berufen; sie haben durchaus nicht mit diesem Ziel „in die Ferne zu wirken“. — Aber heute gibt es Aufgaben, alter Herr Rosenhagen, heute! Wer nämlich nicht im stillen Kämmerlein als Fleißiger an sich selbst in die geistigen Kämpfe der Zeit verflochten ist, hat der — Potz Kintopp noch eins! — nicht artig sein Maul zu halten, anstatt auf dem Wege wirtschaftlicher Warnungen zu versuchen, Bewegen und Bewegten — mögen sie glauben, was auch immer — ein Bein zu stellen?

Beklagen Sie nur den Verlust eines sicheren Führers wie Muther! Sie haben es leicht, den Komparativ einer Eigenschaft zu verherrlichen, der begeisterte Naturen uns näherückt durch ihren Mut — zum Irrtum aus Lebendigkeit. Sie lehren: „Zuwarten, Zuwarten“, weil Sie abdanken müssen. Sie fallen über Erfolge neuzeitlicher Schaffenskraft her und decken sich kläglich sofort mit halbem Rückzug: „Damit will ich nichts gesagt haben gegen —“ Gewiß, man muß erst zuwarten, bis die Sachen von den jungen Leuten ein wenig später im Museum hängen. Dann wird Herrn Rosenhagens Geist aus dem Grabe seiner Vergessenheit befriedigt rufen: „Siexte's nu, ich hab's gesagt, man muß nur zuwarten!“

Hätte Ihr Heros Muther, alter Herr, einen für unser Gefühl so unsauberen Gedanken laut werden lassen, der Ihrem Gedächtnis gewidmet bleiben soll: „Es ist ein einfaches Gebot der Vernunft, die auf heimischem Boden gewachsene Kunst hochzuhalten, schon damit die Fremden sie nicht gering achten.“

Und Sie predigen gegen Schwindel des Neuheitsrummels, — Sie, der Sie Bluff in irgendwelchem Falle hochschätzen und unumwundener Ehrlichkeit vorziehen wollen? Sie predigen gegen geschäftspolitische Machinationen und propagieren die Möglichkeit, durch patriotische Rücksichten freie künstlerische Gesinnung zu verkitschen, die ihre Verwandtschaften und Lehrer auch aus dem Lande der Kariertätigen holen dürfte und sie in jedem Falle mit Stolz, Dank und Ehrfurcht zu bekennen hat.

Alter Herr, nur dem Vergänglichen haben sich bisher die Stätten geöffnet, in denen das Geistigste armer Sterblicher nun einmal bewahrt werden soll. Befürchten Sie nichts: Trägheit ist ewig.

Kontraste, Gleichzeitigkeit, Form

Von Blaise Cendrars (Paris)

Unsere Augen gehen bis zur Sonne.

Eine Farbe ist nicht Farbe an sich. Sie ist erst

Farbe im Kontrast mit anderen Farben. Blau ist erst Blau im Kontrast mit Rot, Grün, Rotgelb, Grau und den anderen Farben.

Kontrast bedeutet nicht Schwarz und Weiß, nicht Gegensatz, nicht Verschiedenheit. Der Kontrast ist eine Ähnlichkeit.

Man reist, um Länder, Menschen, Tiere, Dinge zu kennen, zu erkennen. Um mitzuleben. Man kommt ihnen näher. Man erlebt sie. Die Menschen differenzieren sich am meisten in ihren Gemeinschaftlichkeiten. Die zwei Geschlechter sind Kontrast. Kontrast ist Liebe. Welten kreisen durch Kontrast. Der Kontrast bildet ihre Tiefe. Kontrast ist Tiefe, Form.

Delaunay arbeitet mit Turm, Hafen, Haus, Mann, Weib, Spielzeug, Auge, Fenster, Buch. Er ist in Neuyork, Berlin, Moskau. Im Balle Bullier, in seinem Bett, in Paris. „Gleichzeitigkeit“ (Simultané) ist ein technischer Ausdruck wie „sublimé“ in der Medizin. Die Technik versucht sich am Stoff. Klänge, Farben, Stimmen, Tänze, Leidenschaften, Stein, Pflanze, Webereien, Metzgereien, Chemie, Physik, Zivilisation, Sohn, Vater, Mutter, Bilder, Röcke, Plakate, Bücher, Gedicht, Lampe, Pfiff sind Technik, Handwerk. Die Welt ist unser Handwerk. Das „simultané“ ist die technische Vollendung dieses Handwerks. Der Kontrast ist gesehene Tiefe, formale Realität. Konstruktion. Vorstellung.

Die Tiefe ist die neue Inspiration. Städte, Turm, Schnelldampfer. Alles, was man sieht, wird in der Tiefe gesehen. Man reist in der Tiefe. Wir sind in ihr. Der Geist ist in ihr.

AUS EINEM SKIZZENBUCH

Ein Maler gibt diese Skizzen.

Dame im Park

... so schritt ich den sonnenweißen Weg weiter — ich, der ich rot war.

Ich habe die blaue Dame gesehen im Grünen — im grünen Garten.

Sie blieb stille stehen —

sie schaute mit runden dunkeln Augen auf mich. Sie war fast weiß im Gesicht.

Zwei Kleriker

Der orangebraungrüne Grasacker deckt

den rollrund-schwarzglänzenden Atlasklotz

mit dem karminbraunen dicken Kopf,

den Kopf, worauf die glitzergleißenden Gläser glänzen.

Die weiße Kreuzkette baumelt.

In großen Gratschen neben diesem
schreitet
der lange ixgraugrantige, bleiche Brillengucker
und spricht brummig im losen Land.

Landstraße

Die hohen Bäume gingen alle die Straße entlang.
In ihnen zirpten zittrige Vögel.
Mit großen Schritten und roten Bösaugen
durchlief ich die nassen Straßen.

Gewitteranzug

Schwarze Trauerwetterwolken rollten allüberall
hoch —
warnende Wasserwälder.
Raunige Hütten und Brummbäume —
ich ging gegen den schwarzen Bach —
Vögel, gleich wie fahle Blätter im Wind.

Musik beim Ertrinken

In Momenten jochte der schwarze Fluß meine
ganzen Kräfte.
Ich sah die kleinen Wasser groß
und die sanften Ufer steil und hoch.
Drehend rang ich
und hörte die Wasser in mir,
die guten, schönen Schwarzwasser — —
Dann atmete ich wieder goldene Kraft.
Der Strom strömte starr und stärker.

Visionen

Alles war mir lieb —
ich wollte die zornigen Menschen lieb ansehen,
damit ihre Augen gegentun müssen;
und die Neidigen wollt' ich beschenken und ihnen
sagen,
daß ich wertlos bin.

... ich hörte weiche Wulstwinde durch Linien
von Lüften streichen.
Und das Mädchen,
das mit klagender Stimme vorlas,
und die Kinder,
die mich groß anschauten und meinem Gegenblick
durch Kosen entgegneten,
und die fernen Wolken,
sie schauten mit guten Faltenaugen auf mich.
Die weißen, bleichen Mädchen zeigten mir ihre
schwarzen Beine und die roten Strumpfbänder
und sprachen mit schwarzen Fingern.
Ich aber dachte an die weiten Welten,
an Fingerblumen —
ob ich selbst da bin,
hatt' ich kaum gewußt.

Ich sah den Park: gelbgrün, blaugrün, rotgrün,
violettgrün, sonniggrün und zittergrün —
und horcht' der blühenden Orangeblumen.
Dann band ich mich an die ovale Parkmauer und
horchte der dünnfüßigen Kinder,
die, blau getupft und grau gestreiften mit den
Rosamaschen.
Die Säulenbäume führten just Linien dorthin, als
sie sich sinnlich langrund
niedersetzten.
Ich dachte an meine farbigen Porträtvisionen,
und es kam mir vor,
als ob ich einmal nur
mit jenen allen gesprochen hätte.

Egon Schiele

LA QUERIDA

Deine Umarmungen sind wie Sturm, der uns über
Weltenabgründe schwenkt,
Deine Umarmungen sind wie wildduftender Regen,
der das Blut mit Traum und Irrsein tränkt.
Aber dann ist Tag. Nachtschwere Augen brechen
auf, herwankend aus goldner Vernichtung
und Tod,
Durch Ströme dunklen Bluts rausch ich zurück wie
Ebbe, fühle schneidend eine Not,
Höre deines Herzens Schlag an meinem Herzen
klopfen und weiß doch: du bist ganz fern
und weit.
Fühle: überm Feuer dieser Lust, die wir entfacht,
weht eine Traurigkeit,
Näher an dir! Gewölk, das meinem stillern Tag-
verlangen dein Gesicht entzieht,
Fremdes, darein du flüchtest, drin sich deine In-
brunst, ferne Liebeslitancien betend, nieder-
kniert,
Herzblut, das tropft, verschollene Worte, Streichen
über heiße Stirn, Finger gefaltet, Blicke
zärtlich tauend, die ich nie gekannt —
Grenzenloses streckt sich wie ein undurchdring-
lich tiefes, dämmerunggefülltes Land,
Gärten, zugewachsen, die ins Frühlicht eingebliht
bei deiner Seele stehn —
Ich weiß: du müßtest über hundert Brücken, weite
zugesperrte Straßen gehn,
Rückwärts, in dein Mädchenland zurück,
Müßtest deine Hand mir geben und das lange
Stück
Mit mir durchwandern, bis Erinnerung, Lust und
Wehe dir entschwänden,
Und wir in morgendlich begrünten Furchen vor
dem Tal des neuen Aufgangs ständen . . .

süß über Stürze, weich über Schroffen
 ein stärkendes Harz der wahren Freude tiefe. . . .
 Hier fühl ich die Tage zwecklos weben,
 geschmacklos kommen, geschmacklos gehn,
 die ahnen kaum, daß irgend in den Höhn,
 die ewig jungen Sonnenstrahlen schweben
 wie ein Traum — unwahr und schön. . . .

Anselm Ruest

DER MAGNOLIENBAUM

Wunder des Nordens du! Frühlingsfontäne!
 vielhundert Fäustchen blutig-weiß geballt —
 so krallst du Rosennägel, daß
 kein feiles Grün vorschatte deiner Schöne . . .
 und morgen werden, rosenrot und blaß,
 vielhundert Tauben steil aufflattern —
 und werden wenig Tage später
 zerspreizt, geknüllt, bräunlich, enttäuscht und schlaff
 (wie rückwärts taumelnd von der geilsten Lust)
 sich trunken faulend dir zur Wurzel schütten . . .

Götz Salomon

EKSTASE

Die Glieder meines Leibes
 sind mir fremd und fern
 wie irgend Ding und wie ein Kind.
 Ich fühl den Geist wie Angebind,
 wie eine Frucht, und meinen Willen
 wie ein Kern.
 So wie ein Weib sich selbst nicht weiß
 und untreu wird, bin ich ergrimmt
 und prahlend an das Wort gebunden,
 so weltverloren wie ein Greis.
 So wie ein Freund mir mein Erlebnis trübt,
 das ich weit über ihn hinaus geliebt,
 ist alles Wort, das mich bestimmt und mächtig
 meint,
 das Leben selber sei in Ewigkeit
 für meine kleine, kleine Zeit gefunden. —

Egon Schiele

SONNE

Koste Röte, rieche wiegende weiße Winde,
 schau an im All: Sonne.
 Gelbglitzernde Sterne schaue,
 bis dir wohl ist und du schließen mußt die
 Blinzelnenden.
 Hirnwelten funkeln dir in deinen Höhlen.
 Laß zittern dir die innigen Finger,

taste am Elemente,
 der du durstig taumelnd dir suchen mußt,
 der springend sitzt, laufend du liegst, liegend
 träumst, träumend wachst.
 Fieber fressen Hunger und Durst und Unlust,
 Blut fügt sich durch.

Vater, der du doch da bist, schaue mich an,
 umwickle mich,
 gib mir!
 Nahe Welt laufe ab und auf, rasend.
 Strecke jetzt deine edlen Knochen,
 reiche mir weiches Ohr,
 schöne blaßblaue Augen.
 Das, Vater, war da —
 vor dir bin ich!

NASSER ABEND

Ich habe lauschen gewollt des kühl atmenden
 Abends,
 der schwarzen Wetterbäume —
 ich sage: der schwarzen Wetterbäume —
 dann der Mücken, der klagenden,
 der groben Bauernschritte,
 der fernhallenden Glocken.
 Ich wollte die Regattenbäume hören
 und die Welt auffallen schn. —
 Die Mücken sangen wie Drähte im Winterland,
 aber der große schwarze Mann brach ihre Saiten-
 klänge.
 Die aufgestellte Stadt war kalt im Wasser vor mir.

Robert Schnitzer

DER WISSENDE

Ich bin ein Kaiser, der sein Reich zertrümmert.
 Ich bin Gott, der sich lästert.
 Ich bin so voll Dasein, daß
 meine Seele auflohte einmal und verkümmert.
 Alle Kreise, die in sich zerfließen, habe ich
 mit meinem Leib geschlagen und durchzirkelt.
 Alle gegliederten Linien, die unendlich
 und voll rastloser Augen sind, habe ich
 in meinen ganz verbrannten und toten
 Blickstrahlen gefühlt, als ich noch sah.
 Nun bin ich mit allen Räumen gefüllt.
 Und das Geschehende sind mir lästige Boten,
 die meiner Seelen Hintertreppen belaufen,
 wo mein Erbrechen ihnen wehrt.
 In den Vorhöfen sind die Tatdinge gesammelt.
 Sie gehen ineinander zu schwommenen Haufen.

REVOLUTION

Flaumfedern rinnen nieder. Vorhänge werfen belanglose Falten, bergen nicht Geheimnis, wecken nicht Trieb, sie zu heben. Feuchte, Dampfhait, Moder bedrängt Gehirn, raubt jeden Atemzug. Trost der Zigarette verglimmt. Grauer Rauch überlagert den Boden. Schlinggewächs hemmt jeden Schritt. Alles ist weich und leichig. Keine herbe Kante ist halt. Blasen steigen empor, platzen. Worte sind Phrasen. Licht berührt peinlich, ist unsicher, weiß nicht wohin. Alles hat sich verirrt, vergaß schon längst Schrei der Geburt. O, Fäulnisvegetation! Wäre Ekstase hier! Wärt Ihr zum Exzeß bereit! Doch euer Blut kann nur stocken! Feuchte Wäsche ist ohne Wind und Mut. Man ist hier unabänderlich und hat doch reine Form. Ekel zerrt jeden Nerv krumm. Ich will verzucken in der Flamme, die ich aus letztem Funken fache. Glut schießt blond aus Dampfhait und ich atme Blut.

Geschosse schwirren. Feindseligkeit erwacht. Blut strömt von Wänden. Flammen schlagen wirr empor. Gehämmer auf Amboß! Monotones Konzert! Meute hetzt sich atemlos. Tubastoß tönt. Heerschritt und Waffen zerfetzen die Ruhe der Landschaft. Da tanzt du wild vor lauter Bajonetten. Dein Blondhaar ist Signal und Oriflamme! Die Marseillaise schreit nach Blut! *Rudolf Börsch*

DIE PROZESSION

Geströme, Weihrauch, rosa und lila Putz.
Die Häuser wandeln, die Straßen wallen und gehn,
Die Fahnen schleppen und die Türme wehn;
Orangene Kerzenflammen der Julisonne zum
Trutz . . .

„Maria, das Ganze und Jedes in deinen Schutz!“
Unendliche Chöre, kein trotziges Aufrechtstehn,
Nur Rücken wie Schilde, ein Kreuz über allen zu
sehn . . .

„Knie nieder, Jud!“ Ein Hut fliegt in den
Schmutz —

Vorüber . . . noch dampfende Ferne verworren,
verknäult .

Viel Steine wie Spiegel, von schlaffen Knien
gewetzt,

Drauf Blumen und Bänder, zerpfückte, lila und rot.

Und ferner, ferner ein Singen, unheimlich tot.

Die Gassen gestorben. Ein Hut zerstampft und
zerfetzt.

Wie Rauch die Sonne. Der Judenknabe heult —
Anselm Ruest

DIE KUNST — DER NEUKÜNSTLER

Es gibt keine „moderne“ Kunst. Es gibt nur eine Kunst; die ist immerwährend. Kunst bleibt immer gleich dasselbe: Kunst. Deshalb gibt es keine „Neukunst“. Aber — es gibt Neukünstler. Schon die Studie eines Neukünstlers allein ist immer ein Kunstwerk; denn sie ist ein Stück von ihm selbst, das lebt. Es gibt nur wenig, ganz wenig Neukünstler. Erkorene. Der Neukünstler muß unbedingt er selbst sein; er muß Schöpfer sein; er muß unvermittelt, ohne all das Vergangene und Hergebrachte zu benützen, ganz allein den Grund in sich haben, auf dem er baut. Nur dann ist er Neukünstler.

Es sei jeder einzelne von uns er selbst, ein Selbst. Wer in Betracht kommen will, muß das Bewußtsein haben, allein, für sich selbst existieren zu können. Und er muß seiner Zukunft wenigstens im Geiste vertrauen können.

Alle echten Neukünstler schaffen eigentlich nur allein für sich. Sie bilden, was sie wollen. Sie bilden, sie porträtieren alles. Die Mitmenschen fühlen ihre Erlebnisse nach.

Des Neukünstlers Gegensatz ist das Rezept. Eine Epoche zeigt der Künstler, ein Stück seines Lebens. Und immer durch ein großes Erlebnis im Sein. Die Künstlerindividualität beginnt eine neue Epoche, die kurz oder lang dauert, je nach dem zurückgebliebenen Eindruck, der mehr oder minder viel Gewicht hat, und nach dem der Künstler sein Erlebnis „voll und vollkommen gebildet hat.

Der Künstler muß sein: von Vornehmsten der Vornehmste; von Rückgebern der Rückgebigste. Er muß Mensch sein, mehr als jeder andere, und er muß den Tod lieben und das Leben.

Die höchste Empfindung ist Religion und Kunst. Natur ist Zweck. Aber dort ist Gott. Und der Künstler muß ihn empfinden, stark, am stärksten.

Egon Schiele

Tagebuchblätter des jungen Lassalle
Als Handelsschüler in Leipzig. Mai 1840
bis Mai 1841.)*

Sonntag, 5. Juli

Heut empfing ich Brief von meinem guten, guten Vater! Und mit dem Brief neue Beweise seiner Liebe. Herr Director war von dem Schreiben, das er erhalten, so gerührt, daß er mir versicherte, so einen Vater wie den meinigen gäbe es in der

*) Vgl. AKTION 8, 10, 12 und 16.

Vorbei am Fenster ist die Erde hintenübergefallen.
Mein Leib duckt ganz still, nur mein Kopf rast
vorüber.

Meine braunen Augen bullern wie Kegelkugeln
die Schienen entlang. Gewitter steht drüber.
Gezackter Himmel und Nacht und Berge, die sich
vor der Lokomotive ballen.

Ein schöner Sonnenschein ist flüchtig an den Him-
mel über Bellinzona gespuckt.

Der Mittag liegt, ein schleimig gelber Schein, ge-
frozen auf der Stadt und im Geäst
der Telegraphendrähte. Um Menschenmassen friert
verschämt ein Lächeln fest.

Ein Bahnhof dreht uns an der Polizei vorbei. Ich
gehe unbefangen und geduckt.

Hugo Kersten

DER ZUG

Ich stehe auf der zitternden Brücke,
Vanilleduft sticht mir in die Nase.

Und eins, zwei, fünf, sieben sausen die kleinen,
schwarze Augen

Unter mir durch, mein Kopf will hinab.

Meine Beine rollen sich geschwind am Rücken
hinauf,

Bis ich hupp, hupp wie ein Ventilator mich um
meine Ohrmuschel drehe.

Gott sei Dank! Endlich rennt das Licht hinterher
auf den Schienen.

Meine Hüften trennen sich erlöst von den Rippen

Und meine Augen hängen sich an eine starke
Telegraphenstange.

Da trabt ein alter Mann vorbei.

Über die Schulter zieht ihm der lila Strick
Ein höhnisch grinsendes Maul in die Jacke.

Erna Krüner

ZWEI GEDICHTE

Beobachtung

Dort oben auf dem weit waldumrandeten Rau-
schenland

geht langsam der lange weiße Mann blaurauchend
und riecht und riecht die weißen Waldwinde.
Er geht durch die kellerriechende Erde
und lacht und weint.

Empfindung

Hohe Großwinde machten kalt mein Rückgrat
und da schielte ich.

Auf einer krätzigen Mauer sah ich
die ganze Welt

mit allen Tälern und Bergen und Seen,
mit all den Tieren, die da umliefen —

Die Schatten der Bäume und die Sonnenflecken
erinnerten mich an die Wolken.

Auf dieser Erde schritt ich
und spürte meine Glieder nicht,
so leicht war mir.

Egon Schiele

UNTER DEN BÄUMEN . . .

Unter den Bäumen saß ich,
Die rote Blüten in das blinde Wasser weinten,
Verloren und verträumt. —

Oh, wenn du meine Tage kenntest, Königin! —
Aber du kennst sie nicht.

Und wenn du meine Nächte kenntest, Königin,
Dein Herz erschärke vor der Glut, die loht,
So sehr du's auch bezähmst.

Soll ich dir sagen,

Wie weh mir das Feuer in die Adern schießt,
Wenn dich ich denke?

Aber du — hörst es nicht.

Ich sah die toten Götter in Reihen stehn,

Aus schwarzem, hartem Stein gehauen,

Und sah nur dich.

Ich sah Marmorbilder aus gleitenden Falten gehn,

Und achtete sie nicht;



Richter, Berlin: Porträt des Adolphe Basler (Paris)

DICHTUNGEN VOM SCHLACHTFELD

Der Nachdruck, die Aufnahme in sogenannte „lyrische Kriegsflugblätter“ oder ähnliche Kuplet-sammlungen, ist unter allen Umständen verboten!

Verbandsplatz

Das Bachtal ist verstaubt bei den verkohlten Hütten wie von reifen zertretenen Bovisten. Vorm Waldrand, um den wir gestern kämpften, liegt ein Toter auf dem Gesicht, ein Kreuz, zur Warnung eingezeichnet in einer Erdkarte weiße Wüsten; seine Schulter hügelte, ein Stück von zersprungener Glocke, aus dem Schnee an einem Pfad.

Vier Infanteristen bringen ihren Kameraden aus dem Graben tief im Wald in einer Zeltbahn, seiner Säufte, seinem Leichentuch, zum Verbandsplatz im zerschossenen Gutshof; essen ihr gefrorenes Brot im Garten, wo auf Buchsbüschen und in Wegen Tote liegen, die unterwegs starben oder bei den Amputationen; warten vor der Tür des Tagelöhnerhauses, dessen Strohdach die abendroten Scheiben fast überhängt und Schreie und Gestöhn erstickt.

Ein gefangener Sanitätssoldat trägt blutige Glieder wie Fische in einer Schale, Wattebäusche und getränkte Binden zu einer Grube auf Eis von Blutwasser, Ärzte, große milde Scharfrichter, bücken sich hinaus und gehen um die Bündel Leiber durch den Garten, als hätten sie einen Geschmack von vielem Wissen an den entspannten Lippen, um Gewehre, Patronen, blutiges Lederzeug, das an einen Apfelbaum gehäuft ist.

Verwundete, in verstaubten Mänteln ihren Arm hebend wie einen Kindersarg, marschieren zwischen Sanitätswagen nach Westen, durch einen Weiler, wo Kamine stehen, düstre Stationen an der Schmerzen-Straße. Wolken bewegen sich nicht mehr, schwarz-rot und -blau wie erfrorene Füße, und hängen über Telegraphenstangen, ihre zu kurzen Krücken.

Es wird eine kalte Märznacht. Pferde schnauben. Zwischen ihren mageren Leibern wärmen sich Soldaten der wartenden Kompagnien und Batterien oder an niedrigen Feuern. Ein Bauer, dem sie die letzten Kartoffeln fortgenommen, sitzt bei ihnen zitternd mit einem verhungerten Gesicht.

Alfred Vagts

ÄHRENFELD

Leuchtendes Hellicht durchschwellt runzlige Erde, Sonnen atmen auf und nieder.

Reichlicher Boden —

gelbe Flächen durchkreuzen steil ein gesättigtes Grün,

sie wachsen näher und zeigen uns hier die gelben Atome —

die spielen vor Lust an dem Leben.

Egon Schiele



Engert: Asla Nielsen (Holzschnitt)

308-157-2

Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST
VI. JAHR. HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 35
36

EGON SCHIELE-HEFT. INHALT: Egon Schiele: Selbstporträt (Titelzeichnung) / Professor O. F. Nicolai: Der Kampf ums Dasein / F. A. Harta: Porträt des Egon Schiele / Victor Fraenkl: Von dem Budha zu Mach / Ein unveröffentlichter Brief von Elisée Reclus / Egon Schiele: Studie / Alfred Wolfenstein: Neue Gedichte / Egon Schiele: Das Kind; Mutter und Kind (zwei Federzeichnungen) / Egon Schiele: Abendlandschaft / Wilhelm Klemm: Entsagung / Kurd Adler: Mai-Phantasie 1916 / Anton Sova: Pastorale / Egon Schiele: Studie / Arturo M. Giovannitti: Der Käfig / Egon Schiele: Bild des Malers Harta / Ulrik Brendel und Heinrich Nowak: Ueber Egon Schiele / Ich schneide die Zeit aus / Kleiner Briefkasten / Schiele: Holzschnitt



VERLAG, DIE AKTION, BERLIN-WILMERSDORF

HEFT 50 PFG.

ABENDLAND

Ich habe Schaukelfelder durch winzige Zacken
zerschneiden gesehen
von Tausenden verliebenden Punkten auf Gelb,
Spiegelteiche und weiche Wolken.
Neigend bogen sich die Berge und hüllten Lüfte
aus Schleiern ein.

Ich roch die Sonne.

Jetzt war der blaue Abend da,
sang und zeigte mir erst die Felder.
Einen blauen Berg umfloß noch roter Schein.
Ich war von all dem Vielduftigen umträumt.

Egon Schiele

ENTSAGUNG

Das sind jene einsamen Spaziergänge Beethovens
Unter einem Himmel, weit wie die Seele,
Mit zarten Wolken bestreut.
An einem späten Herbstnachmittage,
Wenn Friede herrscht und stummes Ja-so-mir-Gott.
Vergessen sind die vergangenen und künftigen
Jahre.

Das war, als ob wir längst Abschied genommen
hätten,

Als plötzlich der Abend, ergreifend und purpurrot,
Sein glühend Gefieder hinaufschob in der Wolken
Finale.

Wilhelm Klomm

MAI-PHANTASIE 1916

Selbst den so schlecht gefesselten Satyren
Flammt tief vertrunken auf der Blick.
Spitzige Tannen beugen ihr Genick
vor hellgesprenkelt jungen Tieren,
Häuser ertönen in blanken Winden,
klirrende Lichter in dämmerndem Grün
Weiße Flecke durch Wälder ziehn.
Schnuppernde Augenhöhlen der Blinden
ahnen neue Farben in Straßen.
Meine Hand ist ein weiches Reh;
und der stummen Gebärde Weh
verblieb im Winterleid, das wir vergaßen.
Tief durchrauschte dunkle Sonette
schlanker Knaben Elegien
der Geigenkästen tiefes Glühn
im schweren Wasser die eiserne Kette
— — — — — o, ich vergaß. Millionen Soldaten
schreien noch immer — werden nicht laß.
Noch stirbt der Mensch. Der Contrabaß
des zerstückelnden Kriegs kreischt nach Taten.
Einmal zertrat ich die Anemonen,
die ein Mädchen am Gürtel trug.
Einer Granate sehr heißer Flug
bog sich um rostbrauner Tannen Kronen.

Vom Himmel reiß ich die alten Gesichte.
Sind die Mienen nicht stumpf und müd?
So blau war der Wind — einer Dirne Lied
betrog uns mit überblankem Lichte.

Kurd Adler

PASTORALE

Heut mag der Wellengang der Nacht besprühn
das Traumgestade und sein spärlich Blühn,
Gedanken ziehn in Bergeseinsamkeit
und ohne Regung hörch' ich in die Zeit.

Dort mögen sie auf grünen Weiden gehn,
wo fremde Schützen auf dem Anstand stehn,
und viele kehren totwund wieder heim
und viele werden wohl verloren sein.

Wenn Lampe einsam stirbt in später Nacht,
schick ich den schwarzen Hund hinaus zur
Wacht,

des Leides Hund, der mit gespitztem Ohr
die lange Reihe treibt zum dunkeln Tor

Anton Sovà

DER KÄFIG

Von Arturo M. Giovannitti

Zuchthaus Salem, Sonntag, den 20. Oktober 1912.

Mitten in dem großen grünlichen Raum stand
der grüne eiserne Käfig.
Alles war alt und kalt und traurig, gealtert von
dem doppelten Alter des Herzens und des Hirns,
in dem großen grünlichen Raum.
Alt und grau war der Mann, der auf dem Thron-



Egon Schiele

Studie

1916 erscheint im Rahmen des von *Die Aktion* herausgegebenen *Egon Schiele Heftes* nochmal eins, und zwar *Abendland* (Abb. 39). Arthur Roessler hat die ersten Gedichte wohl ohne Schieles Einwilligung nach Berlin gegeben, denn am 10. 4. 1914 beklagt sich Schiele bitterlich in einem Brief an Arthur Roessler³⁷ über dessen eigenmächtiges Handeln. Schließlich war Schiele aber wohl doch davon angetan, worauf die Veröffentlichung weiterer Beiträge schließen lässt. Von der Hälfte der veröffentlichten Gedichte liegen heute die Autographen vor. Von *Dame im Park*, *Gewitteranzug*, *Sonne*, *Empfindung*, *Ährenfeld* und *Abendland* fehlen sie. Auch gibt es von der veröffentlichten Fassung des *Neukunstmanifests* kein Original. Es existiert nur eine Rohfassung aus dem Jahre 1909.

Wie bereits erwähnt veröffentlicht Franz Pfemfert die Gedichte in Form von freirhythmischen Versen und verbessert wohl einige – in seinen Augen – Stil- oder Grammatikschnitzer, was besonders bei *Zwei Kleriker* (Abb. 32), *Visionen* (Abb. 33) und *Sonne* (Abb. 34) ins Gewicht fällt. Die Ergebnisse des ersten Kreises sind in erster Linie die des dritten, denn auch die sechs bisher nicht analysierten Gedichte sind auf das Jahr 1910 datiert und arbeiten mit den gleichen stilistischen Verfahrensweisen. Allerdings ist insgesamt eine Stilentwicklung auffallend, die der Publikationschronologie annähernd folgt. Schon Horst Denkler hatte 1969 versucht in Schieles lyrischem Werk eine Entwicklungslinie weg vom Secessionismus und hin zum Expressionismus nachzuweisen.³⁸ Diese Chronologie, die nicht der Publikationschronologie von Franz Pfemferts Zeitschrift folgt, beruht auf dem Nachweis, dass das ruhige Beobachter-Ich, das sich an der Natur erfreut immer mehr aufgegeben wird. Tatsächlich lässt sich aber auch im Laufe der Aktions-Veröffentlichungen eine Ausbreitung allgemeiner Unrast feststellen, in der das lyrische Ich nicht nur immer bedrohter zu sein scheint, sondern auch immer trunkener vor Empfindungen, wobei die Inhalte zunehmend abstrakter und hermetischer werden.

Die beiden letzten Veröffentlichungen von Schiele *Ährenfeld* (Abb. 37) und *Abendland* (Abb. 39) erscheinen abgeschnitten von den anderen Gedichten erst Ende 1915 und dann 1916. Könnten sie als letzte einer Reihe, mit der Schieles sich stilistisch bewusst dem literarischen Expressionismus annähert, geschrieben worden sein? In beiden sieht man deutlich das Auge des Malers, der sein Bild erstellt. Man spürt die aggressive und abrupte Anordnung der geometrischen Flächen, ihre rohe Unrast, welche durch Verben wie „durchkreuzen“ und „zerschneiden“, durch das Adjektiv „steil“ und die Substantive „Flächen“, „Atome“, „Schaukelfelder“, „Zacken“ und „Punkte“ gespeist wird. Auch die Farben „gelb“ und „grün“ heben sich klar voneinander ab. *Ährenfeld*: „[...] gelbe Flächen durchkreuzen steil ein gesättigtes Grün, sie wachsen näher und zeigen uns hier die gelben Atome [...]“ *Abendland*: „Ich habe Schaukelfelder durch winzige Zacken zerschneiden gesehen von Tausenden verlierenden Punkten auf Gelb, [...]“ Beide Gedichte ähneln reiner Farbgemälde. Später wird die Stimmung in *Abendland* sanfter, wenn ein „blauer Berg“ von einem „noch rote[n] Schein“ umflossen wird. Die Stimmung bleibt aber nicht so bewegungslos und friedlich, sondern wird im Folgenden mittels Verben der Bewegung dynamisiert, also ganz so wie in den bereits im ersten Kreis besprochenen Gedichten. Jetzt allerdings scheint die Dynamik auf ihrem Höhepunkt angelangt zu sein. Alles gerät in Bewegung, selbst die stabilen Dinge, und zwar in der macht- und eindruckverstärkenden Pluralform. In *Ährenfeld* sind es die „Sonnen“, die „auf und nieder [atmen]“.

37 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 758. „Sie hätten mich aber fragen sollen ob man ‚aus einen[!] Skizzenbuch‘ in Nr. 11 bringen hätte sollen, das hat mir keineswegs Freude gemacht denn diese Aufzeichnungen sollten doch nicht veröffentlicht werden. Ich glaube etwas anderes dafür zu finden.“

38 Horst Denkler, „Malerei mit Wörtern. Zu Egon Schieles poetischen Schriften“. In: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, Renate von Heydebrand und Klaus Günther Just (Hrsg.), Metzler, Stuttgart, 1969, S. 271-288. Horst Denkler arbeitet nur mit den damals bekannten Veröffentlichungen in *Die Aktion* (1914-1916) und in Arthur Roesslers *Briefe und Prosa von Egon Schiele* von 1921. Er geht ebenfalls noch von der Echtheit des *Gefängnistagebuchs* aus, dessen Fälschung Rudolf Leopold 1972 (S. 666) nachweisen konnte. Denkler schlägt folgende Entwicklungslinie vor: *Weißer Schwan*, *Visionen*, *Dame im Park*, *Musik beim Ertrinken*, *Empfindung*, *Tannenwand*, *Gewitteranzug*, *Landstraße*, *Nasser Abend*, *Ährenfeld*, *Abendland*, *Sonne*, *Zwei Kleriker*, *Staatsmann* und *Anarchist*. Abschließend kommt er zu dem Schluss: „Was Wolfdietrich Rasch für Dichtung und Malerei der Jahrhundertwende feststellte, gilt daher in besonderem Maße für Schieles poetisches und bildkünstlerisches Werk: es ist geprägt von Stilwollen und Formgesinnung der Secessionisten, leitet zum Expressionismus hin und wirkt auf die ‚Entwicklung‘ der Künste im späteren 20. Jahrhundert ein, die als ‚verwandelnde Weiterbildung‘ (Rasch) der um 1900 entstehenden Kunst verstanden werden darf.“ S. 288.

In *Abendland* sind es die „Berge“, die sich „neigend bogen“ und die „Lüfte aus Schleiern ein[hüllten]“. Die Sonne ist hier nicht nur anthropomorph sondern sie sorgt auch für einen synästhetischen Effekt. Das lyrische „Ich roch die Sonne.“

Das Gedicht *Sonne* (Abb. 34), das Arthur Roessler dann 1921 mit *Anarchist – Sonne* überschreibt, veröffentlicht Franz Pfemfert 1914 in der zweiten Schiele-Sendung. Es erweist sich als besonders reich an Synästhesien. Gleich in der ersten Zeile werden drei Sinne mit „koste“, „rieche“ und „schaue“ angerufen. In der vierten Zeile kommt dann noch der Tastsinn mit „taste“ hinzu. Zu den Imperativen gesellen sich ferner Substantive wie „Augen“, „Finger“ und „Ohr“. Durch das ganze Gedicht hindurch rufen Verben der Bewegung zur Aktion auf, ja fordern geradezu dazu auf etwas zu bewegen. Diese Dynamik geht einher mit der Beschleunigung der Empfindungen, wie z.B. „Hirnwelten funkeln dir um in deinen Höhlen.“³⁹ Dazu tragen auch alle Formen von Verben bis in die Gegensätze hinein bei: „[...] der du durstig taumelnd dir suchen muß, springend sitzt, laufend liegst, liegend träumst, träumend wachst. Fieber fressen Hunger und Durst und Unlust, Blut fugt sich durch. [...]“ In der Mitte des Gedichts ändert sich der Tonfall, denn nun tritt das lyrische Ich auf den Plan. Jetzt ruft es selbst nach dem Vater und fordert bittend: „[...] Vater, der du doch da bist, schaue mich an, umwickle mich, gib mir! [...]“ Wie bereits im ersten Kreis gezeigt, wird auch hier mittels Wiederholungen insistiert und beharrt. Ursula Storch spricht in diesem Zusammenhang von einem „Grundton des unnachgiebigen Beharrens, des Insistierens.“⁴⁰ Andererseits aber vermitteln die Präsenspartizipien wie „wiegend“, „taumelnd“ und „springend“ „durch ihren Charakter des Nicht-Abgeschlossen-Seins, des kontinuierlichen Anhaltens [...] ein Moment des unentschlossenen Schwebens und Stagnierens.“⁴¹ Diese gegensätzlichen Grundstimmungen, die einher gehen mit Schieles Vorliebe für Gegensätze, lokalisiert Ursula Storch auf syntagmatischer Ebene.

Die Syntax im Gedicht *Sonne* (Abb. 34) befindet sich in Auflösung und knüpft damit an die bereits in *Ein Selbstbild Nr. 2* (Abb. 2) geschilderten Stilexperimente an. *Gewitteranzug* (Abb. 33) ähnelt hingegen stark der Machart von *Zwei Kleriker* (Abb. 32), denn auch hier entsteht eine dichte, metaphorisch aufgeladene und ungewöhnliche Stimmung. Dementsprechend arbeitet Schiele mit Neologismen wie „Trauerwetterwolken“, „allüberall“, „Wasserwälder[n]“ und „Brummbäume[n]“, die zugleich synästhetisch anspruchsvolle Eindrücke erzeugen. Erneut belebt Schiele die Natur, wenn er die Bäume brummen lässt. „Raunig“ existiert nicht im deutschen Wortschatz. Es ist anzunehmen, dass Schiele es vom Verb „raunen“ ableitet, um so ebenfalls den Hütten Leben einhauchen zu können. Auffallend sind die jetzt verwendeten Alliterationen wie „warnende Wasserwände“ im vorliegenden Fall, aber auch die „wiegenden weißen Winde“ in *Sonne* (Abb. 34). Die stilistischen Eigenschaften von *Gewitteranzug* (Abb. 33) lassen das Gedicht zur Lautmalerei werden. Ebenso tragen die Farben zur Intensivierung der Stimmung bei. Allerdings spielen jetzt nicht nur Weiß, Schwarz und Rot eine Rolle, sondern auch Gelb, Grün und Blau. Auffallend ist die Ausreizung der Farbe Gelb durch Umschreibungen und Anspielungen auf diese Farbe wie z.B. „gelbglimmernde Sterne“, „leuchtendes Hellicht“ und „sonnenweißen Weg“, etc.

Innerhalb Schieles lyrischem Werk lässt sich von einer stilistischen Entwicklung sprechen, die nicht unbedingt im Laufe des Jahres 1910

39 Roessler (1921), S. 21. Im Gegensatz zur Veröffentlichung des Gedichts *Sonne* in *Die Aktion*, findet sich bei Rösslers *Anarchist – Sonne* die Wendung mit „um“.

40 Storch (1990), S. 21.

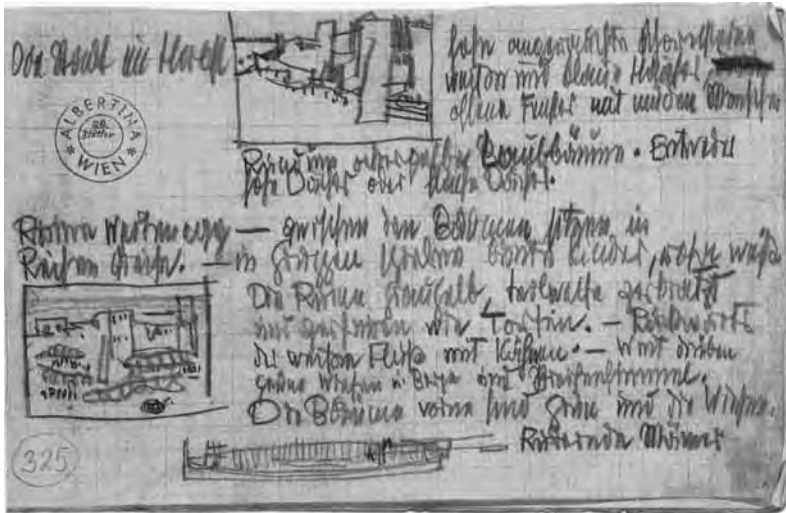
41 *Ibid.*

stattgefunden haben muss, sondern auch während der darauffolgenden Jahre lokalisierbar wäre, denn es ist auffallend, dass seine Gedichte die gleiche Tendenz zur Geometrisierung und strukturellen Vereinfachung bei gleichzeitiger Intensivierung der inszenierten Stimmung aufweisen wie seine Bilder nach 1910. Es lässt sich folglich in beiden Medien von einer Entwicklung hin zu einer immer abstrakter werdenden Dynamik sprechen. In diesem Zusammenhang erscheint es einleuchtend, dass die Gedichte *Ährenfeld* (Abb. 37) und *Abendland* (Abb. 39) später als die übrigen entstanden sein könnten. Mitte 1911 beginnt Schiele in der Tat seine relativ ‚ungehobelte‘ Malweise – man denke nur an die Selbstbildnisse von 1910 – aufzugeben, um die Personen in ein Netz aus abstrakten Formen einzuspannen. Diese Tendenz lässt sich leicht in fast allen großen figurativen Gemälden der Jahre 1911 und 1912 feststellen, deren Hauptanliegen es ist, dem visionären Aspekt Rechnung zu tragen. Das Gemälde *Agonie* (P 230) aus dem Jahre 1912 kann in dieser Hinsicht als Paradebeispiel gelten. Jane Kallir weist darauf hin, dass Schieles Bildkonfigurationen im Jahre 1913 zur geometrischen Manier übergehen, wovon nicht nur die Gemälde, sondern auch das ganze zeichnerische Werk betroffen ist: „Ab 1913 gleicht Schiele seinen Stil seinem neuen Verlangen sich anderen zu öffnen an. [...] Die Formen lösen sich auf und bilden gerade eben wahrnehmbare geometrische Fragmente. Nur die Lasur garantiert den Zusammenhalt zwischen der Figur und dem Hintergrund (Heinrich Benesch und sein Sohn Otto). Schieles Zeichenstil nimmt eine vergleichbare Richtung an. Er weist eine immer geometrischer werdende Strenge auf und bezeugt ein wiedergewonnenes Interesse für Volumen, was den Künstler dazu führen wird, wieder mit klassischen Models zu arbeiten.“⁴² Zu dieser Zeit erinnern gewisse Motivränder oder Accessoires seiner Bilder, Aquarelle und Zeichnungen an Sägeblättermäcker. Die davon betroffenen Figurendarstellungen und Landschaftsbilder erwecken zudem insgesamt den Eindruck sich in gezackte Stücke aufzulösen, die wie Teile eines ineinander geschobenen rautenförmigen Puzzles wirken. Durch die geometrische Bearbeitung der Motive geraten die Werke in eine ‚abstrakte Dynamik‘, die derjenigen der Gedichte Schieles vergleichbar ist. Es scheint in der Tat so, als verlaufe die Entwicklung der beiden Medien parallel. Das heißt natürlich nicht, dass sie auch zeitgleich und gleichschnell verläuft.

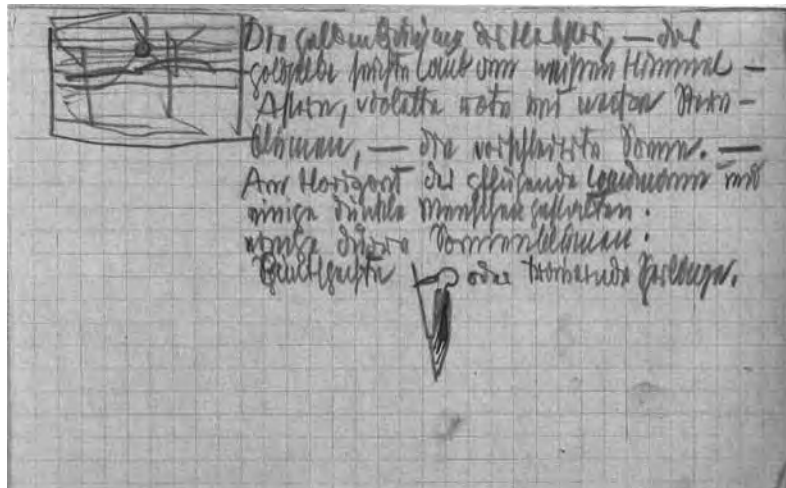
Vierter Kreis

Der vierte Kreis trägt den Kriegsereignissen Rechnung, die Schiele ab 1915 stark beeinträchtigen und ihn dazu veranlassen, zwischen dem 8. März und dem 30. September 1916 ein *Kriegstagebuch* (Abb. 43-53) zu führen. In dieser Zeit schreibt Schiele notgedrungen das einzige Mal mehr als er malt. Ab 1917 ist er definitiv zurück in Wien und bis zu seinem Tod am 31. Oktober 1918 kann er sich erneut verstärkt seinem bildnerischen Werk widmen. Auffallend ist in diesen Jahren sein aus seinen Briefen ablesbares Organisationstalent, das einher geht mit einer Tendenz zur Gruppenbildung. Schieles Malstil beruhigt sich und erfährt den Beginn einer naturalistisch-realistischen Wendung, in der die Porträtmalerei die Überhand gewinnt. Im Mittelpunkt des Interesses in diesem vierten Kreis stehen Schieles ‚Wortmalereien‘, die er über sein ganzes *Kriegstagebuch* verstreut, sowie die drei Teile eines poetischen Textes mit dem Titel *Stadt im Herbst* (Abb. 40, 41, 42), die sich in seinem zehnten Skizzenbuch befinden und die wohl 1916/1917 entstanden sind. Schiele hat *Stadt im Herbst* mit einigen einfachen Skizzen bebildert, so dass wir es erneut mit einer Wort-Bild-Kombination zu tun haben.

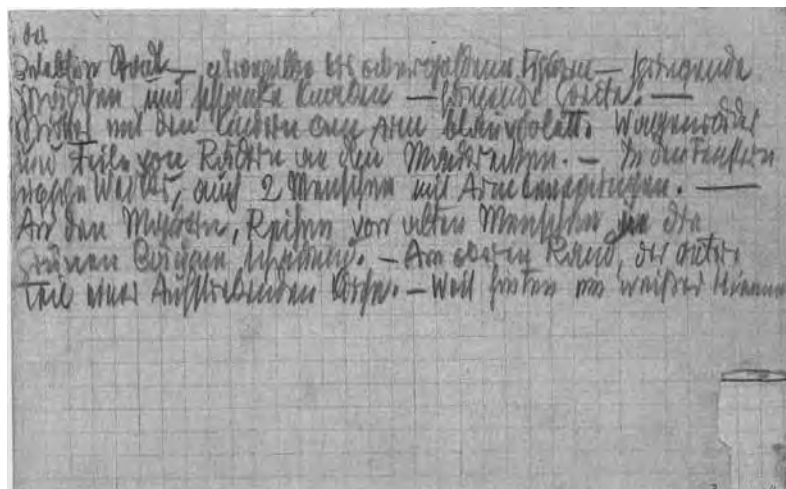
⁴² Jane Kallir, *Egon Schiele. Œuvre complet, biographie et catalogue raisonné, avec un essai de Wolfgang G. Fischer*, traduit par Jeanne Bouniort et William Olivier Desmond, Nouv. éd. rev. et augm. Paris, Gallimard 1998 (1990), S. 156. „A partir de 1913, Schiele adapte son style à son nouveau désir d'ouverture aux autres. [...] Les formes se décomposent en fragments géométriques tout juste discernables, et des glacis assurent la cohésion entre figure et fond (pl. 55: *Heinrich Benesch et son fils Otto*). Le graphisme de Schiele prend une orientation comparable. Il revêt une rigueur plus géométrique et atteste un regain d'intérêt pour les volumes, qui va finir par ramener l'artiste au modèle classique.“ // Rudolf Leopold, *Egon Schiele. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Salzburg, Residenz Verlag 1972, S. 9.



40



41



42

Abb. 40, 41, 42 Skizzenbuch von Egon Schiele (Nr. 10)/ 1916/1917, 10,8 x 18 cm, Bestandsnachweis: Egon Schiele Archiv (ESA), Albertina Wien, Inv. Nr. 30.488b. Bildnachweis: Egon Schiele. Von der Skizze zum Bild. Die Skizzenbücher, Christian M. Nebel, Wien Graphischen Sammlung der Albertina und Brandstätter 1989 (Veröffentlichungen der Albertina 25), S. 249, 250, 251.

Horst Denkler spricht 1969 von „Malerei mit Wörtern“⁴³ und bezieht diesen Vorgang auf Schieles Gedichte, die er in seinem gleichnamigen Aufsatz analysiert. In Schieles Gedichten, so Horst Denkler bestimmt „der potentielle Malvorgang [...] die Bewegung, die das Bild erfüllt.“⁴⁴ Das Ergebnis sind „Wortbilder“, bestehend aus „subjektiv gesichteten Materialien und de[m] visionär vorweggenommene[n] Malakt“⁴⁵ bzw. „malerische Visionen“ übertragen in „sprachliche Form.“⁴⁶ 1999 nimmt Jacques Le Rider⁴⁷ diesen Begriff auf, wenn er in Bezug auf das *Kriegstagebuch* von „peinture des mots“ spricht. Im Folgenden soll unter ‚Wortmalerei‘ eine mit Wörtern gemalte Landschaft verstanden werden, deren beschreibende Qualitäten das Auge des Malers verrät. Folgerichtig sind die ‚Wortmalereien‘ seines *Kriegstagebuchs* Landschaftsbeschreibungen, die von Naturereignissen berichten, denen Schiele auf seinen Spaziergängen beigewohnt hat. Schiele verändert damit seinen Ausdrucksstil und wechselt die Textsorte.

Bei Schieles Gedichten handelt es sich um Prosagedichte, wobei das Druckbild entscheidend zur Genre-Bezeichnung beiträgt. Franz Pfemfert stellt die freirhythmischen Verse in den Vordergrund, Arthur Roessler veröffentlicht sie 1921 in Prosa. Bei den ‚Wortmalereien‘ in seinem *Kriegstagebuch* handelt es sich nun um in Prosa geschriebene, rein deskriptive Tagebucheinträge mit einem poetischen Impetus. Daher gibt es nur sehr wenige Verben der Bewegung, keine Anthropomorphismen, ein einziger Neologismus -„Baumberge“ - und abgesehen von „sehen“ keine Verben oder Substantive, die der Wahrnehmung dienen. Allerdings fallen Unmengen von Adjektiven auf, besonders Farbadjektive sowie solche, die den aus der Natur stammenden Substantiven eine gewisse Dynamik verleihen, die vor allem aggressiv, stark und vertikal ist. Die Sonne, die „am stärksten“, „scharf“ und „feuerrot“ ist, befindet sich häufig im Mittelpunkt des Interesses. Auch die Natur wird als „üppig“, „gewaltig“, „wild“ und „zerwühlt“ beschrieben, wobei Adjektive wie „scharf“, „zackig“, „spitz“ und „gestreift“ ihre Fläche geometrisch anordnet. Wörter wie „aufwärts gelegen“, „gegen“, „hoch“, „immer höher steigen“ und „spitz“ erzeugen eine vertikale Bewegung. Schiele gibt den Farben keinen künstlichen Charakter, sondern ganz im Gegenteil versucht er sie jetzt ganz genau zu nuancieren wie „tief dunkel violett“, „die reinsten Oxydfarben“, „farbig weißen“, „violetttransparent“, „gelbrot blauen“, „grünblau finster“, „transparentgrün“ und „krapprosa“. Er vermittelt einen extrem realistischen Eindruck seiner Wahrnehmung. Die Natur macht einen weitaus friedlicheren Eindruck als in den Gedichten. Die von Schiele benutzten Adjektive sorgen dafür, dass die Natur zwar belebt, aber durchaus nicht aufgelöst und gewalttätig ist. Die Art und Weise wie Schiele hier Farb-, Form- und dynamisierende Adjektive für seine Landschaftsbeschreibungen einsetzt ist dem Akt des Malens vergleichbar. Liest man die Texte, hat man wirklich den Eindruck, als sähe man die farblich unterschiedlichen Formen Seite an Seite auf der Bildfläche erscheinen.

Der poetische Text in seinem zehnten Skizzenbuch ist ungefähr zur gleichen Zeit geschrieben worden und sein Tonfall ähnelt stark den Eintragungen in seinem *Kriegstagebuch*. Im Gegensatz zu diesem bemerkt man bei *Die Stadt im Herbst* (Abb. 40, 41, 42) allerdings ein ernsthaft poetisches Vorhaben, das sich durch einen Formwillen ausdrückt, der die eher einfach gehaltenen und schnell hingeworfenen Beschreibungen in seinem *Kriegstagebuch* weit hinter sich lässt. Das hat mehrere Gründe. Zum einem wird der Skizzenbucheintrag von mehreren kleinen gemalten

KRIEGSTAGEBUCH

Skizzenbuch von Egon Schiele (Nr. 7)/
Kriegstagebuch 08.03.1916-30.09.1916,
16,2 x 10 cm Bestandsnachweis: Albertina,
Wien/A - Inv. Nr. Egon Schiele Archiv
ESA 321. Die Zahlen in eckigen Klammern
verweisen auf Nebehay (1979).

43 Denkler (1969), *op.cit.*

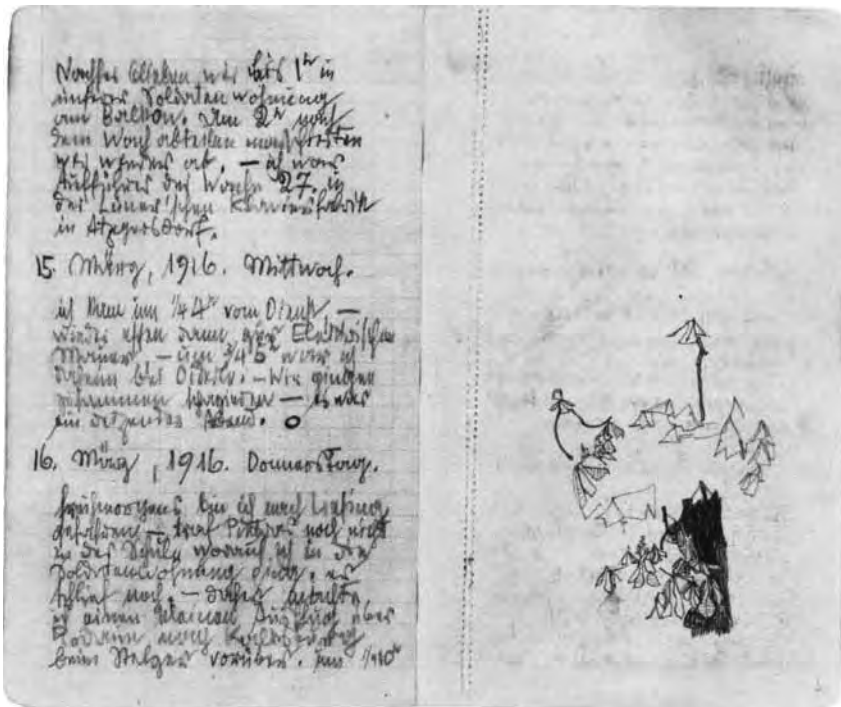
44 *Ibid.*, S. 285.

45 *Ibid.*

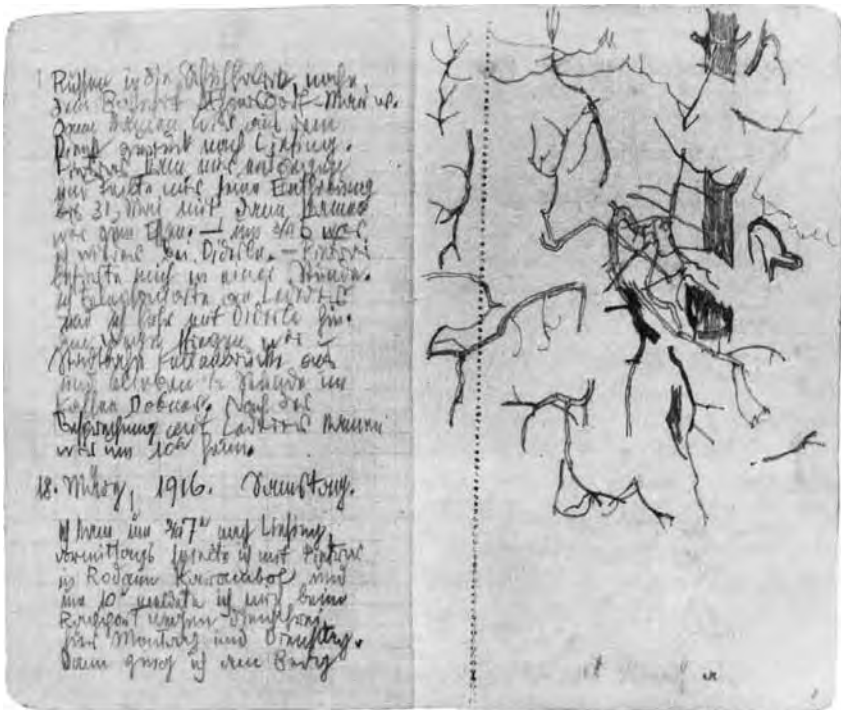
46 *Ibid.*, S. 287.

47 Jacques Le Rider, *Journaux intimes viennois*, Paris, Presses Universitaires de France 1999, S. 264.

4. KREIS



43



44

Abb. 43 Bildnachweis: Egon Schiele. Von der Skizze zum Bild. Die Skizzenbücher, Christian M. Nebehay, Wien Graphischen Sammlung der Albertina und Christian Brandstätter Verlag 1989 (Veröffentlichungen der Albertina 25), S. 184 oben. [890] 16.3.1916.

Transkription: „[...] man geht auf einen[!] weiten buckeligen Felderland gegen Westen sieht man zackige Baumberge mit vielen sonnigen Landhäusern aufwärts gelegen.“

Abb. 44 Bildnachweis: *Ibid.* S. 184 unten. [893] 18.3.1916.

Transkription: „[...] – ich sah weiße Häuser von dem stärksten Sonnenlicht bescheint[!] – der Himmel war gegen den Horizont tief dunkel violett – ähnlich einer Gewitterwolke. Die Bergrücken nächst Kalksburg und Rodaun waren in den reinsten Oxydfarben und scharf gegen den Himmel gezeichnet.“

4. KREIS

und Aufzug - wie ich ein
 ...
 6. Mai, 1916, Sonntag.
 Der Tag verlief wie gewöhnlich
 ...
 7. Mai, 1916, Sonntag.
 Der Vermittlung verlief wie
 ...

45a

...
 ...
 8. Mai, 1916, Sonntag.
 Der Tag verlief gewöhnlich -
 ...
 9. Mai, 1916, Dienstag.
 Ein schöner Morgen - aber

45b

gegen die spärlichen gelben
 10. Mai, 1916, Mittwoch
 So wie gewöhnlich -
 ...
 11. Mai, 1916, Donnerstag
 wie gewöhnlich - wie
 ...
 12. Mai, 1916, Freitag
 Wie der vorige Tag -
 ...

46

mit letzten Sonnenstrahlen, wie
 ...
 16. Mai, 1916, Sonntag.
 Daselbst - abends waren wir in
 ...
 17. Mai, 1916, Montag.
 Daselbst - abends waren wir
 ...
 18. Mai, 1916, Donnerstag
 Daselbst - abends waren wir
 ...
 19. Mai, 1916, Freitag
 Wie bei den letzten Tagen -
 ...
 20. Mai, 1916, Sonntag.
 Abends waren wir in Walden-
 ...

47

Abb. 45a und Abb. 45b Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1045 [960] 7.5.1916.

Transkription: „[...] es gibt dort eine schöne Mühle und in der Erlauf Steinbänke mit allen farbig weißen Steinen von der scharfen Sonne beleuchtet.“

Abb. 46 Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1049 [964] 10.5.1916.

Transkription: „[...] ich zeichnete eine Anhöhe mit vergrümmten (!) Obstbäumen. - Die Wiesen waren üppig mit Blumen besät(!) wir sahen eine feuerrote Sonne, davor in violett dkl. [dunkel?] Nadel- und Laubbäume, darüber violetttransparente(!) Wolken.“

Abb. 47 Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1058 [973] 16.5.1916.

Transkription: „[...] am Weg zurück sahen wir die feurig rote, Menningrote untergehende Sonne.“

4. KREIS

3. Juni, 1916. Donnerstag
 gewöhnlicher Tag

4. Juni, 1916. Freitag
 4 Regens - ungewöhnlich Unwet u. d.
 Sufam.

5. Juni, 1916. Samstag
 Sonntags daselbe - ungewöhnlich
 waren wir in Obertal - haben
 2 Wäpfe gefahren - sind abends
 gegangen wie auf Lagerstein in
 Göttingen.

6. Juni, 1916. Sonntag
 daselbe - abends wurde ich von
 der Burgmühle mit Gewitter
 und sehr viel Regen
 was am besten ist -
 aus Riedberg geschickten u. d.
 von den gewöhnlich Beschaffen

48a

Was ist das bekannt über einen
 anderen Tag, ist die in einem
 Abgang Welt aus die Straße.
 Das Ding, welches über die
 Erlauf führt ist hoch, auf
 gewaltigen wilden Steinblöcken.

8. Juni, 1916. Donnerstag
 Das Gewitter - abends und
 Kacheln.

9. Juni, 1916. Freitag
 Das Gewitter - abends
 wurde ich von der Mühle - ab
 gingen abends in abends nach
 Göttingen mit gelbroten blauen
 Wolken und Hagel.

X 10. Juni, 1916. Sonntag
 Das Gewitter - abends
 wurde ich von der Mühle - ab
 gingen abends in abends nach
 Göttingen mit gelbroten blauen
 Wolken und Hagel.

11. Juni, 1916. Sonntag
 Das Wetter wie heutige auf gut -

48b

Was ist das bekannt über einen
 anderen Tag, ist die in einem
 Abgang Welt aus die Straße.
 Das Ding, welches über die
 Erlauf führt ist hoch, auf
 gewaltigen wilden Steinblöcken.

8. Juni, 1916. Donnerstag
 Das Gewitter - abends und
 Kacheln.

9. Juni, 1916. Freitag
 Das Gewitter - abends
 wurde ich von der Mühle - ab
 gingen abends in abends nach
 Göttingen mit gelbroten blauen
 Wolken und Hagel.

X 10. Juni, 1916. Sonntag
 Das Gewitter - abends
 wurde ich von der Mühle - ab
 gingen abends in abends nach
 Göttingen mit gelbroten blauen
 Wolken und Hagel.

11. Juni, 1916. Sonntag
 Das Wetter wie heutige auf gut -

49

Abb. 48a und Abb. 48b Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1083 [998] 7.6.1916.
 Transkription: „[...] und kamen über einen anderen Steg und durch einen schönen Wald an die Straße. Der Steg welcher über die Erlauf führt ist hoch, auf gewaltigen wilden Steinblöcken.“
 Abb. 49 Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1085 [1000] 9.6.1916.
 Transkription: „[...]es gingen nachmittags u. abends starke Gewitter nieder mit gelbroten blauen Wolken und Hagel.“

4. KREIS

im blauen Regen sah ich einen
 einen Berg vor mir. –
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 12. Juni 1916. Mittwoch.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 13. Juni 1916. Donnerstag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 14. Juni 1916. Freitag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.

50a

Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 15. Juni 1916. Samstag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 16. Juni 1916. Sonntag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 17. Juni 1916. Montag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.

50b

Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 24. Juni 1916. Donnerstag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 25. Juni 1916. Freitag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.

51a

Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 26. Juni 1916. Samstag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.
 27. Juni 1916. Sonntag.
 Der Himmel war blau und
 der Berg war rot. – Die
 und die anderen Bogen auf.

51b

Abb. 50a und Abb. 50b Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1094 [1009] 14.6.1916.

Transkription: „[...] als ich heim kam sahen wir einen und später eine Reihe von Regenbogen. Der Ötcher war unsichtbar, die vorlagernden Berge vorerst rot beleuchtet – der Himmel dahinter grünblau finster – in entgegengesetzter Seite – der Himmel hell sonnig – transparentgrün – Der Himmel über uns gelb zerwühlt von fliegenden Wolken. – Auf einmal sah man vom Berg aus einen krapprosa, fast unbegrenzten Schein – der immer höher zu steigen begann. – In einigen Minuten war der Bogen sichtbar und darauf tauchten die anderen Bogen auf.“

Abb. 51a und Abb. 51b Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1103 [1018] 22.6.1916.

Transkription: „[...] – es ist eine alte gotische, spitze Kirche, – daneben und rundherum Häuser mit spitzen Dächern u. dazwischen die üppigsten Bauergärten. [...] – Es war ein sehr schöner sonniger Tag und die Berge blau und scharf gezeichnet gegen den Himmel.“

24. Juni 1916. Samstag.

Vormittags nachfolgt. -
 Der Hof ist im allgemeinen
 abseits von der Straße
 ein Wald vornehmlich Eichen und
 Buchen mit einer Anzahl
 kleinerer Bäume.

25. Juni 1916. Sonntag.

Vormittags nachfolgt. -
 Der Hof ist im allgemeinen
 abseits von der Straße
 ein Wald vornehmlich Eichen und
 Buchen mit einer Anzahl
 kleinerer Bäume.

52a

26. Juni 1916. Montag.

Der Hof ist im allgemeinen
 abseits von der Straße
 ein Wald vornehmlich Eichen und
 Buchen mit einer Anzahl
 kleinerer Bäume.

27. Juni 1916. Dienstag.

Der Hof ist im allgemeinen
 abseits von der Straße
 ein Wald vornehmlich Eichen und
 Buchen mit einer Anzahl
 kleinerer Bäume.

28. Juni 1916. Mittwoch.

Der Hof ist im allgemeinen
 abseits von der Straße
 ein Wald vornehmlich Eichen und
 Buchen mit einer Anzahl
 kleinerer Bäume.

52b

29. Juni 1916. Donnerstag.

Der Hof ist im allgemeinen
 abseits von der Straße
 ein Wald vornehmlich Eichen und
 Buchen mit einer Anzahl
 kleinerer Bäume.

30. Juni 1916. Freitag.

Der Hof ist im allgemeinen
 abseits von der Straße
 ein Wald vornehmlich Eichen und
 Buchen mit einer Anzahl
 kleinerer Bäume.

53

Abb. 52a und Abb. 52b Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1107 [1022] 25.6.1916.

Transkription: „[...] – Auf der Höhe sah ich die blauen spitzen Steirerberge – und unten im Tal ein gestreiftes Felderland. – [...].“

Abb. 53 Bildquelle: Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1112 [1027] 29.6.1916.

Transkription: „[...] St. Anton, welcher Ort in einem frischen Tal gelegen ist – überall gibt es Bauergärten mit weißen, blauen und violetten Glockenblumen, - Rosen und Mohn.“

Skizzen begleitet, die dem Textinhalt entsprechen. Eine ‚Stadt im Herbst‘, die ‚Burgruine Weitenegg‘, ein ‚Ruderboot‘, eine ‚Landschaftsskizze‘ mit Bäumen und Sonne sowie ein ‚Buntspecht‘, der in die Schrift hinein zu hacken scheint. Das Federkleid des Spechts sowie die „Reihen Greise“, die „bunten Kinder“ und die „Rudernden Männer“ auf dem Bild Burgruine, also alles Lebende ist mit roter Tinte akzentuiert. Des Weiteren sind die Sätze in seinem *Kriegstagebuch* vollständig, wohingegen die Sätze der drei Blätter von *Die Stadt im Herbst* (Abb. 40, 41, 42) unvollständig sind. Wie in einem Telegrammstil fehlen fast immer die Verben, wodurch der Eindruck einer endlosen Aneinanderreihung von Tatsachen ohne eigentliche Aktion entsteht, so als ob Schiele einfach verschiedene nebeneinanderliegende Ansichten durch ein paar dahingeworfene Zeilen verbinden würde. Nur die Verwendung einiger Verben im Partizip Präsens wie „rundernde“ im ersten Teil, „pflügende“ im zweiten Teil und „springende“, „hängende“ und „schauend“ im dritten Teil vermittelt in zunehmendem Maße indirekt Bewegung, und zwar in Form einer latenten Stagnation wie bereits weiter oben ausgeführt. Und schließlich bemüht sich Schiele darum mittels einer großen Anzahl unterschiedlicher sowie gegensätzlicher Adjektive verschiedene Stimmungen zu erzeugen.

Die Stadt im Herbst / hohe angerauchte Schornsteine / weiße und blaue Häuser, / offene Fenster mit müden Menschen / Rundum ockergelbe Laubbäume. Entweder / hohe Dächer oder flache Dächer. / Ruine Weitenegg - zwischen den Bäumen sitzen in / Reihen Greise. – in Gruppen spielen bunte Kinder, rosa, weiß. / Die Ruine graugelb, teilweise zerkratzt / und zerhauen wie Torsen. – Rückwärts / der weiße Fluß mit Kähnen. – Weit drüben / grüne Wiesen u. Berge und Streifenhimmel. / Die Bäume vorne sind grün und die Wiesen. / Rudernde Männer.

Die gelben Bäume des Herbstes, - das / goldgelbe feuchte Laub am weißen Himmel – / Astern, violette rote und weiße Stern- / blumen, – die verschleierte Sonne. – / Am Horizont der pflügende Landmann und / einige dunkle Menschengestalten. / einige dürre Sonnenblumen. / Buntspechte oder trauernde Sperlinge.

In der / Belebten Stadt – citrongelbe bis ockergelbe Figuren – springende / Mädchen und schlanke Knaben – hängende. – / Mutter mit den Kindern am Arm blauviolette Wagenräder / und Teile von Rädern an den Mauerecken. – In den Fenstern / hübsche Weiber, auch 2 Menschen mit Armbewegungen. / An den Mauern, Reihen von alten Menschen in die / grünen Bäume schauend. – Am oberen Rand der untere / Teil einer Aufstrebenden Kirche. – Weit hinten ein weißer Himmel.⁴⁸

Die Stimmung des ersten Teils scheint eine farbenfrohe (weiß (3x), blau, ockergelb, bunt, rosa, grün (2x), graugelb) aber zugleich eine sich in Auflösung befindende zu sein, worauf das Wortfeld Ruine mit Wörtern wie „Herbst“ „angerauchte“, „müden“, „Ruine“, „Greise“, „zerkratzt“ und „zerhauen wie Torsen“ verweist, zu dem aber dann spielende „Kinder“ und „Rudernde Männer“ ein Gegengewicht bilden. Ebenso wie sich innerhalb der Zivilisation die „hohen Dächer“ von den „flachen Dächer[n]“ scheiden, ist die außerhalb der Ruine und der Stadt gelegene flache Landschaft freundlich, grün und voll bunter, spielender Kinder, wohingegen das vertikale Innere der Stadt und der Ruine „angeraucht“, „müde“, „zerkratzt“ und „zerhauen“ ist. Allein das offene Fenster lässt hoffen. Auch die Stimmung des zweiten Teils ist herbstlich trübselig wie es die Adjektive

48 Christian M. Nebehay, Egon Schiele, *Du croquis au tableau. Les carnets*, Paris, Editions Adam Biro 1990 (Wien 1989), S. 249-251.

„feucht“, „verschleiert“, „dunkel“, „dürre“ und „trauernde“ hervorheben. Und obwohl es auch vielfarbige Blumen, „violette, rote und weiße“ und viel Gelb (Bäume, Laub und Sonne, allerdings „verschleiert“) gibt, sind die Menschen und die Vögel in dieser Landschaftsbeschreibung nur „dunkel“ und „trauernd“. Im dritten Teil hingegen ist die Stimmung der „belebten Stadt“ in der Tat belebt und freundlich farbenfroh. Eine ganze Palette von Figuren, Mädchen, Knaben, Mutter, Kinder, Weiber, Menschen, alte Menschen wird aufgezählt, die alle in Bewegung sind, was durch die bereits zitierten Verben im Partizip Präsens vermittelt wird, aber auch durch Wörter wie „schlank“, „Räder“, „hübsch“, „Armbewegungen“ und „aufstrebenden“ ausgedrückt wird. Nur Männer gibt es nicht - wohl kriegsbedingt – in diesem Stimmungsbild. Citrongelb, Ockergelb, Blauviolett, Grün und Weiß sind auch hier wiederkehrende Farben. In allen drei Teilen überwiegen die Gelb- und Grün-Töne. Schwarz gibt es nicht (mehr), weder für die Stadt noch für die Ruine.

Vergleicht man *Die Stadt im Herbst* (Abb. 40,41,42) mit Schieles anderen Gedichten um 1910, so fällt auf, dass die gesamte ihnen innewohnende Spannung samt der Einbeziehung des lyrischen Ich zugunsten eines deskriptiven Modus aufgeben ist. Was jetzt zählt ist nicht mehr das persönliche Engagement, sondern es geht um eine distanzierte und realistische Beschreibung der Gegebenheiten. Das lyrische Ich mischt sich nicht mehr ein und ist betroffen, sondern bleibt als Beobachter draußen vor. Das betrifft sowohl die ‚Wortmalereien‘ im *Kriegstagebuch* als auch in noch größerem Maße den poetischen Text *Die Stadt im Herbst*. Genauso wie die ‚Wortmalereien‘ in Schieles *Kriegstagebuch* immer wieder auf eine Gesamtansicht verweisen, die mit derjenigen eines Gemäldeaufbaus vergleichbar ist, verraten die Richtungsangaben wie „zwischen“, „rückwärts“, „weit drüben“, „vorne“, „am weißen Himmel“, „am Horizont“, „in der belebten Stadt“, „an den Mauernecken“, „in den Fenstern“, „an den Mauern“, „am oberen Rand“ und „weit hinten“ in *Die Stadt im Herbst* den Maler, der sein Bild strukturiert. Bereits ab 1914 malt Schiele ebenfalls solche Städtelandschaften in Gelb (*Gelbe Stadt* (P 286) 1914), die sich aus ihrer früheren Starre zu befreien beginnen. Die in ihnen aufgehängten Wäschestücke (*Krumau Häuserbogen I* auch *Die kleine Stadt V* (P 291) 1915, *Krumau Häuserbogen II* auch *Inselstadt* (P 293), 1915) verweisen vorerst einmal indirekt auf Leben. Erst seine letzte Stadtlandschaft aus dem Jahre 1918 belebt Schiele mit winzig kleinen Menschen (*Stadtende* auch *Krumau Häuserbogen III* (P 331), 1918). Ebenfalls erinnert *Die Stadt im Herbst* an Schieles zuletzt in *Die Aktion* veröffentlichte Gedichte *Ährenfeld* (Abb. 37) und *Abendland* (Abb. 39), da sich auch hier eine konstruktive Kraft erkennen lässt, die allerdings durchaus abstrakter und geometrischer ausfällt. Auffallend ist ferner, dass gleichfalls die Farben Grün und Gelb überwiegen.

Die bisher herausgestellten stilistischen Aspekte der drei anderen Kreise wie das Arbeiten mit Gegensätzen, mit Dynamik, mit dem Fragmentarischen und dem Ungewöhnlichen, die alle dazu dienen die allgemeine Stimmung der lyrischen Schriften Schieles zu intensivieren, sind in diesem vierten Kreis abgemildert, wenn nicht sogar ganz aufgegeben. Abgesehen vom Telegrammstil und den häufigen Aufzählungen, fällt die Syntax nicht auseinander und der benutzte Wortschatz ist auch weder spektakulär, noch selten oder bizarr. Die vormals ‚abstrakte Dynamik‘ ist jetzt gemäßigt und geht Hand in Hand mit einer Vereinfachung der stilistischen Mittel. Dieser Unterschied lässt sich sehr leicht verdeutlichen, wenn man die stilistischen Verfahrensweisen von *Abendland* (Abb. 39) mit denjenigen der ‚Wortmalereien‘ aus dem

Kriegstagebuch vergleicht. Am 16. 3. 1916 beschreibt Schiele einen Gang „auf den Bergrücken zwischen Liesing und Perchtholdsdorf“ wie folgt: „[...] man geht auf einen[!] weiten buckeligen Felderland gegen Westen sieht man zackige Baumberge mit vielen sonnigen Landhäusern aufwärts gelegen. [...]“⁴⁹ Dazu der Anfang von *Abendland*: „Ich habe Schaukelfelder durch winzige Zacken zerschneiden gesehen von Tausenden verlierenden Punkten auf Gelb.“

Das Vokabular beider Texte ist sich sehr ähnlich und es scheint so, als würde an den gleichen Landschaftsausschnitt erinnert. Allerdings handelt es sich nicht um die gleiche Formgebung und auch die Zeitform ist eine andere. Das *Kriegstagebuch* beschreibt die Felder im Präsens in einem allgemeinverständlichen unpersönlichen Duktus: „man geht“ und „man sieht“ die logisch aufgebaute Landschaft. In *Abendland* hingegen wird der Leser mit einem visionären Inhalt in der Vergangenheit konfrontiert, den er nicht unbedingt beim ersten Mal versteht. Er muss sich aus einer zugleich dichten, abstrakten und geometrischen Masse, die belebt und ungewöhnlich anmutet, die Vision des lyrischen Ich selbst zusammensetzen. Verben der Bewegung und der Neologismus „Schaukelfelder“ dynamisieren dieses ausdrucksstarke Heraufbeschwören. Die dem im expressionistischen Stil verfassten *Abendland* als Ganzes innewohnende Dynamik fehlt der beschreibenden realistischen ‚Wortmalerei‘ des *Kriegstagebuchs* jedoch nicht vollständig. Die Adjektive erzeugen auch hier eine leicht abstrakte Tendenz, die verantwortlich ist für eine Dynamik innerhalb der Beschreibungen. Diese ist jedoch sehr viel bescheidener als in *Abendland* und den anderen Gedichten Schieles. Das lyrische Ich hat sich zurückgezogen.

Im Sommer 1915 wird Schiele eingezogen. Kurz zuvor heiratet er Edith Harms. Um diese Zeit herum beruhigt sich sein Stil. Er wird einfacher und realistischer und das gilt nicht nur für sein Bildwerk sondern auch für sein Schriftwerk. Die Zeit der verstümmelten und in gegensätzlichen Spannungen gehaltenen Körper ist vorbei. Die Körper beruhigen sich und eine gewisse Abgeklärtheit hält Einzug in Schieles Werk. Er kann sich jetzt solchen Bildthemen wie der Familie widmen. Bis zu seinem Tod malt er verstärkt Portraits von Männern und Frauen. Aber auch die Landschaftsbilder mit ihren Bäumen und Häusern beruhigen sich und werden heiterer. Jane Kallir merkt zu seinem figurativen Werk an, dass es ab 1915 geradezu bildhauerische Qualitäten annimmt und dass die Linie sich jetzt wirklich an die Formen der Person anschmiegt.⁵⁰ Ein größeres Mitfühlen macht sich bemerkbar, das seinen Werken immer mehr Vitalität verleiht und sie immer realistischer werden lassen. Schiele nimmt jetzt Abstand von den stilistischen Entmenschlichungs- und damit Brutalisierungstendenzen der dargestellten Motive der ersten drei Kreise. Auch Rudolf Leopold merkt eine Tendenz zum Naturalismus an.⁵¹

Allerdings finden sich noch Spuren einer ‚abstrakten Dynamik‘ auf zwei seiner Bilder von 1917. Sowohl bei *Umarmung* auch *Liebespaar III* (P 304) als auch bei *Liegende Frau* (P 306) sind die Personen von einem kleingezeichneten Stoff umgeben. Alle anderen Flächen hingegen werden ruhiger und ausgeglichener dargestellt, was sich vor allem an den Körperdarstellungen bemerken lässt, die jetzt gewisse Rundungen bekommen. Erneut gleichen sich die stilistischen Aspekte seines Schriftwerks denen seines Bildwerks an. Eine allgemeine Beruhigung, ja Gelassenheit macht sich bemerkbar, die wohl auch damit zu tun hat, dass Schiele reifer geworden ist und Erfahrungen gesammelt hat, auf die er jetzt gestärkt aufbauen kann. Dieselbe Entwicklung lässt sich auch an seiner Korrespondenz ablesen. Zu Beginn der 1910er Jahre schreibt er

49 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 975.

50 Kallir (1998), S. 200. „Dès 1915, ses tons chair bariolés revêtent une présence quasi sculpturale, et la ligne commence à épouser réellement les formes du sujet.“

51 Leopold (1972), S. 9.

„Früher als manch anderer Wegbereiter des Expressionismus hat sich Schiele im Verlauf des Jahres 1916 vom programmatisch Ausdruckskünstlerischen ab- und einer neuen mehr naturalistischen Darstellungsweise zugewandt - wobei Manierismen häufig überhandnehmen.“

kurze Briefe, die mit ihren unzähligen Ausrufezeichen und Gedankenstrichen ganz im Stil der gesprochenen Sprache geschrieben sind. Mit der Zeit aber beginnt Schiele seine Sätze sorgfältig auszuarbeiten. Ebenfalls verbessert er seine Rechtschreibung und vermeidet die gesprochene Sprache. Das Resultat zeigt sich in Form einer reifen und ausgeglichenen Schreibweise, wobei er seine jetzt auch an Volumen zunehmenden Briefe gut durchstrukturiert. Dank seines zunächst fast täglichen Tagebuchschreibens konnte Schiele 1916 einen beschreibenden und realistischen Stil entwickeln, den er dann ab 1917 mit seiner Rückkehr nach Wien sowohl auf seine offiziellen wie auch auf seine privaten Briefe überträgt. Ein typisches Beispiel seiner neuen Schreibkunst ist der Briefentwurf an Dr. Wilhelm John vom 2. Oktober 1918.⁵²

Zweite Synthese

Wie die Analysen der vier Kreise gezeigt haben, werden Schieles „Texte bebildert“ und „kommen seine Bilder zur Sprache“. Dabei versteht sich vorliegende Analyse als der „prinzipiell offene Prozess einer möglichen ‚Beschreibbarkeit‘“ (Schmitz-Emans) der *inneren Wort-Bild-Beziehungen* zwischen den Künsten. Diese ist im vorliegenden Fall möglich und verweist so auf das Interagieren der beiden Künste. Folglich rechtfertigt sich eine Untersuchung der Doppelbegabung Schieles im Rahmen der Intermedialität und belegt ihr Vorhandensein. Denn selbst wenn die Künste ungleich verteilt sind, hat sich die Analyse des Gesamtwerks Schieles dadurch als aussagekräftig und sinnvoll erwiesen, dass sie die Möglichkeit bietet, die Beziehungen zwischen den Künsten zu erhellen und auf eine dem Werk inhärente Interdisziplinarität zu verweisen. Gerade durch die enge Bindung ihrer stilistischen Aspekte und ihrer parallelen Entwicklung scheint die eine ohne die andere undenkbar. Hinzu kommt, dass auch, wie Ursula Storch bereits 1990⁵³ anmerkte, die Inhalte dieselben sind. So bestimmen die eher konventionellen Themen wie Natur und Leben sowohl seine Bild- als auch seine Schriftinhalte. Bei diesen Inhalten, so schon Ursula Storch 1990, handelt es sich um die „Wiedergabe von intensiv erlebten Sinnesindrücken.“⁵⁴ Auch das ist also ein Grund für die enge Bindung der Künste, da sie aus dem ‚Visionären‘ hervorgehen, der einzigen Triebfeder Schieles und seinem Werk zutiefst zu eigen.

Literarischer Exkurs

Beide Medien zeugen also bei konstanter Themen und Motivverarbeitung von einer Stilveränderung, die besonders deutlich um 1916 einsetzt. Schieles am besten mit dem Wort ‚expressionistisch‘ zu bezeichnende erste Phase⁵⁵ weicht einer zweiten weitaus naturalistischeren bzw. realistischeren und verhilft seinen Werken zu einer überaus entspannten und beschreibenden Erscheinungsform. In seinem Schriftwerk geht die Entwicklung des Stils Hand in Hand mit einem Gattungswechsel. Mit Beginn des vierten Kreises weicht die Präsenz der Prosagedichte dem Tagebuchschriften, dessen Einträge von ‚Wortmalereien‘ durchzogen sind. Ganz wie diese neue Art des Schreibens mehr dem Deskriptiven verpflichtet ist, arbeitet Schiele jetzt auch seine Briefe mehr und mehr aus. Auffallend ist, dass Schiele vor allem die kleinen Formen wie Gedichte, Aphorismen, Tagebucheinträge und Briefe bevorzugt, worauf nun näher eingegangen werden soll.

Die rhetorischen Figuren wie Parataxe, Aufzählung, Metapher, Neologismus, *Wortbild*, Verb der Bewegung, Auflösung der Syntax, Ellipse, Anthropomorphismus, Verfremdung und Zeilensprung, die Schieles

52 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 1799.

Mittwoch 2.X.1918

Sehr geehrter Herr Ober Ingenieur Dr. John, - nach persönlicher Rücksprache mit Ihnen erlaubte ich mir Ihnen meinen Schwager den Maler Leutnant Anton Peschka zu senden der einige Zeichnungen seiner Hand zeigen wollte - vielleicht ist das Eine oder Andere darunter welches Sie interessieren kann.

Die Hauptsache meines Schreibens ist aber eine andere und glaube ich daß Sie als idealer Förderer der Kunst mich entschuldigen wenn ich nicht persönlich dieses melde, weil ich mir in Form des E.F. Korp. [Einjährig-Freiwilliger Korporal], E.Sch. [Egon Schiele] nicht anmaßen kann mit all dem was ich besser in Form des Künstlers an Sie schreibe. Ich bekam gestern den beiliegenden offenen Zettel womit mir mitgeteilt wird zu einer neuerlichen Sichtung zu erscheinen. Dem gegenüber ich mitteilen muß daß ich bereits am 10. September 1918 mit der gesamten Mannschaft des Heeresmuseums einer Sichtungskommission vorgestellt wurde und ich nicht einsehe wieso es kommt daß ich nach noch nicht einem Monat abermals gesichtet werden soll. - Es muß dies ein Irrtum sein und weiß ich, von mir befreundeten Offizieren daß ich im Laufe eines Jahres nicht öfters als einmal einer Sichtungskommission vorgestellt werden darf brauche. Es ist so ohne gleichen deprimierend wenn ich als Künstler von allen Seiten erhaben und mir die Verantwortung und Entscheidung für die jetzt wichtigsten künstlerischen Fragen in Österreich anvertraut werden und ich auf der anderen Seite wegen Irrtümern anderer kurzerhand und nach wenigen Wochen wieder vor eine Kommission gestellt werden soll deren Laune die Existenz einer, - wie man mir sagt -, schöpferischen Kraft auf das Stärkste hemmen und jede neue freie geistig-künstlerische Entfaltung damit immer wieder ausgewischt wird. - Die Richtstelle kommt mir vor.

Es ist begreiflich daß dieses Gefühl der Abhängigkeit mich drückt ungeheuer drückt und ich unter solchen dauernden Umständen nicht das Entzücken vor der Kunst, für die ich alles zu tun imstande bin, finden kann und daher aus diesen Gründen mich zu neuen Werken nicht zwingen will. Abgesehen davon daß ich heute eine begründete andere Rolle für den Staat [spiele] und daher eine andere Wertschätzung meiner Person erhoffe. Schon die Barackenluft allein mit ihren Kanzleien und Einwohnern allein ist setzt mich in Entsetzen und macht mich wahnsinnig nachher unfähig auch nur das Geringste schaffen zu können. Deswegen verzichte ich gerne auf sämtliche Gebüh milit.[ärischen] Gebühren verzichten um nur nicht mit dieser Art Menschen Gegenpolmenschen in Fühlung zu kommen.

Ich arbeite gegenwärtig an der Zusammenstellung der Ausstellung in Wiesbaden für dessen künstlerischen Inhalt ich verantwortlich bin und mich von abend morgens bis abends beschäftigt, gleichzeitig auch wird auch in der Sezession eine Porträtausstellung gemacht deren Zusammenstellung auch mir überlassen wurde und an dem Zustandekommen unserer neuen Künstlervereinigung die seit einem 3/4 Jahr ununterbrochen zu tun gibt und ich hauptsächlich die Anbahnung und Zusammenarbeit mit dem Hagenbund anstrebe. Heute wollte ich ein Bild vollenden zu dem ein Herz gehört und wird mir durch diese Mitteilung jede Lust genommen.

Neben meinen weiteren Verpflichtungen

1. das Bild für das Heeresmuseum
2. 14 Porträts die ich zu malen übernommen habe
3. die Arbeiten mit Prof. Hanslik

>

poetischen Stil ausmachen, verweisen auf Techniken des deutschen Früh-Expressionismus und zeigen wie groß Schieles avantgardistische Sensibilität war. Bereits Gerhard Fritsch bemerkte 1964, dass „die expressionistische Literatur [...] längst vor ihrem offiziellen Beginn von den Malern Kokoschka, Schiele, Kubin und Gütersloh signifikant eingeleitet wurde.“⁵⁶ Obwohl *Visionen* (Abb. 33) und *Dame im Park* (Abb. 32) wie Horst Denkler herausgestellt hat, teilweise noch dem Jugendstil verpflichtet bleiben, lassen sich in den meisten anderen Gedichten keine ornamentalen und deskriptiven Techniken mehr finden, sondern die bereits mehrfach ausgeführten kompromisslosen Stilexperimente, die die Monotonie der vorhergehenden Tradition zerbricht. Schiele kann sich so direkt an das Gefühl wenden und Bilder von einem expressiven Ausmaß zeigen bzw. erzeugen. Schieles Lyrik ist sehr eng an den bildlichen Ausdruck gebunden, weil das Visuelle dem Konzeptuellen gegenüber überwiegt. Deshalb ist alles erlaubt, sei es auch noch so seltsam und bizarr, um kontrastreiche Bilder ohne festen Zusammenhang vor den Augen des Lesers zum Leben zu erwecken. Die „Anschaulichkeit“, von der Gottfried Willems spricht, findet sich hier genauso wieder wie in seinen ‚Wortmalereien‘, die ja per Definition anschaulich sind.

Nun sind aber die von Schiele massiv verwendeten Synästhesien und Lautmalereien ein Erbe des Symbolismus. Jugendstil und Symbolismus haben fast zeitgleich stattgefunden und es gibt zahlreiche Parallelen. In beiden Strömungen ist die Schönheit an die ästhetische Wahrheit gebunden und wird indirekt durch rhetorische Figuren heraufbeschworen. Diese schaffen Affinitäten zwischen den Dingen und den Wörtern, und zwar mit dem Ziel, sich dem sowohl ewigen als auch universellen Ideal anzunähern. Und genau in diesem Moment lassen Synästhesie und Lautmalerei, die meist einher gehen mit einer gewissen Musikalität des Gedichts, eine alles umfassende Stimmung aus einem Wort, einer Situation, einer Idee mittels aller Sinne entstehen, welche die Rationalität übersteigt. Schiele der diesem Prozess des Heraufbeschwörens treu bleibt, gibt hingegen den Begriff der klassischen Schönheit auf. Seine Stilexperimente verweisen auf eine andere Welt, in der nur eine gequälte innere Erfahrung ein Verantwortungsgefühl im Angesicht der „Hässlichkeiten [...] in dieser Welt“⁵⁷, von denen bereits Rimbaud⁵⁸ gesprochen hat, entwickeln kann.

Im Gegensatz zu vielen anderen Expressionisten verpackt Schiele seine Stilexperimente nicht in traditionelle metrische Formen, sondern in eine freiere Form. Die Autographen zeigen, dass er seine Gedichte in Prosaform und ohne Reim schreibt. K.L. Ammers Rimbaud Übersetzung könnte ihn dazu inspiriert haben, besonders *Ein Sommer in der Hölle* oder die *Erleuchtungen*, die ganz in Prosa geschrieben sind und denen Schieles Gedichte stark ähneln. Rimbauds Technik besteht darin, mit Hilfe von Assonanzen einen Rhythmus zu schaffen, der der Versbildung analog ist.⁵⁹ Ferner bestimmt er häufig den Rhythmus der Paragraphen mittels einer ganzen Reihe von Bindestrichen, die sie wie einen Vers skandieren.⁶⁰ Die Ammer-Übersetzung hat diese Verfahren beibehalten, die zeigen, wie sich satz- oder abschnittsgemäße Möglichkeiten ergeben können, Rhythmus ohne Versbildung zu entwickeln. Deshalb ist das Prosagedicht eine hybride Form zwischen Vers und Prosa, zwischen lyrischem und epischem Genre, wie es ja auch in seinem paradox anmutenden Namen steht. Und deshalb hat auch Franz Pfemfert, Schieles Gedichte ganz einfach als freie Rhythmen drucken können.

- > 4. für das Burgtheater Dekorationen zu entwerfen werde ich unaufhörlich ersucht
- 5. Der „Morgen“ will eine neue Zeitschrift herausgeben und mich als Mitarbeiter haben, eine Reihe von Ausstellungen im Reich sind projektiert und neutralen Ausland sind projektiert bleibt erscheint mir der kleine schmierige Zettel wie eine böse Ironie.
Ich leide schwer - das Gute braucht nicht Gewalt.
Bitte Sie um Aufklärung und Weisung und Vergebung.
Mit vorzüglicher Hochachtung Ihr dankbar ergebener

53 Storch (1990), S. 20.

54 *Ibid.*

55 Zur Frage des frühen österreichischen Expressionismus, dem Schiele zuzuordnen ist siehe: Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France 2000 (1990) // Robert Fleck, Gibt es einen österreichischen Expressionismus in der bildenden Kunst? In: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, Klaus Amann / Armin A. Wallas (Hrsg.), Wien, Böhlau 1994, S. 113-122.

56 Gerhard Fritsch, „Die Wirbel der Sprache führen ins Bodenlose“, in: *Finale und Auftakt. Wien, 1898-1914*, Otto Breicha / Gerhard Fritsch (Hrsg.) Salzburg, Otto Müller Verlag 1964, S. 9-23, S.22.

57 Arthur Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe*. Herausgegeben und aus dem Französischen übersetzt von Thomas Eichhorn. Übersetzung der *Illuminations* von Reinhard Kiefer und Ulrich Prill. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, S. 116ff. *Les Sœurs de Charité*, „Le jeune homme, devant les laideurs de ce monde // Tressaille dans son cœur largement irrité“.

58 Siehe dazu Eva Werth, „Schieles Blick nach Innen. „Seher „der „inneren Erfahrung“?“ (2010), „Die weitesten werden mich beachten, entferntere werden mich anschauen“ Forschungs- und Gedenktagung zu Ehren von Egon Schiele am 12.6.2010, organisiert von Prof. Dr. Elisabeth von Samsonow (Akademie der bildenden Künste, Wien). Noch nicht erschienen.

59 Arthur Rimbaud. *Leben und Dichtung*. Übertragen von K. L. Ammer. Eingeleitet von Stefan Zweig, Leipzig, Insel-Verlag 1907, z.B. *Kindheit III*, S. 222.

„Im Wald ist ein Vogel, sein Gesang hemmt deinen Schritt und rötet deine Wangen.
Es ist eine Uhr, die nicht schlägt.
Es ist ein Schneeloch mit einem Nest von weißen Tieren.
Es ist eine Kathedrale, die versinkt, und ein See, der überschwillt.
Es ist ein kleiner verlassener Wagen im Buschholz.
Oder er kommt den Fußsteig herab, laufend, mit Bändern umwunden.
Es ist eine Truppe kleiner, kostümierter Schauspieler, die man auf der Straße am Waldrand sieht.
Und endlich, wenn einen hungert und dürstet, ist einer, der einen davonjagt.“

60 *Ibid.*, *Ein Sommer in der Hölle*, S. 181-215. >

Ganz wie Arthur Rimbaud scheint auch Schiele zu einer Poesie gefunden zu haben, die sich ihre eigenen Regeln schafft und die je nach Stileigenschaften variieren. Vergleicht man zum Beispiel *Zwei Chleriker* (Abb. 5) mit *Ein Selbstbild Nr. 2* (Abb. 2) oder *Ein Selbstbild Nr. 1* (Abb. 1) mit *Nasser Abend* (Abb. 6) bemerkt man die Anwendung verschiedener Register sowie Schieles Lust, sich an stilistischen Fingerübungen zu versuchen. So wird die Stimmung in *Zwei Chleriker* durch die zahlreichen ungewöhnlichen Wortkombinationen, die Alliterationen und die Farbwörter verdichtet, wohingegen *Ein Selbstbild Nr. 2* durch das Fehlen von Verben, eine sich auflösende Syntax und den Appellcharakter überrascht. Beide weisen jedoch durch den Worhythmus übertragene Lautmalereien auf, die einher gehen mit einer Dynamisierung der jeweiligen Stimmung. Das sind Schieles Gemeinsamkeiten mit Rimbauds ‚Manier‘, dem Vorbild der Symbolisten. Auch bei ihnen sind Sprachelement, Ton und Rhythmus dem Inhalt überlegen und befreien den Sinn. In gewisser Weise ist nun auch den Prosagedichten Schieles die „dissonante Spannung“ anzumerken, von der Hugo Friedrichs⁶¹ sagt, dass sie die Struktur der modernen Poesie ausmache. Beide arbeiten mit Dunkelheit und Verfremdung und beide überschreiten den Akademismus ihrer Zeit. Schieles Prosagedichte bringen symbolistische und expressionistische Techniken miteinander in Einklang.

Der literarische Expressionismus geht herkömmlicherweise mit einer gefühlsbetonten und ausdrucksstarken Lyrik einher. Daher erwecken nicht die epischen Formen das Interesse der Expressionisten sondern die ‚kurzen literarischen Formen‘ (*les formes littéraires brèves*), die in der deutschsprachigen Germanistik auch als Gebrauchsliteratur bezeichnet werden. Alain Montandon zufolge besteht ihre Haupteigenschaft darin kurz, knapp und prägnant zu sein. Ansonsten aber ist die Definition der ‚kurzen literarischen Formen‘ schwierig, da sie sehr unterschiedliche Ausdrucksformen zusammenfassen.⁶² Die Liste, die Alain Montandon im Folgenden aufführt beinhaltet auch die drei für Schiele wichtigen Ausdrucksmittel: das Prosagedicht, den Aphorismus und das Tagebuch.

Um von einer kurzen Form sprechen zu können, muss entweder der Inhalt oder die Struktur den Ansprüchen der Kürze entsprechen, wobei Verse nicht zählen. In seinen Prosagedichten verzichtet Schiele naturgemäß auf Verse. Ihre Kürze entsteht bereits durch die kurze Form selbst (manchmal sind es nur zwei Zeilen, wie z.B. bei *Künstler* Abb. 4), die knappen stilistischen Verfahrensweisen bzw. die Prägnanz der rhetorischen Figuren. Auch die Aphorismen, die sich größtenteils im Brief an seinen Onkel Leopold Czihaczek vom 1. September 1911 befinden, entsprechen ebenfalls den Anforderungen der ‚kurzen literarischen Formen‘. Marie-Paule Berranger zufolge ist die Kürze der wesentliche Charakterzug des Aphorismus, denn er „ist kurz, weil er einprägsam sein soll und weil er eine schlüssige definitive Wahrheit ausspricht, [...]“⁶³ Letztere ist das Ergebnis eines Gedankenprozesses, der aber nicht weiter ausgeführt wird. Was zählt ist das Ergebnis, weshalb der typische Aphorismus auch nur aus einem Satz mit oder ohne Verb besteht. In der Tat fassen Schieles Aphorismen seine künstlerische Wahrheit pointiert zusammen. Ebenso ist das *Kriegstagebuch* (Abb. 43-53) zu den ‚kurzen literarischen Formen‘ zu zählen. Zwar sind die ersten Einträge Schieles noch umfangreich und enthalten ausführliche Naturbeschreibungen, was sicher dem Reiz des Neuen geschuldet ist, aber mit der Zeit werden sie immer kürzer und lapidarer. Schiele distanziert sich zunehmend und scheint die Lust am Detail zu verlieren, wenn er mit nur zwei drei Worten die tägliche

- > „Einst, wenn ich daran denke, einst war mein Leben ein Fest, wo alle Herzen sich aufgaben, wo alle Weine flossen.
Eines Abends setzte ich die Schönheit auf meine Knie. Doch ich fand sie bitter und fluchte ihr. Ich waffnete mich gegen die Gerechtigkeit. Ich floh. Hexen, Elend, Haß, euch war mein Schatz anvertraut.
[...]
Die höchste Einfalt ist die höchste Furchtsamkeit; so ist es. Nur nicht der Welt meinen Ekel, meinen Verrat bringen.
Auf! Marsch, Last, Wüste, Langeweile, Zorn. Zu wem mich wenden? Welches Tier soll ich anbeten? Mich auf welches heilige Bild stürzen? Welche Herzen werde ich brechen? Welche Lüge soll ich halten? In wessen Blute waten?
Vor allem sich vor der Gerechtigkeit hüten! [...] O meine Entsagung, o meine wunderbare Barmherzigkeit! Und doch hier unten!
De profundis, Domine, wie einfältig ich bin!
[...]
Genug! Das ist die Strafe: Auf!
Ach, die Lungen brennen, die Schläfen pochen, die Nacht rollt in meinen Augen, durch diese Sonne! Das Herz ... die Glieder ...
Wohin? In den Kampf? Ich bin schwach! Die anderen gehen vor. Werkzeuge, Waffen... Zeit! ...
Feuer! Feuer auf mich! Jetzt, wo ich mich ergebe!
Feiglinge! - Ich töte mich! Ich werfe mich vor die Füße der Pferde!
O!...
[...]
Das ist die Hölle, die ewige Qual!
Seht, wie das Feuer empor schlägt! Ich brenne wie Zunder. Fort, Dämon!
[...]"

61 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992 (1956).

„Man darf dieses Zusammentreten von Unverständlichkeit und Faszination eine Dissonanz nennen. Denn es erzeugt eine mehr nach der Unruhe als nach der Ruhe hinstrebende Spannung. Dissonante Spannung ist ein Ziel moderner Künste überhaupt.“ S. 15.

62 Alain Montandon, *DITL, Forme brève / Forma brevis*, <http://www.ditl.info/arttest/art18372.php>

63 Marie-Paule Berranger, *Dépaysment de l'aphorisme*, Paris, José Corti 1988, S. 15. „L'aphorisme est bref parce qu'il doit être mémorisable et parce qu'il énonce une vérité définitive, aboutissement d'opérations de pensées volontairement gommées : une phrase avec ou sans verbe constitue la dimension canonique de l'aphorisme.“

Monotonie vermerkt. Ein zweiter Versuch dieser Art ist sein Kalender, der ihm als Notizbuch dient. Hier fasst sich Schiele noch viel kürzer und notiert lediglich Stichwörter, Namen, Adressen und Uhrzeiten. Charakteristisch für die Form des Tagebuchs ist seine Flexibilität. Alain Montandon bemerkt dazu: „Das Tagebuch kann auch eine bevorzugte Form der kurzen Form sein. Natürlich gibt es Tagebücher von erstaunlicher Länge. Derjenige allerdings, der Tag für Tag die Ereignisse und Gedanken aufschreiben möchte, muss sich häufig auf kurze Bemerkungen beschränken, die ihm ohne vertiefende Ausführung als Erinnerungsnotiz dienen. Das Verlangen einen bestimmten erinnerungswürdigen Augenblick festzuhalten, erfordert die Suche nach einer dichten und knappen Form, die voll und ganz diesen flüchtigen Moment festhalten kann. Wenn das Tagebuch der ‚Tischkehrer‘ der Zeit wird, wird seine tägliche Schreibweise aphoristisch und fragmentarisch.“⁶⁴ Diese Kürze scheint sich aber selbst nicht zu genügen, denn ein Aphorismus kommt nie allein daher und eine Anekdote fordert immer eine weitere heraus. Bei Schiele ist es genauso. Die meisten seiner Aphorismen stehen alle in einem einzigen Brief, die Notizen in seinem *Kriegstagebuch* folgen aufeinander genau wie die sechs aufeinanderfolgenden Gedichte seiner Veröffentlichung in *Die Aktion* 1914 unter dem Namen *Aus einem Skizzenbuch* (Abb. 32, 33). Sowohl die Aphorismen wie auch die Tagebucheinträge und die ‚Skizzen‘ bilden jeweils ein Ganzes, deren Teile den ‚kurzen literarischen Formen‘ entsprechen. Der bewusst vergebene Titel ‚Skizze‘ verweist übrigens explizit auf die kurze Form.

Worin liegt nun die Bedeutung der ‚kurzen literarischen Formen‘ allgemein und im Besonderen für das Werk Schieles? Die Kürze kann „entweder den Umständen entsprechen, das Resultat einer Verdichtung oder einer Verkürzung sein oder die demonstrative Verweigerung der etablierten Formen.“⁶⁵ Deshalb betreffen die kurzen Formen so viele literarische Gattungen. Ihr besonderes Interesse liegt allerdings in der Verweigerung der etablierten Formen die Hand in Hand geht mit der Suche nach Neuem, wodurch auf Veränderungen aufmerksam gemacht bzw. alarmierend auf sie reagiert werden kann. Dieses Potential der ‚kurzen literarischen Formen‘, nämlich die Dinge in Bewegung zu bringen, passt hervorragend ins dekadente krisengeschüttelte Wien des Fin-de-Siècle. Viele Wiener Schriftsteller haben sich mit großem Können diesen Formen in der Nachfolge Nietzsches angenommen, wie zum Beispiel Peter Altenberg und Karl Kraus. Auch Schiele macht sich in dieser Zeit auf, die Kunst zu erneuern. Man denke nur an den Appellcharakter des *Neukunstmanifests* (Abb. 35) und so erstaunt es nicht, dass er sich gerade dieser literarischen Formen bedient, die seiner Aufbruchsstimmung entsprechen. Alain Montandon betont mit Recht die Bedeutung des Revolutionären, die jeder ‚kurzen literarischen Form‘ innewohnt. „Sei sie nun Form der Lust durch einen Minimalismus, dessen Lust und Wollust Barthes betonen konnte, oder subversive Schreibweise, die durch die Kurzfassung den Inhalt und die Formen in Frage stellt, die kurze Form lenkt ab, widerspricht, hält gegen und bietet eine Alternative zu bestehenden Systemen. Sie übernimmt eine konfliktgeladene Rolle in einer Dialektik der Öffnung und Schließung, der linearen Zeitlichkeit, die sie sich bemüht zu bezwingen und aufzuheben.“⁶⁶

Die Dialektik dieser konfliktgeladenen Rolle der ‚kurzen literarischen Formen‘ lässt sich auch daran festmachen, dass sie für sich genommen alleine dasteht. Diese Isoliertheit ist ein Vorteil, denn nach Alain Montandon, lässt sich das, was isoliert ist, besser sehen. Weiter führt er aus, „dass die kurze Form wie ein Schatten ist, eine Skizze, eine Silhouette mit einer Fülle und

64 Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette 1992, S. 8. „Le journal intime peut être lui aussi un espace de prédilection pour la forme brève. Il est certes des journaux intimes d’une étonnante prolixité. Pourtant celui qui veut noter au jour le jour les faits et pensées doit très fréquemment adopter l’annotation courte, qui sert de memento, sans développement. Le désir de fixer un instant précis, mémorable, requiert la recherche d’une formule dense et concise qui rende pleinement l’instantané fugitif. Quand le journal devient le ramasse-miettes du temps, son écriture au jour le jour se fait aphoristique et fragmentaire.“

65 *Ibid.*, S. 161. „On a pu voir que la brièveté pouvait être soit de circonstance, soit le résultat d’une condensation ou d’une réduction, soit la manifestation d’un refus des formes établies.“

66 *Ibid.*, S. 162. „Quelle soit forme de plaisir par une économie dont Barthes a pu souligner le plaisir et la jouissance, ou écriture subversive qui dans son raccourci met en cause et le fond et les formes, la forme brève détourne, contredit, oppose et ouvre une alternative aux systèmes en place. Elle assume un rôle conflictuel dans la dialectique de l’ouverture et de la clôture, de la temporalité linéaire qu’elle s’efforce de surmonter et de dépasser.“

einer Leere, mit einer maximalen Dichte aber einer Spitzenkante, einem nicht zu definierenden Rand. Sie ist von einem Raum umgeben, ganz wie eine vom Meereshorizont umgebene Insel.⁶⁷ Eine solche doppelte Isoliertheit findet ihre Entsprechung in Schieles Malerei und verweist erneut auf Schieles Doppelbegabung. In seinen Bildern sind die Körper isoliert und scheinen wie in eine Leere geworfen zu sein, die wiederum die Konturen und damit die beabsichtigte Aussage hervorspringen lässt. Solche Aussagen lassen sich nur stückweise machen und ganz wie es ganze Reihen von Aphorismen, Gedichten und Tagebucheinträgen bei Schiele gibt, gibt es auch unterschiedliche Bilderreihen, Fragmente eines großen Ganzen. Oder wie es Schiele selbst ausdrückt:

Der Ausdrückende ist der Künstler. Der Lebende ist einzig. –

Kauft! – Nicht Bilder, nicht Produkte, nicht Arbeit, Bilder? – Aus mir – nicht von mir. – Mich erkaufen ----- Fragmente.⁶⁸

Schlussbemerkung

Zum Schluss sei nun noch kurz auf den Körper⁶⁹ am Beispiel von Didi-Hubermans ‚Venus-Diskurs‘ verwiesen. Genauso wie die einfache Struktur der Schriften Schieles den Satzkörper zu entkleiden scheint, entkleiden seine Bilder die Körper des Dargestellten. Dieses Enthüllen – nach Georges Bataille ein Akt der Zerrüttung (*déchirement*) der mit einer Annäherung (*rapprochement*) an das Unbekannte einhergeht - verhält sich wie ein Auge, also ein Fenster zur Seele und verweist so auf die Idee der Öffnung.

Tatsächlich stellt Schiele den von außen kommenden bewundernden und neugierigen Blick Gustav Klimts in Frage. Schiele durchbohrt und verletzt geradezu seine Modelle mit seinem Blick, und zwar unabhängig davon, ob es sich um Frauen, Männer oder ihn selbst handelt. Mehr noch, er wird Teil des Motivs, das er abbildet, befragt und in das er mental eindringt. Handelt es sich um eine Frau, so zeigt er uns „in der Venus selbst eine Spur dieses beunruhigenden *maskierten Scharmiers* [...], in der die Berührung durch den Thanatos sich mit derjenigen durch den Eros vereint. Eine Grenze, die nicht spürbar, aber dennoch zerreißen ist, wo *Berührt-Sein* (Angerührt-Sein von der schamhaften Schönheit der Venus, das heißt angezogen und fast liebkost von ihrem Abbild) zum *Getroffen-Sein* (d.h., Verletzt-, *Geöffnet*-Werden durch das demselben Bild zugehörige Negativ) wird. An dieser Grenze reimt sich Nacktheit mit Begehren, aber auch mit Grausamkeit.“⁷⁰ Und Georges Didi-Huberman führt in *Venus öffnen* weiter aus: „Einmal mehr sind wir dazu genötigt, beides zusammen zu denken, ohne die Hoffnung zu hegen, dass eine Vereinigung zwischen diesen beiden möglich wäre: der Harmonie, oder der *Schönheit* auf der einen Seite und dem Übergriff aufs Innere oder die *Grausamkeit* auf der anderen. Die Frage der Nacktheit scheint insgesamt von dieser Dialektik abzuhängen. Struktur oder Wunde? Form oder Formlosigkeit? Einvernehmen oder Unvernehmen?“⁷¹

In Anlehnung an Georges Bataille, für den Nacktheit ein „zweifacher Vorgang“ ist, kommt Georges Didi-Huberman zu folgender Schlussfolgerung: „Einerseits *bietet* sich das Bild des Körpers *offen dar* und wird den Blicken plötzlich wie eine organische Einheit präsentiert, die sich möglicherweise durch das Bildnis eines Epheben oder einer Venus bannen, lässt; und auf der anderen Seite *öffnet* es sich, als müsste die Geste der Entblößung – das Abstreifen der Kleidung – darüber hinaus führen und folglich auch die Haut als Hülle mit einbeziehen. In diesem Moment offenbart die Nacktheit ihre

67 *Ibid.*, S. 14. „[...] parce que la forme brève est comme une ombre, une esquisse, une silhouette, avec un plein et un vide, avec une densité maximale mais un bord de dentelle, une marge d’indéfinissable. Elle est entourée d’espace comme une île s’entoure d’horizons marins.“

68 Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID: 300. *Ich ewiges Kind*, Brief an Arthur Roessler vom 6.1.1911.

69 Siehe dazu auch Eva Werth, „La perception du corps dans l’œuvre peint d’Egon Schiele“. In: *Germanica 37: Beauté et laideur dans la littérature, la philosophie et l’art allemand et autrichien au XX^e siècle*, sous la direction de Florence Bancauld. Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2005, S. 137-146. // Eva Werth, „Vénus androgyne et saint Sébastien hermaphrodite. Egon Schiele et l’entre-deux polymorphe“. In: *Féminisation der Kultur – Féminisation de la civilisation? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden – Crises de la masculinité et avant-gardes féminines*, Annette Runte / Eva Werth (Hrsg.), Würzburg, Königshausen & Neumann 2007, S. 203-210 mit Abbildungen. // Eva Werth, „Identité et altérité dans les métamorphoses littéraires et picturales de Franz Kafka et Egon Schiele“. (2007), *Poétiques de la métamorphose*, Kongress organisiert von Florence Bancauld und Karine Winkelvoss (CR2A). Noch nicht erschienen.

70 Georges Didi-Huberman, *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Aus dem Französischen von Mona Belkhodja und Marcus Coelen. Zürich/Berlin, Diaphanes 2006, S. 35 // *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris, Editions Gallimard 1999, S. 26. „[...] en Vénus elle-même, trouver trace de cette *charnière masquée*, inquiétante, où le toucher de Thanatos vient épouser celui d’Eros : frontière insensible, déchirante pourtant, où *être touché* (être ému par la beauté pudique de Vénus, c’est-à-dire attiré et presque caressé par son image) devient *être touché* (c’est-à-dire être blessé, *être ouvert* par le négatif afférent à cette même image). Là, nudité rime avec désir, mais aussi avec cruauté.“

71 *Ibid.* S.50 // S. 41. „[...] nous sommes contraints de penser ensemble – sans espoir de les unifier jamais – l’harmonie ou la *beauté* d’une part, et l’effraction ou la *cruauté* d’autre part. Toute la question de la nudité semble suspendue à cette dialectique. Structure ou blessure ? Forme ou in-forme ? Convenance ou conflit?“

„Öffnung auf die Gesamtheit all dessen, was das ihr Mögliche ist“. In diesem Moment erfährt die ‚Berührung des Eros‘ ihre todbringende Bestimmung.“⁷²

Didi-Huberman versteht die christliche Nacktheit unter dem Gesichtspunkt der freiwilligen Demütigung am Beispiel Christi: „Nacktsein, sich Entblößen heißt vor allem seinen *Leib opfern*, ihn unterwerfen, ihn der Buße ausliefern.“⁷³ Die beiden Bedeutungen der Nacktheit, die rituelle und die martyriologische drücken ein Paradox aus, „das jede Anthropologie des Christentums bestimmt. Indem das Wort zu Fleisch wird, demütigt es sich – es vermenschlicht sich bis zum Hohn, zum Leid und zum Tod.“⁷⁴ Für das Rituelle ist die Scham von Bedeutung. „In der Richtung des *pudor* wird der Sinn der Demütigung Demut, Bescheidenheit und Anstand. Hier behaupten sich die Riten der Scham.“⁷⁵ So zum Beispiel in der biblischen Geste der Gläubigen, die sich im Hinblick auf die Läuterung die Kleider vom Leib reißen. Für das Martyriologische hingegen ist es der Horror. „In der Richtung des *horror* überschreitet die Demütigung ihre Grenze und wird Strafe; hier wird die im Akt der *Opferung* des Fleisches implizierte Bescheidenheit zu derjenigen Grausamkeit, die in der Verletzung und *Öffnung* des Fleisches enthalten ist.“⁷⁶ In genau diesem Moment wird dann „die schuldige Nacktheit [nudité coupable] zu einer aufgeschnittenen Nacktheit [nudité coupée], die sowohl der Öffnung des Körpers als auch den Ängsten der Seele ausgeliefert ist.“⁷⁷

72 *Ibid.* S.112 // S. 99. „[...] : d'un côté, l'image du corps *s'offre*, tout à coup présentée aux regards, constituée comme un ensemble organique, éventuellement à reclore en icône d'éphèbe ou de Vénus ; d'un autre côté, elle *s'ouvre*, comme si le mouvement de la dénudation – ôter le vêtement – devait se prolonger au-delà et, donc, atteindre le vêtement de la peau. A ce moment, la nudité révèle son 'ouverture à tout le possible'. A ce moment, le 'toucher d'Eros' connaît son destin mortifère.“

73 *Ibid.*, S. 62 //S. 53. „[...] : être nu, se mettre nu, c'est avant toute chose *sacrifier sa chair*, la soumettre, la mortifier.“

74 *Ibid.*, S. 65 // S. 57. „[...] un paradoxe essentiel à toute anthropologie du christianisme : en s'incarnant, le Verbe divin s'humilie – s'humanise jusqu'à la dérision, la souffrance et la mort [...]“

75 *Ibid.* „Sens de la *pudor*, lorsque l'humiliation se fait humilité, modestie, décence. Lorsque s'affirment les rites de pudeur – [...]“

76 *Ibid.* „Sens de l'*horror*, lorsque l'humiliation passe la limite et devient punition : lorsque la modestie contenue dans l'acte de *sacrifier* la chair devient la cruauté contenue dans l'acte de la blesser, de l'*ouvrir*.“

77 *Ibid.* „[...] la *nudité coupable* devient une *nudité coupée*, livrée à l'ouverture des corps comme à l'angoisse des âmes.“

Johann Thomas Ambrózy

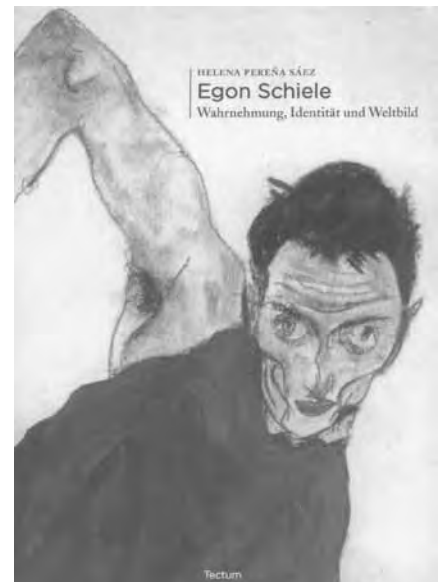
Helena Pereña Sáez,

Egon Schiele: Wahrnehmung, Identität und Weltbild

(Tectum Verlag, Marburg 2010)

Mit diesem Buch legte die Autorin der Öffentlichkeit in leicht veränderter Form ihre kunsthistorische Dissertation vor, die im Wintersemester 2008/09 an der Ludwig-Maximilians-Universität München *magna cum laude* angenommen wurde. Schon rein formal zeichnet sich dieses Werk durch einen klaren, übersichtlichen Aufbau aus. Das knapp und äußerst prägnant formulierte Inhaltsverzeichnis erlaubt eine sofortige Orientierung über das umfassende Thema und erleichtert den Einstieg in die schwierige Materie. Der klaren Gliederung entspricht eine klare Sprache, in der die Forschungsergebnisse von Helena Pereña Sáez verständlich dargelegt werden. Und dieser Inhalt ist keine Kleinigkeit – die Autorin hat sich an ein Thema gewagt, um das die bisherige Literatur zu Schiele (von einigen wenigen wichtigen Ansätzen und Einzeluntersuchungen abgesehen) aus den verschiedensten Gründen einen eher weiten Bogen gemacht hat. Ihre Studie soll, wie sich die Autorin in der Einleitung vornimmt, eine Annäherung an das Weltbild Schieles versuchen, das sein Gesamtwerk entscheidend geprägt hat und die tatsächlichen Verbindungen zwischen Kunst und Ideenwelt im Hinblick auf die Frage nach der Wahrnehmung des Subjekts und der Welt überprüfen und aufzeigen – wobei die wichtigsten inhaltlichen Bezüge der Werke vor dem Hintergrund des zeitgenössischen geistigen Kontextes herausgearbeitet werden sollen.

Diesem Vorsatz kommt Helena Pereña Sáez in geduldiger und minutiöser Weise mit Bravour nach. Schon die schiere Leseleistung der Autorin nötigt Respekt ab, geht es doch um die Analyse einer Unzahl von teils umfangreichen und sehr oft keineswegs voraussetzungslos verständlichen Werken des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aus den Gebieten Philosophie, Psychologie, Naturwissenschaft, Kunsttheorie, Esoterik und Mystik – aber auch um Literatur von schwer einzuordnenden Grenzgängern und Vertretern selbstgeschaffener Kategorien sowie um die Rezeption fernöstlicher Philosophie zur Zeit Schieles. Diese nicht zu unterschätzende Mühe (die sich so mancher über Schiele postmodern dahinphantasierender Autor nonchalant erspart) und ein redliches Bemühen um eine stets kritische und dem Leser gegenüber in fairer Weise transparent gemachte Methodik zeitigt bei Pereña denn auch wichtige, neue Resultate. Und diese laufen auf nicht weniger als eine längst überfällige, deutliche Korrektur der bisherigen Vorstellungen von Inhalt und Intention des Werkes von Egon Schiele hinaus.



Anhand zahlreicher konkreter Beispiele aus den verschiedenen Bereichen des Gesamtœuvres, den Landschaften, den Bildnissen und nicht zuletzt den allegorischen Bildern – konfrontiert mit den literarischen Aussagen des jungen Malers – deckt die Autorin vor dem Kontext der zeitgenössischen Geistesströmungen die Dialektik der künstlerischen Strategie Schieles auf. Diese geht vom zentralen Problem der Selbst- und Weltwahrnehmung aus, der durch die Modernisierung in die Krise geratenen menschlichen Identität, der Erkenntnis der Unmöglichkeit der traditionellen raum-zeitlichen Verortung des „Ich“. Pereñas Untersuchung weist nun nach, daß Schiele auf diese Krise keineswegs mit Melancholie und Resignation reagiert (wie ihm in oberflächlicher Weise bis heute gern unterstellt wird) sondern – und durchaus im Einklang mit den geistigen und künstlerischen Strömungen seiner Zeit – mit der aktiven Entwicklung von Gegenentwürfen. Diese werden aus seiner (der Romantik um 1800 verwandten) mystisch-religiösen Naturauffassung und seiner generell dem Monismus verpflichteten Weltanschauung (der Überzeugung von der wesensmäßigen Einheit der Welt) gespeist. Für Schiele sind Welt- und Selbsterkenntnis nur zusammen denkbar, Innen und Außen, Geist und Materie nicht voneinander trennbar. Und eben in diesem Spannungsfeld zwischen der Identitätskrise des Subjekts und dem Bekenntnis zur Welt-Einheit entfaltet Schiele seine künstlerischen Strategien, wobei für ihn im Zentrum des Interesses immer das Individuum steht, das sich einerseits der Kontingenz bewußt ist und andererseits die Suche nach seiner Identität nicht aufgibt. Erst die Kenntnis von Schieles Ideenwelt also zeigt, daß seine Werke alles andere sind als bloß melancholische Bilder oder gar zwecklose Inszenierungen. Dies ausführlich, fundiert und kompetent nachgewiesen zu haben ist das unschätzbare, bleibende Verdienst dieses Buches der jungen Autorin. Daß man bei der Interpretation einiger Bilder ihr vielleicht nicht immer in allen Details zustimmen muß, tut dem außerordentlichem Wert ihrer Untersuchung gewiß keinen Abbruch.

Pereña ist aber darüber hinaus – gleichsam als Nebenprodukt ihrer gründlichen Befassung mit Schiele – auch der erste in wissenschaftlicher Systematik erstellte Versuch einer Rekonstruktion der Bibliothek von Egon Schiele zu verdanken. Dieses am Ende ihres Buch als Anhang vorgelegte Verzeichnis enthält drei Listen: die sich im sogenannten Nachlaß Egon Schiele / Anton Peschka im Wien Museum befindlichen Bücher; dann die Zeitschriften; und schließlich jene Werke, die in verschiedenen Quellen als im Besitz von Schiele befindlich genannt werden, aber nicht mehr nachgewiesen werden können. Mit diesem übersichtlichen, kritischen, mit Quellenangaben versehenen Verzeichnis und den mit „Zu Schieles Lektüren“ betitelten methodischen Erläuterungen im Einleitungsteil des Buches ist der Schiele-Forschung ein unverzichtbares Instrument in die Hand gegeben.

Pereñas Buch ist eine wichtige Pionierarbeit zur Erforschung der bisher in der Literatur weitgehend ausgeblendeten Geisteswelt von Egon Schiele und der zumeist völlig ignorierten – für ihn selbst jedoch zentralen – intentionalen Komponente seines Schaffens. Eine nicht nur sehr lehrreiche Studie, sondern durchaus auch eine mit geistigem Vergnügen verbundene Lektüre. Und das heißt für alle an den weltanschaulichen Hintergründen der Kunst Schieles ernsthaft Interessierte natürlich: Pflichtlektüre.

Helena Pereña Sáez, *Egon Schiele: Wahrnehmung, Identität und Weltbild* (Tectum Verlag, Marburg 2010) 286 Seiten, 64 Schwarzweiß-Abbildungen, 9 Farbtafeln.
ISBN 978-3-8288-2304-4
www.tectum-verlag.de

Eva Werth, «*Illumination mutuelle*».

Des rapports entre littérature et peinture chez Egon Schiele (1890-1918)

(École pratique des hautes études, Paris – Universität des Saarlandes, 2006)

In Ihrer im Dezember 2006 verteidigten Dissertation befasst sich Eva Werth mit der intermedialen Frage der literarischen und malerischen Doppelbegabung Egon Schieles. Die Arbeit lässt sich diesbezüglich in zwei wichtige Themenbereiche einteilen, die Methode und Fallbeispiel miteinander verketten. Sie verbindet in ihrer Dissertation einen methodischen mit einem monographischen Ansatzpunkt. Als erstes wird nämlich nicht nur auf den Forschungsstand der Arbeiten über Schiele, seine Malerei und seine autobiographischen und poetischen Beiträge eingegangen, wobei die Veröffentlichungen vor allem neue Auflagen von klassischen Monographien der 70er und 80er Jahre sind, sondern auch auf die gesamte forschungsinterne Debatte um die Intermedialität. Ausgehend von diesen synthetisch angeordneten methodischen Instrumenten, die einen weiten Bogen von Jaus's Rezeptionsästhetik über Kristevas Intertextualität bis zur Intermedialität J.E. Müllers und zum *iconic turn* Horst Bredekamps spannen, leitet Eva Werth in die eigentliche Problemstellung der Schieleschen Doppelbegabung ein. Wobei zwei Fragestellungen besonders beachtet werden. Zum einen das von der Literaturkritik bisher festgestellte Ungleichgewicht zwischen den literarischen und malerischen Produktionen Schieles und zum anderen die nicht ganz durchsichtige Rolle Arthur Roesslers, dem ersten Vermittler und Interpreten, in der Veröffentlichung und teilweisen Fälschung der Tagebücher und Gedichte Schieles. Die Arbeit stellt sich sodann als methodologisches Exempel dar, um diese beiden Rezeptionsprobleme, die mit zu der Geschichte des Schieleschen Oeuvres gehören, mit Blick auf „*die wechselseitige Erhellung der Künste*“ zu beantworten. Eine erste Antwort liegt in der sehr detaillierten Rezeptionsgeschichte Schieles, die bis in die letzten Ausstellungen und Ausstellungskataloge der Jahre 2005-2006 verfolgt wird und eine Aufwertung des Wiener Expressionismus im Allgemeinen aber auch der vernachlässigten Natur-Gemälde und des literarischen Teils seiner Arbeit vermerken lässt. Sehr interessant ist auch die Frage um die kulturpolitische Dimension seines ästhetischen Engagements im Rahmen der von ihm 1909 mitbegründeten *Neukunstgruppe*. Diese hilfreichen Hinweise führen auch zu einer neuen Wahrnehmung des Wiener Expressionismus und seiner Hauptrepräsentanten (Kubin, Kokoschka, Gerstl oder auch Trakl), von seiner Einbindung in die symbolistische

Sprache der Sezession bis zu seinem Stellenwert im Vergleich zu den bekannteren expressionistischen Kreisen, die *Brücke* und der *Blaue Reiter*. Diese Feststellung führt auch zur zweiten Antwort auf die vorgelegten Einwände: sie liegt in der detaillierten Kontextualisierung Schieles, so dass nicht nur die Wiener Moderne, sondern, im Verhältnis Schieles zur *Aktion*, auch der deutsche Expressionismus neue Beachtung finden. Die dritte Antwort liegt in der genauen Analyse der literarischen und malerischen Produktion ausgehend von vier Kreisen, die die verbindende Tiefenstruktur zwischen den beiden Medien besonders hervortreten lassen. Zu beachten ist die präzise Typologie der verschiedenen Schriftdokumente, die zum literarischen Medium gezählt werden: kalligraphische Studien, Briefe, Manifeste, Tagebucheinträge, Gedichte, aber auch Signatur-Variationen und Gemälde-Titel zählen zu den literarischen Ausdrucksmitteln Schieles. Mit dem ersten Kreis wird das Jahr 1910 und die poetische (z.B. mit *Musik beim Ertrinken*) aber auch konzeptuelle Frühphase Schieles in Angriff genommen, in der das Manifest der *Neukunstgruppe* einen wichtigen Platz einnimmt und den Weg der konzeptuellen Funktion der Schrift in Schieles Werk anzeigt. Das Jahr 1912 steht für das Gefängnis-Tagebuch und die 13 Aquarelle, die zu einer Synthese von Text und Bild führen. Mit dem zweiten Kreis nimmt die konzeptuelle Dimension in Schieles Werk ab und der Kampf, um die materiellen Bedingungen seiner Kunst in den Vordergrund zu stellen. Der dritte Kreis besteht aus den Jahren 1914-1916, die zu einem Höhepunkt der Gedicht-Veröffentlichungen in der *Aktion* führen und mit dem ersten Kreis die hier sehr detailliert behandelten Natur-Visionen und Stadt-Visionen teilen. Auffallend sind die naturalistischen Tendenzen der Natur-Skizzen die das Tagebuch illustrieren. Der letzte Kreis dreht sich um das Schwellenjahr 1916-1917, in dem Schieles Kriegstagebuch, seine neuen vom Krieg und Soldatenleben geforderten Themen und sein *Kunsthallen*-Projekt parallel verlaufen. Das Wiederaufleben der Projekte stößt auch auf eine radikale Aufwertung der Autonomie des Künstlers, der, ausgehend von Rimbauds Schriften, als Visionär hinter die Dinge, die Fassaden, die Hüllen schaut. In dem letzten Teil der Dissertation wird nach der Konfrontation der Produktionen in beiden Kategorien eine synthetische Stilanalyse auf der Suche nach der verbindenden Tiefenstruktur unternommen, die sich anhand vierer Begriffe zusammenfassen lässt, die für Text und Bild bei Schiele bedeutend sind: die Gegensätze, die Dynamik, das Fragmentarische und das Ungewöhnliche. Festzuhalten ist hierbei die für den Wiener Expressionismus bestimmende Synthese von Symbolismus und Expressionismus, die sich bei Schiele in Text und Bild wiederfindet. Äußerst überzeugend ist in den letzten Ausführungen Eva Werths der Rekurs auf Georges Batailles Literaturphilosophie, um Schieles charakteristisch zerrissenen und zerreißenen Stil neu zu beleuchten. In der Dialektik zwischen Objekt und Subjekt, die sich im ganzen Werk bis zur Verzerrung der Gesten, bis zur Darstellung der Menschen als Fratzen oder leblose Puppen steigert, äußert sich eine Antwort auf die Wiener Moderne und ihr *unrettbares Ich* und eine Vorahnung der Transgressionen eines Batailles, der das Innen des Außen hervorkehren möchte. Mit dieser umfassenden Arbeit wird ein neuer Blick auf Schieles Oeuvre, seine Motive, seine Komplexität, seine Einbindung in die Kunst und Geschichte seiner Zeit, sowie auf die Thematik der Doppelbegabung geworfen und zudem eine fruchtbare Anregung für kommende vergleichende Studien gegeben!

Dr. Sylvie Arlaud

ist Dozentin für deutsche und österreichische Literatur an der Universität Lyon II.

www0.ens.fr/umr8547/Personnels/ARLAUD.html

Review of Carla Carmona Escalera, *Egon Schiele: Análisis ético-formal de su obra pictórica*

(Universidad de Sevilla, 2010)

An invitation

Carla Carmona Escalera defended her doctoral dissertation at the University of Seville on June 11, 2010, and passed with flying colours (Outstanding – Sobresaliente cum laude por unanimidad). The bulk of it is in Spanish (350 pages), with an English translation of parts of the text (123 pages), and an accompanying DVD with 152 images.

This is an invitation to look and see in a special way. It is an invitation to see Egon Schiele's oeuvre as an artistic analogy to Ludwig Wittgenstein's way of handling ethics. It is an invitation to reflect upon Schiele's work in the light of Wittgenstein's work, and the other way round. By doing so, the author also invites us to reflect upon basic philosophical themes like the nature of understanding and ethics. But above all, it is a first-rate contribution to art criticism in general and to the literature on Schiele's art in particular.

The dissertation is divided into an introduction, two chapters on Schiele's oeuvre, and two short concluding sections. In the introduction, Carla Carmona Escalera does two things – she presents her own project, and she presents Wittgenstein's way of handling ethics. The core of the work (from p. 86 onwards) consists of detailed analyses of Schiele's pictures.

A lucid presentation

Wittgenstein's philosophical writings are characterized by a never-ending struggle to find adequate ways of expressing his points. The right expression is not just a matter of style. In art and philosophy, the ways we express things are crucial for our understanding. There is a passage in *Philosophical Investigations* where Wittgenstein managed to formulate that insight in a dense way:

122. A main source of our failure to understand is that we do not *command a clear view* of the use of our words. – Our grammar is lacking in this sort of perspicuity. A lucid presentation¹ produces just that understanding which consists in 'seeing connections'. Hence the importance of finding and inventing *intermediate cases*.

The concept of a lucid presentation is of fundamental significance for us. It earmarks the form of account we give, the way we look at things. (Is this a 'Weltanschauung'?)

Wittgenstein was concerned with understanding and lack of understanding, including that understanding which consists in seeing connections with



¹ The phrase that Wittgenstein used was *eine übersichtliche Darstellung*, which can easily be translated into Swedish and Norwegian but not so easily into English. In Elizabeth Anscombe's translation of the German original, one finds the expression 'a perspicuous representation'.

the help of intermediate cases. This is precisely what Carla Carmona Escalera does in her analysis of Schiele's oeuvre. She is concerned with understanding, and the method she uses throughout is making comparisons, making us see connections, similarities and differences. The Schiele study is a beautiful example of what a lucid presentation in Wittgenstein's sense might amount to.

In her careful study of Schiele's pictures, she compares single pictures with each other and contrasts groups of pictures with other groups of pictures. There are also comparisons with pictures by other artists and some excursions to other forms of art. Without making a fuss over it, she has *ipso facto* made a welcome contribution to a neglected area of philosophy, viz. *what it means to understand pictures*. Since pictorial understanding plays such a prominent role in our lives, she has also made a welcome contribution to the general *philosophy of understanding*. Her way of handling huge tangles of pictorial details has in fact given us excellent models of how words get new meaning by being used in new contexts or, if you like to put it in that way, models of conceptual development and change.

A good example of how this is done is the section on presentation (pp. 86-97). In the course of those twelve pages, Carla Carmona Escalera begins the work of building a concept of presentation by comparing 41 different pictures (20 of them on the DVD which is included in the dissertation). The building of the concept of presentation continues in the following sections, where presentation is contrasted with exhibition, allegory and grimaces. Those concepts – *presentación, exhibición, alegoría, muecas* – are gradually built up with the help of hundreds of references to hundreds of pictures, surrounded by comments intended to lead the reader's attention in certain directions. Meaning formation is ubiquitous, yet hard to grasp. Here we can follow the process step by step.

The section on presentation begins with a striking first line: "*In many of the cases in which the artist portrays his wife she is presented.*" What that means is explained with the help of a combination of saying and showing. The reader is invited to look at the first picture on the DVD, the oil painting from 1915 entitled *Portrait of the artist's wife, standing (Edith Schiele in a striped dress)*. After those two introductory sentences, the analysis begins straight away: "*Everything is treated equally. No element in the composition stands out above the rest.*" The first comparison comes immediately after that – a preparatory sketch for the 1915 painting (K D1720), in which "the whole figure is treated equally by pencil".

And so it goes on throughout the section on presentation, paying attention to a number of features of more than 40 pictures. Gradually, the notion of presentation takes form through remarks like the following: "*To present one must respect*"; "*The background is not indifferent with regard to the figure; it takes care of it*"; "*Schiele seems to be aware that the being of things is always the same, and if he respected his wife, it would have been senseless not to do the same with regard to the objects and plants which surrounded him.*"

Ethically loaded words play an important role in the text, words like *caring for, respect* and *dignity*. If one looks for it, one will find many other expressions in the dissertation which bring the moral dimension to the fore, words like *violence, finesse, vulnerability, naturalness, spontaneity, alienation*, to give a few examples only.

The house rules

Wittgenstein's style of philosophizing is far removed from traditional academic philosophy. To opt for something on those lines when writing a doctoral dissertation is a courageous thing to do. Looking back on what she has done, Carla Carmona Escalera writes about the difficulty of combining what is expected of a doctoral dissertation with the intuitive and dynamic character of her own study (p. 315). This is not just a stray afterthought. This is actually how the dissertation begins.

The dissertation begins with a long quote from Thomas Bernhard's novel *Correction*, in which Roithamer, the narrator, unfolds what it means to live in Hoeller's house, conforming to the rules of thought which one has to submit to when living in that house – "not easy for oneself".

The house rules for doctoral dissertations in the humanities are so well established that we tend to think of them as given once and for all, but the philosophical doctorate as we know it, based on original research carried out by the doctoral candidate himself, was in fact first introduced in some German universities in the 1860s. The current rules and expectations surrounding doctoral dissertations have a relatively short history, and they are not immune to change.

One of the most interesting developments in Academia in recent years is *the scientific essay*, often but not always based on the writer's own professional experience. Essay writing plays a key role in the *Centre for Practical Knowledge* at the University of Nordland in northern Norway, and it has also played an important role in *Skill and Technology* at KTH Royal Institute of Technology in Stockholm. One of the first doctoral dissertations presented in *Skill and Technology* in Stockholm was a remarkably unorthodox essay on the professional skills that meteorologists have. A more recent example from *Skill and Technology* in Stockholm is a doctoral dissertation a few years ago which consisted of an analysis of the professional knowledge of an established artist in Sweden, carried out by the artist himself, not an autobiography but including a good many narrative stretches.²

The point I want to make is simply that there is room for change. The dissertation we are considering here is a creative and innovative piece of work. The second part of the work, the Schiele analysis, is indeed an outstanding example of what a scientific essay might amount to. Let me mention two sections in particular: The analysis of the oil painting *Mother with Two Children III* from 1917 is a brilliant little essay in its own right on Schiele's treatment of chairs (pp. 191-203). The same is true of the meditations on the veiled and the unveiled in Schiele's art (pp. 78-84), starting with an analysis of the watercolour *Standing Girl in Blue Dress and Green Stockings, Back View* from 1913.

The problem, as I see it, is the first part of the dissertation. Let me explain. It is understandable that Carla Carmona Escalera has chosen to present her work in the way she does. After all, this is a dissertation intended to lead up to a doctorate. Hence the division of the work into a theoretical part (up to p. 85) and an analytical part which makes up the bulk of the dissertation. The first part is much more traditional than the second one. It shows that the writer is familiar with a relevant selection of Wittgenstein texts and in addition to that with a good number of texts written by various scholars. She goes through this background material with a particular purpose in mind – to prepare for the analysis which makes up the second and main part of the dissertation. The second part is much more direct. It is simply more efficient.

2 Maja-Lisa Perby, *Konsten att bemästra en process. Om att förvalta yrkeskunnande*, Stockholm 1995; Roland Ljungberg, *En resa från det ordlösa. En kartläggning av ett personligt yrkeskunnande*, Stockholm 2008

Consider the beginning of the analytical part of the dissertation (p. 86) which I have already quoted: “*In many of the cases in which the artist portrays his wife she is presented.*” That is an excellent opening line. It could in fact be the beginning of the whole work. But doctoral dissertations don’t usually begin like that. They don’t begin *in medias res*; they begin *ab ovo*.

I hope that after the dissertation there will be a book. After a short preface, the book could begin *in medias res* with the section on presenting. The Schiele study can stand on its own feet. It doesn’t need a heavy academic prop.

By doing so, one would also eliminate a source of worry, to which I now turn.

Facts and values

On p. 127 Carla writes about the clear difference which Wittgenstein established between the world of facts and the world of values in *Tractatus Logico-Philosophicus*, and goes on to say that “*this is not in conflict with his later philosophy. The sphere of values needs a silent language.*”

I suggest that this is wrong. What Wittgenstein said about ethics in *Tractatus Logico-Philosophicus* is indeed in conflict with his later philosophy. Let me try to explain how.

Ludwig Wittgenstein spent the last 25 years of his life discussing and criticizing the views he had put forward in *Tractatus Logico-Philosophicus*. In *Philosophical Investigations* and other texts, he concentrated on his earlier views on the relations between language and the world and developed a method to handle that cluster of problems. The core of the method could be described as *dismantling the problems*. Instead of seeking for new answers to the question of the relations between “language”, on the one hand, and “the world”, on the other hand, he came to the conclusion that the key words in the formulation of the problem are empty abstractions. What he did was to replace the abstract notion of language and the abstract notion of the world with a huge set of observations of the different ways in which various words and utterances are woven into the situations in which they are used.

Carla Carmona Escalera is not unaware of this, but she doesn’t draw the right conclusion. On p. 85 she talks about the dissolution of the problems, and on p. 70 one finds the statement, “*Wittgenstein used to insist upon the necessity of redirecting the words from the metaphysical use to their everyday usage*”, with a reference to *Philosophical Investigations*, § 116. The examples that Wittgenstein gives there of words which need such treatment are *Wissen*, *Sein*, *Gegenstand*, *Ich*, *Satz*, *Name* (knowledge, being, object, I, proposition, name). He could have added many more examples to the list, for instance *body*, *mind*, *fact* and *value*.

In the course of his investigations, Wittgenstein paid a good deal of attention to the so-called problem of body and mind. He did not seek for an alternative to say Descartes’ answer to the question of how the body is related to the mind. Instead, he used the dismantling procedure – body and mind as conceived by the philosophers are abstractions, concepts which are not anchored in ordinary speech and activities. The philosophers’ notions of body and mind are good examples of what happens when language goes on holiday. Look at everyday situations where we talk about the body and about the mind, and you will find something very different from the philosophers’ talk.

When the abstract notions of language and world are replaced in this way by huge skeins of language-involving activities, one cannot go on saying that ethics is beyond the world. One cannot go on talking innocently about the world of facts and the sphere of values as something that is given once and for all. The distinction between facts and values is like the distinction between body and mind and can be handled in the same way – by dismantling the philosophical abstractions fact and value. Much philosophical nonsense has been produced in the field of moral philosophy, not least because of the assumption that ethics has to be placed on a theoretical foundation. But if one reflects upon examples of different sorts of language-involving activities which have to do with ethics, one will readily discover that there is a good deal which can be said about ethics.³

In conclusion

The Schiele part of the dissertation can stand on its own feet without any need for traditional academic underpinnings. What matters is *drawing attention to* the various dimensions of Schiele's work, as Carla Carmona Escalera does again and again in the course of her admirable analyses of the individual pictures, without pressing the analogy with Wittgenstein too much, all the time trying to find the right balance between saying and showing. I hope to see a revised version of this dissertation in book form soon.

Tore Nordenstam
is Professor Emeritus
at the University of Bergen, Norway.
www.torenordenstam.se

3 Cf. the examples in the section *A lucid presentation* above. See further "Huckleberry Finn and the Architecture of Morality", in T. Nordenstam, *The Power of Example*, Stockholm 2009.



erlesenes

Antiquariat &
Buchhandlung

Mag. Joy Antoni

Literatur
Kunst
Bibliophile Raritäten
Wiener Moderne
Fin de siècle
Avantgarde
Expressionismus



Weinberggasse 17, A-1190 Wien

Mo–Fr 9–12 und 15–18 Uhr

Tel. u. Fax: +43 (01) 276 47 40, Mobil: +43 (0) 676 / 920 4343

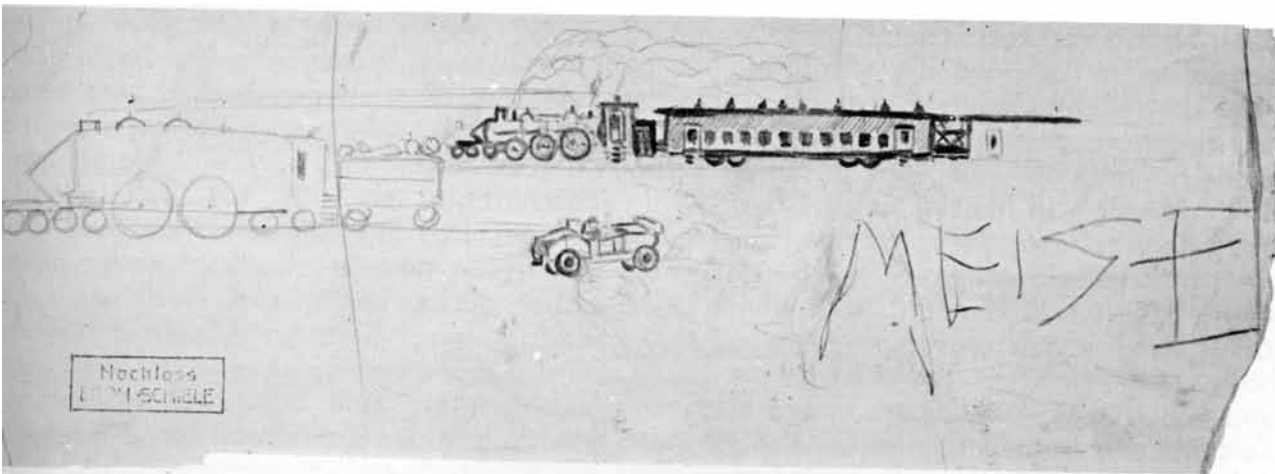
E-mail: erlesenes@chello.at, www.zvab.com/profile/a1190j.jsp



1



2



3

Abb. 1 Egon Schiele mit Spielzeuglokomotive, um 1895

Abb. 2 Egon Schiele mit Spielzeugpferd, 1914

Abb. 3 Egon Schiele, Zwei Eisenbahnzüge und ein Automobil, Bleistift auf Karton, um 1900, Sammlung Werner Gradisch

Das Egon Schiele Museum in Tulln und die Anfänge des Künstlers

Mit der Gründung des Egon Schiele Museum in Tulln im Jahre 1990 wurde das erste Haus mit einem klaren Schwerpunkt zum Werk des Jahrhundertkünstlers eröffnet. Im Wettbewerb mit der Österreichischen Galerie, dem Historischen Museum der Stadt Wien und der Graphischen Sammlung Albertina war nun ein Museum für „den ganzen Schiele“ zuständig. Christian M. Nebehay, der verdienstvolle „Nestor“ einer Sichtung der Quellen zum Leben des Künstlers,¹ hatte das Projekt begleitet. Die Stadt Tulln und das Land Niederösterreich konnten so gemeinsam mit Norbert Gradisch, dem Inhaber der letzten Sammlung in Familienbesitz, zur hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Egon Schiele ein Museum eröffnen, das sich mit allen Phasen des Lebens und Schaffens beschäftigte.² Obwohl schon damals Anspruch und Realität auseinanderklafften und die Werke zum reifen Schiele fehlten, war damit eine Pionierleistung gelungen.

Heute klingt die Gründungsgeschichte des Schiele Museums einigermaßen paradox: Einmal haben mit dem Egon Schiele Art-Centrum Krumau (seit 1993) sowie mit der Neuen Galerie in New York (seit 1996) in knapper Abfolge internationale Schwerpunkt-Museen zum Schaffen des Künstlers eröffnet und das Leopold Museum präsentiert nicht weit von Tulln entfernt die größte Schiele-Sammlung überhaupt (seit 2001). Zum anderen ergänzen stattliche Schiele-Sammlungen in Österreich und in aller Welt das Spektrum musealer Präsentationen und letztlich weisen Block-Buster-Ausstellungen rund um den Erdball auf das Schaffen Schieles im Kontext des österreichischen Expressionismus hin. Der generelle Schlachtruf: „Kommen Sie nach Tulln, um Schiele zu sehen“ hat sich damit erübrigt. Was ist es also, das ein Tullner Schiele Museum inmitten der Phalanx an Kompetenzzentren auch im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends attraktiv macht?

Die Antwort auf diese Frage kann eindeutig ausfallen: In Tulln muss (besonders bei einem Künstler mit globaler Präsenz) ein Abschnitt dokumentiert sein, der nur in der Donaustadt sinnvoll ist. Genauso müssen jene Werkphasen sichtbar sein, die in anderen Museen zum Werk Schieles fehlen. Zu guter Letzt müssen ausreichend Arbeiten aus Museen und Privatsammlungen greifbar sein, die eine qualitativ anspruchsvolle Darstellung des Gewollten ermöglichen. Das Unterfangen ist ehrgeizig, denn das Egon Schiele Museum selbst verfügt über keine eigene Kollektion.

Eine Neukonzeption des Schiele Museums gewann an Aktualität, als der Beschluss gefasst war, das Haus mit dem Jahr 2011 in den Verbund der NÖ Museum BetriebsgesmbH. aufzunehmen. Das Museum ist nun im Netzwerk der großen Museen Niederösterreichs integriert und kann auf Strukturen des Landesmuseums zurückgreifen. Vor diesem Hintergrund eines professionellen Museumsverbundes stellte sich nun die Frage einer Neuausrichtung des Schiele



1 Siehe dazu: Christian M. Nebehay, Egon Schiele 1890-1918, Leben-Briefe-Gedichte, Salzburg 1979 sowie Christian M. Nebehay, Egon Schiele. Von der Skizze zum Bild. Die Skizzenbücher, Wien 1989

2 S. dazu: Egon Schiele-Museum Tulln. Eine Dokumentation zu Leben und Werk von Egon Schiele (1890 Tulln-1918 Wien), Tulln, Donaulände 1991

Museums dahingehend, das Haus langfristig als Ergänzung der bestehenden Museen zu etablieren. Das Ergebnis liegt auf der Hand: Die einzige Chance einer glaubhaften und nachhaltigen Positionierung des Museums ist ein klares Bekenntnis zum Beginn Schieles. Allerdings stellt sich damit auch die Frage nach der Bedeutung der Anfänge für das Bild Schieles in der Wissenschaft. Um die Relevanz der Frühzeit für Werk und Entwicklung Egon Schieles beurteilen zu können, empfiehlt sich ein Rückblick auf die wichtigen Koordinaten seiner Anfänge. Wie nachhaltig hat die Kindheit in Tulln Schiele geprägt?

Die Bedeutung von Tulln als Geburtsstadt Schieles: Der Vater, die Eisenbahn und die Idylle

Die Bedeutung Tullns für Egon Schiele bezeichnet nicht nur die Geburtsstadt: Tulln hat für Schiele eine sorgenfreie Kindheit in materiellem Wohlstand bedeutet. Bis zu seinem zehnten Lebensjahr (1901 verlässt Schiele Tulln in Richtung Krems) kommt der frühe Lebensabschnitt einem unbeschwerten Familienleben nahe. Mit dem Abschied aus Tulln verlässt Schiele diesen idyllischen Lebensabschnitt, der als Sehnsucht und Sentimentalität für Schiele ein Leben lang erhalten bleibt.³

Eine große Bedeutung kommt dabei Schieles Vater zu. Adolf Friedrich Eugen Schiele (1850-1905) ist von 1887 bis 1902 Bahnhofsvorstand in Tulln. Die Bindung des Vaters zum Sohn ist eng. Seine unbehandelte Syphilis wird allerdings später (als die Familie bereits in Klosterneuburg gelebt hat) zur Katastrophe der Familie. Wahrscheinlich gehen schon die frühen Fehlgeburten der Mutter (1880 und 1881) ebenso auf die Krankheit zurück wie der Tod des dritten Kindes Elvira (geb. 1883) im Alter von 10 Jahren. Die Krankheit führt 1902 zur Frühpensionierung und immer mehr zur geistigen Umnachtung des Vaters. Adolf Schiele stirbt schließlich am letzten Tag des Jahres 1904.⁴ Für den Sohn hat der frühe Tod des Vaters dramatische Ausmaße. Egon leidet Zeit Lebens daran. Noch 1913 schreibt er seinem Freund (und späteren Schwager) Anton Peschka: „Ich weiß nicht, ob es überhaupt jemanden gibt, welcher mit jener Wehmut an meinen edlen Vater sich erinnert; ich weiß nicht, wer es verstehen kann, warum ich gerade solche Orte aufsuche, wo mein Vater war, wo ich den Schmerz in mir in wehmütigen Stunden absichtlich erleben lasse (...).“⁵

Eng verknüpft mit der Bedeutung des Vaters ist die Eisenbahn als dynastischer Dreh- und Angelpunkt der Familie Schiele. Die Eisenbahn ist eine gelebte und geliebte Realität im Leben des Bubens – von der Kulisse des Bahnhofs bis zum Abbild im Spielzeug.⁶ Mehr noch: Die Eisenbahn spielt im Leben Schieles eine so herausragende Rolle, dass deren Faszination auch den Erwachsenen nicht loslässt. Schiele setzt darin eine Tradition fort. Nahezu sämtliche Familienangehörige haben mit der Eisenbahn zu tun. Der Großvater Ludwig ist Eisenbahningenieur der Kaiser Ferdinand Nordbahn, sein Onkel und späterer Vormund Leopold Czihaczek ist Ingenieur und Oberinspektor der k.k. Staatsbahnen. Zu guter Letzt ist der Vater Bahnhofsvorstand, wodurch Schiele in der Dienstwohnung am Tullner Bahnhof aufwächst.

Die Eisenbahn und die Abbildung der Erwachsenenwelt im Spielzeug des jungen Schiele

Der Zugsverkehr am Bahnhof in Tulln macht akustisch und optisch einen starken Eindruck auf Schiele. Dabei ist die Bedeutung des Bahnhofs in Tulln um 1900 mit der heutigen Rolle des kleinstädtischen Personen- und Güterverkehrs nicht vergleichbar. Die Station weist in der österreichisch-

3 Viele Hinweise im Erwachsenenalter greifen die Kindheit auf. So etwa im Brief Schieles an Roessler „Ich ewiges Kind“ vom 6.1.1911, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, abgedruckt in: Egon Schiele. Selbstporträts und Porträts, München-London-New York 2011, S. 214

4 S. Christian M. Nebehay, Die Familie Schiele, in: Egon Schiele-Museum Tulln. Eine Dokumentation zu Leben und Werk von Egon Schiele (1890 Tulln-1918 Wien), Tulln, Donaulände 1991, S. 15. Dieses korrigierte Todesdatum geht auf eine Mitteilung von Melanie Schuster (geb. Schiele) an Alessandra Comini zurück (Comini, Egon Schiele's Portraits, 1974, S. 15 und Anm. 18 auf S. 192).

5 S. Christian M. Nebehay (wie Anm. 4) S. 15

6 S. dazu: Christian M. Nebehay, Egon Schiele und die Eisenbahn, Egon Schiele Museum Tulln, Wien Köln-Weimar 1995

ungarischen Monarchie wegen des regen Verkehrs über die Donau nach Böhmen und weiter in das Deutsche Reich eine hohe Frequenz an Zügen und Menschen auf.

Schiele zeichnet tagelang Eisenbahnzüge, statt seine Schulaufgaben zu machen. Darüber hinaus wird von seinem Talent berichtet, das Pfeifen der Lokomotiven und das Trillern von Geräuschen der Dampflok kabarettreif zu imitieren. „Als er sieben Jahre alt war, hat er sich einmal auf das Fensterbrett gelegt und von früh bis abends ein dickes Buch mit Zeichnungen füllend, alle Geleise, Signalanlagen aufs Papier geworfen“⁷ berichtet die Mutter des Künstlers. Noch viele Jahre später schreibt Arthur Roessler von einem Sommeraufenthalt am Traunsee des Jahres 1913, wo Schiele dreiundzwanzigjährig „inmitten des Raumes auf dem blanken Boden saß und eine durch Stahlfederkraft betriebene, überaus nett gearbeitete Spielzeug-Eisenbahn im Kreis fahren“ ließ. „Er stellte die Gleiswechsel, ließ das ‚Zügle‘ rangieren, kuppelte an und ab und tat sonst noch alles, was man mit solch einem Ding tun kann, alle Verrichtungen mit den Lautimitationen der Geräusche begleitend, die eine fahrende ‚wirkliche Eisenbahn‘ hervorbringt.“⁸

Durch die materielle Sicherheit einer behüteten Kindheit war Schiele nicht nur das Abbild der Eisenbahn im Miniaturformat zugänglich, sondern der Bub nahm insgesamt Anteil an der Vielfalt des Kinderspielzeuges der Jahrhundertwende (Abb. 1). Zahlreiche Fotografien zeigen ihn mit jungen industriellen Erzeugnissen seiner Zeit. Wenn sich auch keine Spielsachen der Tullner Jahre aus seinem Besitz erhalten haben, so ist Schieles Liebe zur Technik genauso belegt wie sein Umgang mit zahlreichen Spielsachen, von der Eisenbahn über Puppen bis hin zum Schaukelpferd.

Auch diese Vorliebe führt weit über die Tullner Zeit Schieles hinaus und bleibt ein Faible des Künstlers.⁹ Eine besondere Stellung hat etwa das dreibeinige Holzpferd aus dem Besitz Schieles (Abb. 2), das den Künstler – gleich einem Fetisch – begleitet.¹⁰ Insgesamt legt Schiele im Erwachsenenalter eine umfangreiche Sammlung an exotischen Gegenständen und Spielzeug an. Darunter finden sich die „Pritzel-Puppe“,¹¹ eine sorgsam gearbeitete Wachs-Puppe mit eleganter Seidenkleidung, die Schiele im Jahr 1918 von der bekannten Puppenmacherin Lotte Pritzel erwirbt und zahlreiche Javanische Schattenspielfiguren, die eine große Faszination auf Schiele ausüben. „Stundenlang konnte er mit diesen Figuren spielen, ohne zu ermüden und ohne dabei auch nur ein Wort zu sprechen“¹² hält Schieles Förderer Arthur Roessler fest.

Die Gymnasialzeit: Schiele lernt seine ersten Förderer kennen und will Künstler werden

Mit zehn Jahren besucht Schiele 1901 das Realgymnasium in Krems, zumal es in Tulln keine höhere Schule gibt. Nach einem Jahr, das er bei Verwandten verbringt, wechselt er wegen mangelndem Schulerfolg in das Landes-Real- und Obergymnasium in Klosterneuburg. In der Schule beschwerten sich die Lehrer darüber, dass Schiele den Unterricht durch Zeichnen störe. Überdies muss er wegen seiner bescheidenen Leistungen ein Jahr wiederholen. Als Schieles Vater etwas mehr als zwei Jahre nach seiner Frühpensionierung am Silvestertag 1904 stirbt, wird sein wohlhabender Onkel und Taufpate, Ingenieur Leopold Czihaczek zum Vormund Schieles.

Während seiner Gymnasialzeit freundet sich Egon Schiele ab 1905 mit seinem Zeichenlehrer für „Freihandzeichnen“ Ludwig Karl Strauch an,

7 Ebenda, S. 27

8 Ebenda, S. 94

9 S. dazu: Birgit Langer, „Ich ewiges Kind“-Egon Schiele als Homo Ludens in: Egon Schiele. Frühe Reife-Ewige Kindheit, Wien 1990, S. 25

10 Das dreibeinige Holzpferd ist auf einem Ölbild und einem Plakatentwurf festgehalten und das zu einem berühmten Foto des Jahres 1914 führt; S. dazu: Birgit Langer, a.A.o.; S. 28-29

11 S. dazu: Birgit Langer, a.A.o., S. 27

12 S. dazu: Ebenda, S. 28

der unter Christian Griepenkerl an der Wiener Akademie studiert hatte und sich selbst als Landschafts- und Porträtmaler betätigt. Strauch hat das große Verdienst, als erster das Talent seines Schülers erkannt zu haben. Strauch gibt Schiele über den Unterricht hinaus Privatstunden und läßt ihn in seinem Atelier arbeiten, was auf ein starkes Naheverhältnis schließen lässt.¹³ Neben Strauch unterstützt der Klosterneuburger Maler Max Kahrer den jungen Schiele und macht ihn mit der Kunst der Sezessionszeit vertraut.

Wegen des schlechten Lernerfolges versucht Marie Schiele, ihn in der Klischeeanstalt „Angerer & Göschl“ ihrer Schwester Olga Angerer unterzubringen, was diese aber deutlich ablehnt: „Mit dem Schlingel hätte ich auch kein Mitleid, ein Bursch muß gut thun (...) nur brauchbare Menschen bringen's im Leben zu was.“¹⁴ Zu Ende des zweiten Schulhalbjahres in Klosterneuburg 1906 zeichnet sich ein abermaliges Versagen Schieles in allen wichtigen Fächern ab. Er müsste das Jahr wiederholen, was er allerdings mit dem Hinweis, Maler werden zu wollen, ablehnt. Die Direktorin der Schule erklärt sich dazu bereit, das Schuljahr positiv zu beurteilen, wenn Schiele die Schule verläßt. Dies erfolgt am 9.VII.1906, dem letzten Schultag Schieles am Gymnasium Klosterneuburg.

Studium an der Akademie

Das immer deutlicher erkennbare Talent Schieles legt eine künstlerische Ausbildung nahe. Leopold Czihaczek, der für sein Mündel ein Studium an der Technischen Hochschule in Wien anstrebt, ist zunächst dagegen; Kahrer, Strauch sowie der Augustiner-Chorher Dr. Wolfgang Pauker, Religionslehrer des Gymnasiums, unterstützen eine künstlerische Ausbildung. Auch die Mutter Schieles setzt sich für den Wunsch des Sohnes ein. Die Vorlage von Arbeiten an der Wiener Kunstgewerbeschule führt zum Resultat, dass Schiele an die künstlerisch anspruchsvollere Akademie der Bildenden Künste weiterempfohlen wird. Im Oktober 1906 besteht Schiele schließlich die Aufnahmeprüfung. Er kommt nach zwei Studienjahren in die „Allgemeine Malerklasse“ des Ringstraßenkünstlers Christian Griepenkerl, der die traditionelle akademische Schulung übernimmt.

Griepenkerl ist seit 1874 als Historienmaler eine bestimmende und allzu einengende Persönlichkeit, an der sich die Künstler der Wiener Moderne reiben. Die Stärken am Unterricht Griepenkerls sind handwerklich technische Grundlagen, während künstlerische Entwicklungen gebremst werden. Die Beziehung zwischen Griepenkerl und Schiele steht von Anfang an unter keinem guten Stern: „Sagen Sie um Gottes willen niemandem, daß Sie bei mir studiert haben“ ist einer von vielen überlieferten Aussprüchen des eigenwilligen Professors.

1907 übersiedelt Egon Schiele nach Wien und wohnt bei seinem Vormund Leopold Czihaczek, zu dem er nun intensiven Kontakt pflegt. Czihaczek ist ein typischer konservativer Wiener Bürger jener Zeit, ein Musikfreund, der selbst Hausmusik betreibt und sich eine Loge im Wiener Burgtheater leistet. Dennoch steht Czihaczek dem zeitgenössischen Kunstschaffen ablehnend gegenüber. Trotz des Bemühens von beiden Seiten führt die Gegensätzlichkeit beider Charaktere immer wieder zu Problemen. Dazu spitzen sich die Konflikte an der Akademie mehr und mehr zu. Nach heftigen Auseinandersetzungen mit Professor Griepenkerl verläßt Schiele mit einer Gruppe Gleichgesinnter die Akademie und gründet die Neukunstgruppe. Schiele hat mittlerweile seine erste Ausstellungsbeteiligung mit zehn Arbeiten

13 „Schiele saß in der 3. Klasse im Gymnasium Klosterneuburg mit der Aussicht durchzufallen, ihn interessierte nur Zeichnen und Malen, das betrieb er mit Leidenschaft und staunenswerter Ausdauer. Ich könnte mir keinen besseren Schüler wünschen; er war ein wirkliches Talent. Auch P. Wolfgang Pauker, seines Zeichens Religionsprofessor, außerdem Kunsthistoriker von bedeutendem Ruf, ging das Schicksal dieses Sorgenkindes mit so großen Anlagen sehr zu Herzen. Er war es auch, der mein Vorhaben, Schiele auf die Akademie zu bringen, sehr bestärkte und es lebhaft begrüßte, als Prof. Ch. Griepenkerl auf meine Vorsprache sich bereit erklärte, ihn aufzunehmen. Es wurden ihm eine staunenswert große Anzahl von Zeichnungen und Malereien vorgelegt, die Schiele nach Schulschluß in den Ferien unter meiner Leitung angefertigt hat...“ Manuskript von Ludwig Karl Strauch zu Egon Schiele, um 1950, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum

14 S. dazu: Christian M. Nebenhay, Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte. Salzburg und Wien, 1979, Dokument 63, S. 80

im Augustiner-Chorherrenstift (1908) erfolgreich absolviert und auch bereits die ersten wichtigen Kontakte – etwa zu Gustav Klimt – geknüpft.

Mit dem Austritt aus der Akademie im Jahre 1909 spitzt sich auch der Konflikt zu Czihaczek zu, der die Vormundschaft zurücklegt. Schiele ist nun völlig auf sich alleine gestellt.

Das Jahr 1909 als Wendepunkt

Schieles Austritt aus der Akademie ist Folge von mehreren Faktoren, deren wichtigster allerdings der ausweglose Konflikt mit seinem Professor Christian Griepenkerl ist. Schiele ist an der Akademie ein mittelmäßiger (bis schlechter) Schüler. Sein Abgangszeugnis weist in den meisten Fächern gerade einmal die Note „Genügend“ auf. Das bestimmende Erlebnis Schieles im Jahr 1909 ist die Kunstschau, die dem jungen Künstler erstmals (mit vier Bildern) einen gemeinsamen Auftritt mit den großen Künstlern seiner Zeit ermöglicht. Schiele gibt der großen Begeisterung für Gustav Klimt in zahlreichen Werken Ausdruck. Die Ausstellung bringt aber auch Bilder internationaler Superstars von Van Gogh bis Munch nach Wien und führt als opulente Großveranstaltung dazu, dass der Beitrag des neunzehnjährigen Künstlers in der Fülle des Gebotenen untergeht. Schiele bekommt neben Kokoschka ein Kabinett, das wenig Beachtung findet.

Mit einigen seiner Klassenkameraden und Gleichgesinnten wie Anton Peschka, Albert Paris Gütersloh, Anton Faistauer, Sebastian Isepp, Franz Wiegele, Dominik Osen, u.v.a. gründet Schiele als Gegenmaßnahme zum verstaubten Kunstbetrieb der Akademie die „Neukunstgruppe“. Schon im Dezember 1909 kommt es zur ersten Ausstellung der „Neukünstler“, deren Führung Schiele als Präsident innehat, im Kunstsalon Pisko. Anton Faistauer entwirft ein Plakat, das in deutlicher Anlehnung an Schieles Stil ausfällt und Schiele selbst verfasst das Manifest der Gruppe: „(...) Der Neukünstler ist und muß unbedingt selbst sein er muß Schöpfer sein er muß unvermittelt ohne all das Vergangene und Hergebrachte zu benützen ganz allein den Grund bauen können. Dann ist er Neukünstler (...). Alle Neukünstler aber schaffen eigentlich wieder nur ganz allein für sich selbst und bilden alles, was sie wollen (...).“¹⁵

Schiele lernt den kaufmännischen Leiter des Kunstsalons Pisko, Arthur Roessler kennen, der die Ausstellung gleichzeitig (für Schiele) wohlwollend rezensiert: „Es werden wohl manche am Wege sterben, einige jedoch halte ich für innerlich und äußerlich stark genug, um `durchzukommen`. Zu ihnen zähle ich die ungewöhnlich begabten Egon Schiele, Toni Faistauer, Franz Wiegele, Hans Ehrlich, alle vier Maler (...).“¹⁶ Arthur Roessler wird für vier Jahre zum Manager Schieles und übernimmt ein beeindruckendes Aufgabenspektrum. Er kauft Werke Schieles an, vermittelt den Künstler an wichtige Sammler und Galeristen weiter und begleitet das Schaffen Schieles publizistisch. Durch Roessler lernt Schiele wichtige Kunstsammler wie den Industriellen Carl Reininghaus und den Wiener Internisten Oskar Reichel kennen. Die internationale Karriere Schieles beginnt.

Mit seinem Schaffen des Jahres 1909 tritt Schiele heute bei Auktionen in das Rampenlicht großer Museen aller Kontinente. Er entwickelt einen expressiven Gestus, der längst in die wichtigsten Museen der Welt eingezogen ist. Auch Sonderausstellungen Schieles setzen zumeist (jedenfalls mit einer ernsthaften Dichte) im Gründungsjahr der Neukunstgruppe an. Das Leben und Schaffen Schieles in der Zeit davor findet wenig Beachtung. Mit dem Jahr 1909 endet der Schwerpunkt des Schiele Museums in Tulln.

15 Ebenda, S. 97

16 Arthur Roessler, Neukunstgruppe. Ausstellung im Kunstsalon Pisko, in: Arbeiter Zeitung, 7. Dezember 1909. S. dazu auch: Ursula Storch, „Wer war es, wie war er?“ Zur Konstruktion des Schiele-Bildes bei Arthur Roessler, in: Schiele & Roessler. Der Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog des Wien Museum, Wien 2004, S. 20

Egon Schiele Museum

Die Anfänge des Künstlers

Mi bis So und Ft | 10 bis 17 Uhr | Donaulände 28, 3430 Tulln | www.egon-schiele.eu



9. April bis
30. Oktober 2011

mit freundlicher Unterstützung



TULLN/DONAU 

Raiffeisen
Meine Bank



HYPO NOE
GRUPPE

Zipfer

NÖN

ORF

ORF NÖ
NIEDERÖSTERREICH

KULTUR
NIEDERÖSTERREICH



Die Sammlung Gradisch als letzte wichtige Kollektion in den Händen der Familie

Natürlich müssen zum Unterfangen einer gültigen Präsentation des frühen Schieles auch die entsprechenden Werkgruppen verfügbar sein. Eine Reihe glücklicher Umstände ermöglichen dem Schiele Museum in Tulln die Präsentation wichtiger Werkblöcke des Frühwerks. Die Leihgaben selbst rekrutieren sich zum überwiegenden Teil aus Sammlungen, deren Geschichte in die Frühzeit des Künstlers zurückführt. Es sind allesamt niederösterreichische Kollektionen: Ludwig Karl Strauch ist als Zeichenprofessor des Realgymnasiums Klosterneuburg der erste wichtige Förderer Schieles. Strauch verfügt nach dem Tod Schieles über eine ansehnliche Sammlung zum Frühwerk Schieles, die heute den wichtigsten Schiele-Block des Niederösterreichischen Landesmuseums St. Pölten bildet.¹⁷ Eine Klosterneuburger Privatsammlung, die nicht genannt werden möchte, geht ebenfalls auf die Gymnasialzeit Schieles zurück und stellt wichtige Arbeiten der ersten Schaffensjahre bereit. Der größte Anteil der Werke des Schiele-Museums Tulln wird von der einzigen verbliebenen Privatsammlung in Besitz der Nachfahren der Künstlerfamilie bereitgestellt. Die Sammlung von Melanie Schuster-Schiele, der ältesten Schwester des Künstlers, geht nach deren Tod an deren Neffen Norbert Gradisch, dessen Sohn Werner Gradisch das kostbare Erbe bis heute bewahrt.¹⁸ Dieser Werkbestand gibt einen umfassenden Einblick in die ersten Schaffensjahre des Künstlers und bildet einen unverzichtbaren Teil des Museums. Werner Gradisch setzt damit als wichtigster Partner des Schiele Museums den Weg seines Vaters, der die Gründung des Hauses begleitet hatte, fort. Die Stadtgemeinde Tulln hat in den letzten Jahrzehnten eine kleine aber überaus qualitätsvolle Kollektion zusammengetragen, die eine wichtige Ergänzung des Schiele-Museums darstellt.

Das Schiele Museum Tulln als Zentrum der Botschaften des Frühwerks

Die Stärke des Schiele Museums Tulln ist es nun, wichtige Botschaften des Frühwerks zu vereinen. Dabei kann anhand von zahlreichen Werkgruppen den Fragen nachgegangen werden, welche Charakteristika Schieles Kunst vor den zur Bildmarke gewordenen Werken auszeichnen und ob Gestaltungsprinzipien des Künstlers in reife Schaffensphasen mitgenommen wurden. Dieser Bereich soll hier kursorisch angerissen werden.

Technisch konstruktives Bildverständnis Schieles und der Naturalismus der Akademie-Zeit

Einer lockeren Chronologie folgend sind folgende Beobachtungen evident: Einmal gibt es die Eisenbahn-Darstellung des Zehnjährigen aus der Sammlung Gradisch (Abb. 3). Sie bildet einen Hinweis auf das handwerkliche Talent des Kindes. Die Brillanz in der Erfassung technischer Konstruktionselemente ist dabei ebenso herausragend wie die sichere Umsetzung auf das Skizzenblatt. Schiele agiert hier gleich einem technischen Zeichner mit überaus sicherer Hand. Die tektonische Konstruktion einzelner Bildmotive bleibt ein Kennzeichen der Anfänge Schieles. Sie begleitet auch jene Studien, die im Porträt und verwandte Naturthemen münden.

Daneben werden prägende ikonographische Elemente erschlossen: Schiele versucht sich schon ab 1904 in zahlreichen Naturstudien, die eine

17 Für den Beginn der insgesamt 45 Werke zählenden Schiele-Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums, deren überwiegende Mehrzahl Arbeiten der frühesten Schaffensperiode Schieles darstellt, steht das Jahr 1955. Der Leiter der Kunstabteilung des Niederösterreichischen Landesmuseums, Rupert Feuchtmüller, erwirkt – naturgemäß unter Mitwirkung des Kulturamts-Leiters Hans Rintersbacher – einen Ankauf von 28 Schiele-Arbeiten des Ludwig Karl Strauch seitens des Landes Niederösterreich. S. dazu: Carl Aigner, Egon Schiele. Das Werden eines Künstlers, St. Pölten 2009, darin enthalten ist eine komplette Erfassung der Bestände des Landesmuseums.

18 Peter Weninger, Egon Schiele 1890-1918. Werke aus Familienbesitz, Ausstellungskatalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien 1979



4



5

Abb. 4 Egon Schiele, Vogel (Pirol) auf einem Ast, 1905, Aquarell auf Papier, Sammlung Werner Gradisch (Foto bitte nehmen aus dem Katalog des Egon Schiele Museums Tulln des Jahres 1991, S. 89)

Abb. 5 Egon Schiele, Bildnis eines jungen Mannes, Mischtechnik auf Papier, Stadtgemeinde Tulln

genaue Wiedergabe des Gesehenen anpeilen. Die Vogeldarstellung des Jahres 1905 nimmt darin eine Sonderstellung ein, zumal sie (noch etwas unbeholfen) auf die Ikonographie des reifen Schaffens vorausweist. Die nahsichtige (fast modellhafte) Erfassung des Pirols steht dabei im Gegensatz zur erzählerischen landschaftlichen Schilderung, die nur um den Preis der unrichtigen Größenrelationen zwischen Tier und tragendem Baum realisiert werden kann. Erstmals erscheint im Schaffen Schieles die Schilderung des Geästes eines blattlosen Baumes, der sich im späteren Schaffen zur dramatischen Allegorie steigert und zum Symbol des Menschen und seiner Endlichkeit wird.

Die Arbeiten der Akademie: Lernen und Leiden

Die Akademie-Zeit bietet insgesamt den überragenden Werkblock des Schiele Museums. Hier kann der Widerwille des Künstlers ebenso wie der Prozess technischer Perfektionierung nachvollzogen werden. Der Lehrplan der Akademie ist seit deren Gründung 1692 kaum reformiert. Der Studienverlauf lautet: „Zeichnen und Malen nach der Antike, Zeichnen und Malen nach der menschlichen Gestalt, Zeichnen des Aktes am Abende, Studium des Gewandes und Kompositionsübungen.“ Insgesamt wird Schiele stilistisch während seiner Akademie-Zeit auf das traditionelle Repertoire des 19. Jahrhunderts zurückgeworfen, während er technisch gewaltige Fortschritte macht und das Porträt ab dem Jahr 1907 virtuos beherrscht. Die technische Sicht auf das Bildmotiv und eine eher starre Linienführung begleiten den Künstler bei allen Graphiken bis 1906. Paradoxerweise scheint sich eine freie Linienführung eher im Bereich von Kopien (zahlreiche frühe Graphiken lassen Postkarten als Vorlagen vermuten) zu entwickeln. Besonders im Porträt versteift sich die Strichführung des jungen Künstlers. Bildnisse werden überwiegend technisch verstanden. Im ersten Studienjahr der Akademie geht es um die Beschäftigung mit den Gipsabgüssen antiker Skulpturen, deren die Akademie mehr als 1.500 Stück besitzt. Schiele ist hier in einer Gattung tätig, die für sein Kunstschaffen zu keiner Zeit eine Rolle spielt. Die gezwungene Linienführung der ersten Jahre vermag er auch in dieser Werkgruppe nicht abzulegen.

Auch ein Porträt des Jahres 1906 repräsentiert diese Werkphase (Abb. 5). Die Arbeit wurde vor geraumer Zeit von der Stadt Tulln angekauft ist noch unpubliziert. Sie stellt einen mit Schiele etwa gleichaltrigen Freund oder (künftigen) Studienkollegen dar. Die Bildanlage folgt den Prinzipien eines Repräsentationsbildes. Der Dargestellte erscheint festlich adjustiert im scharfen Profil. Es scheint, als ob sich Schiele selbst in einer anderen Person am Sprung in die neue Lebensphase des Künstlerlebens erkannt hätte. Das Blatt, dessen farbliche Ausprägung, die starke Schematisierung und auch eine manchmal etwas unbeholfen wirkende Strichführung für jeden Experten Zweifel an der Autorschaft Schieles nahelegen, ist mit jener technisch orientierten Werkphase erklärbar, die in der Porträtgattung erst am Anfang steht.¹⁹

Im nächsten Studienabschnitt folgt das Porträt nach dem (bekleideten) Modell. Hier ist Schiele sehr motiviert und lernt in jenem Genre, das ihn ein Leben lang begleiten wird. Im Gegensatz zur Kargheit der Schwarzkreidezeichnungen der Gipsabgüsse setzt Schiele hier zarte Farbtöne und weiße Kreide ein. Schiele versucht, den Schwerpunkt des Studiums zu vertiefen, indem er, zu Hause angekommen, weiterarbeitet und

19 Zur Arbeit existiert eine Expertise von Rudolf Leopold, die im Folgenden wiedergegeben wird: „Umseitiger Ausdruck einer digitalen Fotografie gibt – allerdings farblich nicht originalgetreu – das Bildnis eines jungen Mannes (Profilansicht in Mischtechnik auf starkem Papier (Blattgröße 33,2/33,3 x 28,3/28,8) wieder. Es handelt sich meiner Überzeugung nach um ein Original des jungen Egon Schiele (Tulln 1890-1918 Wien) und zwar aus dem Jahre 1906. Das wird durch die stilistische Verwandtschaft mit einem Frauenbildnis, das Schiele mit 22. Juni 1906 datierte (J. Kallir, Supplem. To the Cat. Rais, Nr. 2b) und auch durch die aller Wahrscheinlichkeit nach von Schiele stammende Bleistiftbeschriftung links oben auf der Rückseite der in Rede stehenden Arbeit erhärtet. „IM JULI 06“. Daneben findet sich noch eine nicht von Schiele stammende Unterschrift – möglicherweise die des Dargestellten. Wien, am 30. VII. 05 Prof. Dr. Rudolf Leopold“, Tulln, Stadtarchiv

Familienmitglieder genauso wie Freunde portraitiert und dabei versucht, deren Charakter und anatomische Besonderheiten zu erfassen. Dies liegt ihm mehr als das Festhalten „fremder Personen“ an der Akademie, das zu keinen wichtigen Resultaten führt. Dass sich Schiele mit dem Jahr 1907 von dieser Werkphase zu einer freien, immer virtuoserer Auffassung (besonders im Portrait) entwickelt, hat natürlich mit seiner Entwicklung an der Akademie zu tun. Schiele legt den Grundstein für jenen Naturalismus, zu dem er ab dem Jahr 1916 zurückkehren (und im Wesentlichen bis zu seinem Tode verweilen) wird.

Im Zuge der Akademie-Zeit entwirft Schiele die ersten Darstellungen der menschlichen Hand als Zeichnungsmotiv und Ausdrucksträger. Die Darstellung der Hände als Symbol und zentraler Ausdruck des Menschen ist ein wesentliches Merkmal des österreichischen Frühexpressionismus. Ausgehend vom Werk Anton Romakos findet sich die Zuspitzung des Ausdrucks der Hände auch im frühen Schaffen Oskar Kokoschkas und Max Oppenheimers. Eine frühe Rötzel-Zeichnung des Jahres 1908 ebenso wie eine Bleistiftzeichnung des Jahres 1913 und ein Foto von Joseph Trčka²⁰ lassen im Schiele Museum die Zuspitzung der Hand zum gestischen Ausdrucksträger im Schaffen Schieles verfolgen. Auch hier wird schon in der Akademie-Zeit der Grundstein einer wichtigen ikonographischen Ausprägung gelegt.

Insgesamt steht die gesamte Akademie-Zeit im Zeichen der Arbeit auf Papier. Malerei wird erst gegen Ende des Studiums ein Thema. Für Schiele kommt dies zu spät. Er hat die Akademie bereits verlassen. Schiele als begnadeter Graphiker, der am Papier virtuoses Können beherrscht; das sind die positiven Resultate der Ausbildung. Bei der oftmals verkürzten Schilderung des Martyriums an der Akademie darf nicht übersehen werden, dass Schieles Entwicklung als Graphiker von Weltformat an der Akademie vorbereitet wurde. Rund dreissig Arbeiten bilden den Lehrplan der Akademie im Schiele Museum Tulln ab. Nirgendwo sonst ist dieser Dreh- und Angelpunkt im Schaffen des Künstlers in einer solchen Qualität und Dichte erlebbar.



EGON SCHIELE EINE AFFÄRE?

Festival im Wienerwald
April bis September 2012

AUSSTELLUNG IN NEULENGBACH
13. April – 9. September 2012

MIT UNTERSTÜTZUNG VON BUND, LAND UND EUROPÄISCHER UNION
 *Europäischer Landwirtschaftsfonds für die Entwicklung des
ländlichen Raumes: Hier investiert Europa in die ländlichen Gebiete.*





1

— [Maria Czihaczek †.] Montag, den 8. Feber ist in ihrer Wiener Wohnung Frau Maria Czihaczek, Oberinspektorswitwe, im 84. Lebensjahre gestorben. Das Ehepaar Oberinspektor Czihaczek war durch sieben Jahre bei uns in Neulengbach in der Sommerfrische und wohnte in der Schubertgasse, Drei-Föhren- und Hainfelderstraße.

2



3

Abb. 1 Kaiserin Elisabeth Westbahn, Haltestelle Neulengbach Markt, 1912, Foto: Josef Mayer (1882–1977), Verein für die Geschichte von Neulengbach und Umgebung

Abb. 2 Zeitungsmeldung „Wienerwald – Bote“ vom 20. 2. 1937, Seite 6. Im Original nachzulesen unter „anno.onb.ac.at“

Abb. 3 Obstbaumblüte in Neulengbach, Foto: Atelier Ungar, Neulengbach, Verein für die Geschichte von Neulengbach und Umgebung

Günter Wagensommerer

Endlich heimgekehrt

1911–2011: 100 Jahre „Egon Schiele Neulengbach“

Am 15. August¹ 2011 jährt sich zum 100. Mal der Tag, an dem Egon Schiele in Neulengbach, Au 48, einzog – „um für immer hier zu bleiben“². Diesen Umstand nimmt der Verein für die Geschichte von Neulengbach und Umgebung zum Anlass, eine Ausstellung mit obigem Titel/Motto zu veranstalten. Die Thematisierung „Egon Schiele und Neulengbach“ scheint angesichts der bis in die jüngste Vergangenheit sehr tendenziell dargestellten „Beziehung“ Egon Schieles zu Neulengbach mehr als angebracht. Eine von Serge Sabarsky im Katalog der Ausstellung „EGON SCHIELE, vom Schüler zum Meister“, in der Akademie der bildenden Künste in Wien (1984, Seite 15) getätigte Aussage: „Schieles Lebenslauf ist rasch erzählt. Nicht nur, weil er so früh verstorben ist, sondern – was viele überraschen wird – weil sein Leben, bis auf die unglückselige Episode im Gefängnis von Neulengbach, verhältnismäßig ereignislos verlief. Und selbst die Gefängniszeit verliert an sensationellem Charakter, wenn man bedenkt, dass sich die Inhaftierung und der Prozess in hinterwäldlerischen, provinziellen Milieus abgespielt haben.“ – möge diese Sicht der Dinge untermauern und die irriige Meinung von manchen „Fachleuten“ und „Sachverständigen“ verdeutlichen.

In der Ausstellung werden über 50 Werke von Egon Schiele aus dieser Zeit um 1911/12 in hervorragenden Reproduktionen – die allesamt der Autor dieser Zeilen in zweijähriger Arbeit zusammentrug – gezeigt. Die Bilder werden einerseits in der „Galerie am Lieglweg“ in Neulengbach vom 15. 8. 2011 bis 26. 8. 2011 und im Anschluss daran vom 27. 8. 2011 bis 30. 9. 2011 in den Auslagen der Geschäfte und Betriebe des Neulengbacher Zentrums der Öffentlichkeit präsentiert. Letztere Ausstellung macht den Ort zum Museum und wird bei freiem Eintritt von 0 bis 24 Uhr zu besichtigen sein. Der Hintergedanke dabei: einen Beitrag zur Belebung des Ortszentrums zu leisten. Begleitend zu dieser Bilderausstellung wird in Erweiterung der bestehenden Dokumentation in den Räumlichkeiten des ehemaligen Gefängnisstraktes des Bezirksgerichts ein Bild der Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Neulengbach und Umgebung gezeichnet werden. Dabei werden ausschließlich Dokumente, Zeitungsausschnitte und Fotos herangezogen, die in der Lage sind, ein lebendiges Bild dieser längst vergangenen Zeit zu liefern. Die dabei zu gewinnenden Eindrücke lassen die Eigenschaftswörter hinterwäldlerisch und provinziell mehr als unangebracht erscheinen.

Der heurigen Ausstellung soll im Frühjahr 2012 eine weitere folgen, die sich mit dem Thema/Arbeitstitel: „Der Gerichtsfall Egon Schiele“ auseinandersetzt und den geradezu krampfhaft aufrechterhaltenen Mythos vom unverstandenen, großen Künstler ins rechte Licht rücken wird.



Egon Schieles Bilder von 15. 8. bis 26. 8. 2011 in der Galerie am Lieglweg in Neulengbach, und von 27. 8. bis 30. 9. in den Auslagen der Geschäfte Neulengbachs.
50 Werke Schieles aus seiner Neulengbacher Zeit (1911/1912) werden als Reproduktionen in Originalgröße präsentiert.

- 1 Schreiben an Heinrich Benesch vom 7. August 1911: ... werde ab 15. ds. M. in Neulengbach sein. ... E. S. A. 605, Nebehay [242], Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID 366, www.egonschiele.at
- 2 Brief an Onkel Leopold Czihaczek vom 1. 9. 1911: Lieber O. C., ich bin nach Neulengb. gekommen um immer hier zu bleiben, meine Absichten sind große Werke zu vollführen, wozu ich ruhig arbeiten muß. ... Nebehay [251], Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID 375, www.egonschiele.at



Abb. 4 Neulengbach Hauptplatz, Postkarte um 1910, Ausschnitt: vorne der Auslaufbrunnen mit dem Lamm auf der Säule, im Hintergrund das alte Rathaus mit Uhrturm, Sammlung Kautz, Neulengbach

Abb. 5 Zeitungsmeldung im „Wienerwald-Bote“ vom 19. 8. 1911, Seite 5. Im Original nachzulesen unter „anno.onb.ac.at“

Abb. 6 Zeitungsmeldung im „Wienerwald-Bote“ vom 5. 6. 1909, Seite 5. Im Original nachzulesen unter „anno.onb.ac.at“

Abb. 7 Sommerfrische, Postkarte, um 1910: das 1909 wieder eröffnete Schwimmbad Heizerhof, eine für die damalige Zeit hochmoderne und von den Sommergästen gerne besuchte Attraktion. Rechts im Hintergrund der Kirchturm von Ma. Anzbach zu erkennen. Sammlung Kautz, Neulengbach

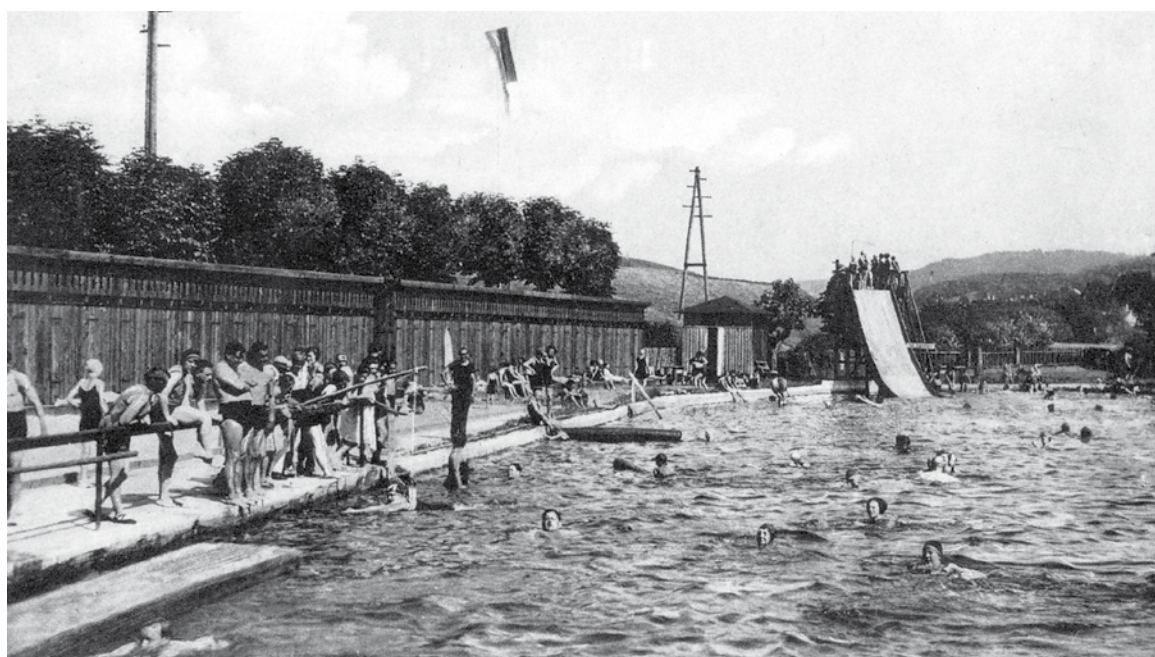
4

Theater in Neulengbach. Und wieder ist eine Woche vorübergegangen, die dem Theater-Ensemble reiche Ehren für ihr wunderbares Spiel und die Besucher köstliche Abende verlebten. Heute geht die Operetten-Novität „Das Puppenmädle“ über die Bretter. Ebenso morgen Sonntag. Am Sonntag nachmittag Kindervorstellung und zwar „Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel“. Freunde einiger vergnügter Stunden besuchen dieses gut geleitete Theater-Ensemble. — Am Donnerstag, den 24. August hat der allgemein beliebte Komiker Julius Twerdy seinen Benefiz-Abend. Gewählt hat er die ausgezeichnete Gesangsposse „Er und seine Schwester“ unter liebenswürdiger Mitwirkung der Salonkapelle Hans Lampeitl. Herr Twerdy spielt den Briefträger Karl Flenz, Fräulein Martella seine Schwester. Wir wünschen unserem Twerdy ein ausverkauftes Haus.

5

Bad Heizerhof. Das vollständig neu renovierte fürstlich Lichtenstein'sche Boll- und Schwimmbad Heizerhof in Anzbach bei Neulengbach ist wieder eröffnet. Das Schwimmbassin mißt 1300 Quadratmeter, hat eine herrliche Lage und ist der Anzbacher Bach, dem das Wasser für das Bad immer frisch entnommen wird, sehr eisenhaltig. Besonders zu bemerken ist, daß das daselbst befindliche Douchebad auch sehr stark frequentiert wird, und sehr zu empfehlen ist. Es sei noch aufmerksam gemacht, daß der Pächter Herr Hans Bodensteiner auf Reinlichkeit und aufmerksame Bedienung großes Gewicht legt. Nach dem Bade ergötzt man sich in dem herrlichen Restaurationsgarten des Herrn Karl Faß bei einem frischen Glase Bier oder echtem Glase Wein.

6



7

Die Ortswahl Schieles nach Neulengbach zu ziehen, lag zum einen darin begründet, dass der Ort nur 36 Bahnkilometer westlich von Wien liegt, mit günstigen Verbindungen in die Reichshaupt- und Residenzstadt Wien mittels der Kaiserin Elisabeth Westbahn (Abb. 1) gegeben waren, und zum anderen genoss Egon Schiele mit seiner Mutter und der Familie seiner leiblichen Tante, Marie und Johann Czihaczek, über mehrere Jahre die Sommerfrische in Neulengbach. Eine Zeitungsmeldung aus dem Jahre 1937 über den Tod von Schieles Tante nennt verschiedene Aufenthaltsorte in Neulengbach (Abb. 2).

Eine „*Specielle Schilderung*“ in der im Jahre 1901 erschienenen „Fremden-Liste des Gerichtsbezirkes Neulengbach“ berichtet über den Ort Folgendes:

„Neulengbach, Sitz des k. k. Bezirksgerichtes, des k. k. Steueramtes, des k. k. Notariates, des Bezirksstrafenausschusses, des Bezirksarmenrathes, der Fürst Liechtensteinschen Gutsverwaltung und Forstdirektion und der Sparcasse steht auf einem mit dem Schlosse gleichen Namens gekrönten mäßig hohen Bergkogel. (Abb. 3)

Auf halber Berghöhe, bogenförmig angebaut, dominirt der Markt, welcher im Wesentlichen aus dem dem Westen zugekehrten Marktplatze und der nach Osten verlaufenden Wiener Gasse besteht.

Inmitten des Platzes steht das Rathaus, ein alter stockhoher, einfacher Bau mit niederem Uhrthurm, und unweit davon der von zwei verschiedenen Wasserleitungen (Hochquelle und Tiefquelle) gespeiste kleine Monumentalbrunnen mit dem Lamme (Abb. 4) als Wahrzeichen des Marktes. An der Nordseite erhebt sich das sogenannte Amtshaus, ein größeres, dem Fideikommißgute Neulengbach gehöriges, einstöckiges, einen Hofraum umschließendes Gebäude, in welchem das Bezirksgericht, das Steueramt und das Notariat untergebracht sind.

Der rasche Aufschwung des Marktes datirt erst aus den 1890er Jahren. Körper und Geist finden in Neulengbach hinlängliche Nahrung und Anregung; nebst mehreren größeren Kaufläden stehen dem Genußmenschen eine erkleckliche Anzahl Gasthäuser, ein nettes, mit zwei Billards ausgestattetes und mit einer unverhofft reichen Auswahl von Zeitungen und illustrierten Blättern versehenes Kaffeehaus (seit 1894), außerdem ein im selben Jahre gegründeter Leseverein mit vielen Werken und Zeitschriften zur Verfügung.

Nebst den einschlägigen geselligen Vereinen Neulengbachs obliegt es in erster Linie dem Touristenvereine (Alpine Gesellschaft „D' Wildegger“) ein festes Band der hier weilenden Naturfreunde zu knüpfen und durch verschiedene Anlagen und Orientierungswinke den Fremden die gewiß schöne Umgebung vor Augen zu führen.

Die Gäste wohnten zumeist in gemieteten Sommerwohnungen. Nur zur Vermietung gedachte Wohnhäuser – von der Bevölkerung als „Spekulationshäuser“ bezeichnet – wurden damals errichtet. Auch Egon Schiele mietete sich 1911/12 in einem dieser Häuser ein. Die einheimische Bevölkerung zog sich in die letzten Winkel ihrer Behausungen zurück, um ihre Wohnungen den Gästen überlassen zu können. Sommerfrische damals glich einer Übersiedlung. Man zog mit „Kind und Kegel“ und dem gesamten Hausrat und – wer es sich leisten konnte – mit dem Dienstpersonal aufs Land.

Diverse Freizeiteinrichtungen und Aktivitäten dienten der Zerstreuung und Unterhaltung der Sommergäste. Abendveranstaltungen und Theateraufführungen in diversen Gasthäusern boten über Jahre während der Saison (Ostern bis Oktober) willkommene Abwechslung für die Gäste. (Abb. 5)

Verdauungsreisen im Autocar Österreich u. Venedig... REISEBÜRO ZUKLIN

WIENER Der Tag

Vortreffl. Ich-Mazzoth brauchen keine Reklamenäthen... Vortrefflich - Mazzoth

Strümpfe die Farbe Rosenquarz BERNHARD SCHÖN BALLY

Sicherheitsminister Neustädler-Stürmer enthoben

Künftig nicht gemindert: Auf Antrag des Bundeskanzlers gemäß Artikel 82 der Bundesverfassung hat der Bundespräsident den Sicherheitsminister Odo Neustädler-Stürmer seines Amtes enthoben...

Klarheit

Von H. S. Oßig. Die abgelassene Woche hat einige der merkwürdigsten Ereignisse gebracht. Klarheit konnte herbeigeführt werden, das österreichische Selbstbewusstsein hat eine erretende Stärkung erfahren und mancher Mißverständnis, die hier und dort entzündet oder sogar gelähmt herbeigeführt worden sind, konnten zum Verschwinden gebracht werden.

Der Londoner Besuch des belgischen Königs: Der belgische König Leopold, der Montag in London eintraf, wird am Dienstag mit König Georg zu Abend essen.

Die Abberufung des Sicherheitsministers Odo Neustädler-Stürmer, die heute amtlich mitgeteilt wird, hat eine bedeutungsvolle Veränderung auf einem wichtigen Posten innerhalb der Bundesregierung zur Folge.

Italienische Flottenmanöver im Mittelmeer: Auf der Heimfahrt von Tripolis werden die beiden Geschwader der italienischen Flotte, die zu den Heiligschiffen in die Gewässer der nordafrikanischen Kolonie wechert waren, große Flottenmanöver im Mittelmeer und im Tyrrhenischen Meer abspielen.

Jawo Kleidung von 10.000 getragen und doch individuell LWEIHBURGASSE 5

Japans Außenpolitik: Im Laufe einer Sitzung des Außenministeriums des Reichs in Tokio, 20. März, (Domei.)

Der Anleiheerlös verfließt die Bundesregierung in die Bogen, wichtige öffentliche Arbeiten zu begreifen. Die Anleiheoperationen werden jedoch überaus beachtlich durch drei politische Anleiheoperationen ergänzt, die bereits in dem Anleihegesetz vorgesehen sind.

Abb. 8 Tageszeitung „Der Wiener Tag“, Titelblatt, Ausgabe vom Sonntag, 21. März 1937. Die Zeitung erschien von 1922 bis 1938

Der „Wienerwald-Bote“ vom 5. 6. 1909 berichtet von der Wiedereröffnung des „Liechtenstein'schen Voll- und Schwimmbad Heitzerhof“ mit einer ausführlichen Beschreibung der Anlage. (Abb. 6) Dieses Bad - zur damaligen Zeit mit Sicherheit eine hochmoderne Attraktion - wurde von den zahlreichen Sommerfrischlern gerne besucht. (Abb. 7) Der Ausdruck „Sommerfrische“ entstand in Südtirol, wo man Mitte des 19. Jh. begann, den heißen Sommern in den Tälern (Bozen und Meran), in höher gelegene Regionen mit „frischer“ Luft zu entfliehen.

Das Salzkammergut (Kaiserhaus und Adel), das Semmeringgebiet (Geldadel und Künstler) und der Wienerwald („Normalsterbliche“) waren die Orte, wo man seinesgleichen beim gepflegten Nichtstun traf.

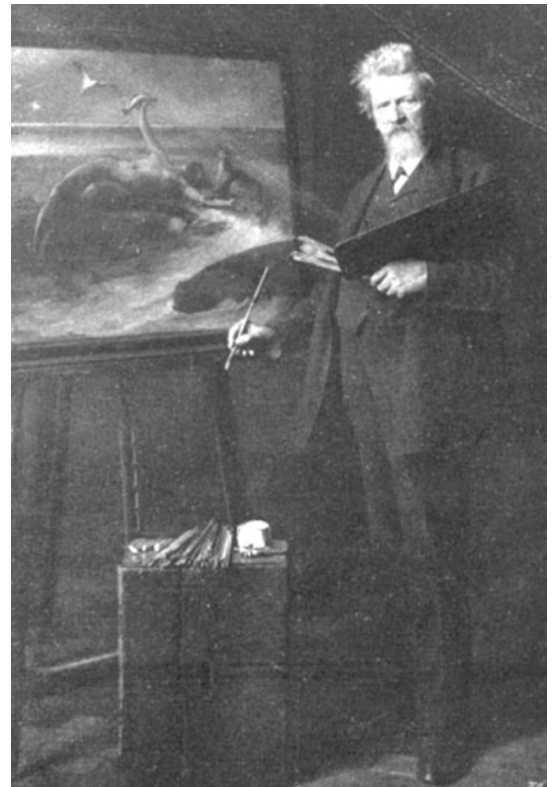
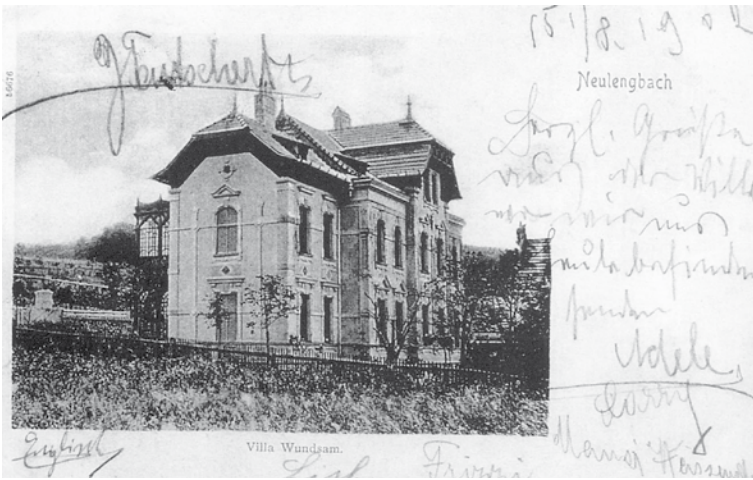
Ein in der Zeitung „DER WIENER TAG“ vom 21. März 1937 (Abb. 8) erscheinender Nachruf von Otto Kunz mit dem Titel „EGON SCHIELE UND SEINE TANTE“³ gibt Einblick in die persönlichen Lebensumstände der Familie Czihaczek und Egon Schiele. Weil dieser Bericht im Detail vielen unbekannt sein wird, bringen wir im Folgenden eine Abschrift:

EGON SCHIELE UND SEINE TANTE

(von Otto Kunz, 1880–1949, Kunstkritiker und Bibliothekar)

In Wien ist kürzlich eine alte Dame gestorben, eine Frohnatur noch bis in ihr hohes Alter, Frau Marie Czihaczek, Witwe nach dem vor acht Jahren verstorbenen pensionierten Oberinspektor der Nordbahn, Ing. Leopold Czihaczek. Ihr Vater war Ludwig Schiele (1817–1862), der Erbauer der priv. böhmischen Westbahn, ihr Bruder Adolf, 1905 als Bahnhofsvorstand in Tulln gestorben, ist der Vater Egon Schieles gewesen. Marie Czihaczek war also Egon Schieles leibliche Tante. Egon hat im Hause seines Onkels, der auch sein Vormund war, einen Teil seiner Entwicklungsjahre vom Gymnasiasten zum Künstler durchgemacht. Das Ehepaar Czihaczek lebte in sehr guten Verhältnissen - schöne Wohnung mit großem Musikzimmer und zwei Klavieren in der Zirkusgasse, im Sommer gemietete Villa in der Umgebung Wiens (Abb. 9), Burgtheaterloge im Abonnement usw. Es war also naheliegend, dass sich das Ehepaar um Egon Schiele annahm, insbesondere nach dem Tode seines Vaters. Aber es war auch von Anfang an klar, dass sich hier im Laufe der Entwicklung Schieles zwei Welten gegenüberstanden, hie die korrekte bürgerliche Einstellung mit gerafften Seidenvorhängen an den Fenstern, kostbaren Tapeten an den Wänden der Wohnräume, noch etwas Tradition aus der Makart - Zeit, hie die Welt eines Künstlers, der allerdings weder Irondeur noch Revolutionär war, aber intuitiv seine eigenen, etwas versponnenen Wege ging mit seinem eigenen Lebenskodex und einer Einstellung, die höflich, aber dezidiert nicht immer gerade ausschließlich aus diplomatisch - salonmäßigen Rücksichten bestand. Im Hause Czihaczeks waren keine Kinder. Das frohe Lachen ging vom Hausherren und von der Hausfrau aus, aber es war ein Lachen der Erwachsenen unter sich, und Egon war diesem Hause weniger ein Bub als ein mit Bewunderung gesehenes und umhergereichtes Wunderobjekt. Der alte Satz „Die Jugend regiert“ war hier nicht am Platze. Egon wurde, wenn man das Wort gebrauchen darf, bevatern, oder richtiger gesagt, beonkelt, vormundsmäßig beonkelt insbesondere daraufhin, daß gesittet und brav sei und auch in seiner Kunst der bürgerlichen Ordnung Ehre mache. Es ist unschwer zu erraten, dass es im Laufe der Zeit zu Konflikten kommen musste. Wie nun Egon Schiele, der Bub und später der angehende Mann, auf diese Situation reagierte, mag als Beitrag zur Psychologie des Künstlertums Schieles nicht uninteressant sein. Durch die Freundschaft

3 Nebehay, Seite 63, Anmerkung 10, [E. S. A. 1220]



Wien 1911.

Herrn A.P. die Wohnung in Neulengbach ist occupied.
 Ich muss notigenfalls bei O. WAGNER die Wohnung
 für Familienrat mit mir nach und mit ZOK für mich
 ordnen. Bei ihm muss der Leutnant sein, die
 Wohnung ein unangenehmes Ziel, weil er es bedauernd
 wünscht und er es mit Schilke ordnen soll.
 - Ich habe morgen ein 11" neues Instrument, sollte es
 du nicht schon haben bis morgen, so könnte ich es
 in ein 12" 12" neues Instrument, damit wir noch
 Gelegenheit (vielleicht) haben. Der Brief ist
 abgemittelt, so können wir es bis zu 5-6".
 Die müsst nicht zu sein. Herzliche Grüße
 Schiele.

Ich würde in's Doppelstockhaus gehen. - Ich mit dem
 aufpassen. - Vom Leutnant bei Neulengbach
 übernahm wenn das folgende Instrument ordnen
 ist dann, nach dem neuen Instrument für die
 am frühesten geht, nicht mehr ordnen zu lassen.
 - Die Zitate für Neulengbach sind ist abgemittelt,
 wie vorher mit dem neuen Instrument. Soll
 nicht sein!

Abb. 9 Villa Wundsam in Neulengbach – Haag, Hainfelderstraße 26. Hier verbrachte die Familie Czihakczek über Jahre die Sommerfrische. Im Jahre 1907 richtet die Mutter Marie Schiele an ihren Sohn Egon eine Postkarte mit der Adresse: „Neulengbach, Villa Wun(d)sam“, Nebehay [69], Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID 208, www.egonschiele.at. Noch im Sommer 1910 schreibt Leopold Czihakczek mehrere Male an seine Schwägerin Marie Schiele mit dem Absender „Neulengbach Haag 26“, Nebehay [106] u. a., Seite 132, Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID 242, www.egonschiele.at. Postkarte, Sammlung Kautz, Neulengbach

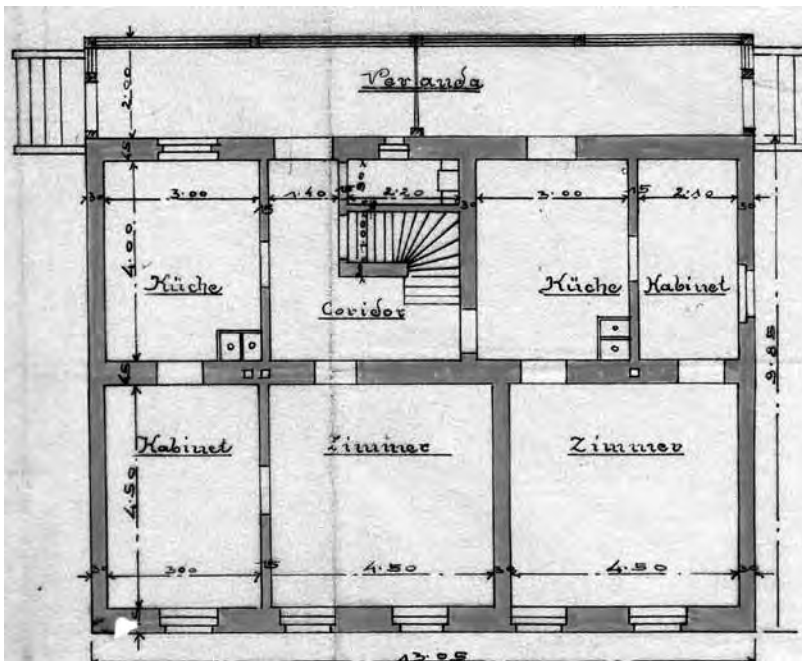
Abb. 10 Prof. Christian Griepenkerl (1839– 912) Maler und Lehrer an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Bild aus „Österreichs Illustrierte Zeitung“, Dezember 1911, Seite 323

Abb. 11 Brief an Anton Peschka, 29. 8. 1911 (Poststempel), E.S.A. 150, Nebehay [248], Seite 181, Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID 372, www.egonschiele.at

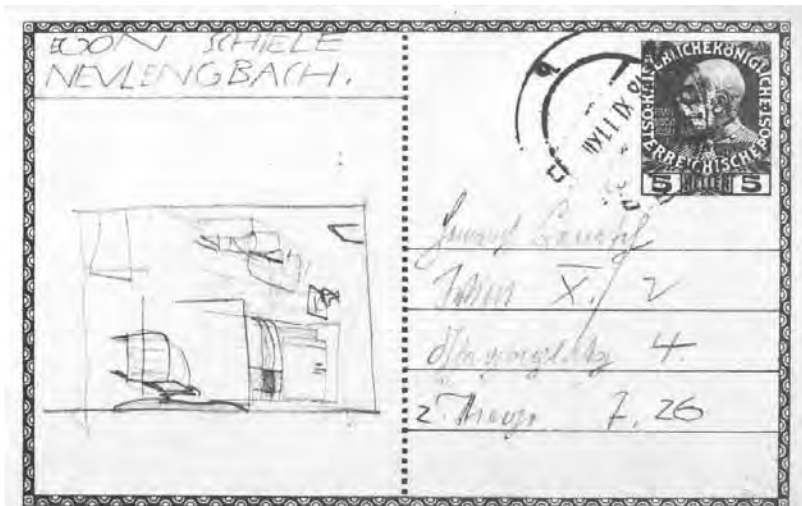
meiner Eltern mit dem Ehepaar Czihaczek kam ich als junger Student fast täglich ins Haus, war Partner des Hausherrn beim Spiel auf zwei Klavieren und sah so fast Tag für Tag das Verhältnis Egons zu seinem Vormund bis zur Zeit des unvermeidlich gewordenen dauernden Bruches zwischen Onkel und Neffen.

Egon Schiele besuchte von seinem zehnten Lebensjahr an das Realgymnasium im Stift Klosterneuburg. Czihaczeks pflegten damals den Sommer in einer Villa in Klosterneuburg zuzubringen. So kam Egon viel ins Haus Czihaczeks. Sein Schulbesuch war sehr gründlich: er blieb in der zweiten Klasse trotz Repetierens verzweifelt hängen. Was anfangen mit dem Jungen? Jede freie Stunde war er draußen auf den Wiesen am Bachbett oder in den Wäldern und bezeichnete mit Farbstiften Blatt für Blatt seines Zeichenblocks. Des Abends zeigte er still und unaufdringlich, ohne viel Worte zu machen, seine Arbeiten. Es waren brav gemalte Natureindrücke, Bäume im Licht der Sonne, im Dunkel der Schatten, Bachgerinsel mit viel Steinen, Wolken und Sonnenuntergänge. Die Farben dieser Studien waren meist gedämpft vorherrschend rote, blaßblaue und violette Töne. Der Stil der Zeichnungen war naturgetreu, immerhin sah man, daß der junge Gymnasiast, der verzweifelt die Stufenleiter der Mittelschule emporzuklimmen versuchte, schon zeitgenössische Ausstellungen besucht hatte. Schieles Wesen war damals sehr still. In seinem schmalen, ernsten Gesicht standen dunkle Augen, die seltsam ruhig vor sich hinblicken konnten. Der schwarze dichte Wald von Haaren war mähenartig nach rückwärts gekämmt. Egon saß wortkarg bei Tisch, seine langen schönen Finger gern spielerisch ineinandergelegt, offenbar innerlich mit sich stark beschäftigt. Ein gewisses Selbstbewußtsein hat er, im Alter von 14 Jahren, schon besessen, und der gute Onkel lachte herzlich, wenn der halberwachsene Neffe von Künstlern als „Esel“ und „Pimperlmaler“ sprach. Allerdings dauerte es nicht lange, daß es mißliebig bemerkt wurde, wenn Egon sich bei Tische solche Freiheiten nahm. Immerhin, im Kreise der Verwandtschaft wurde er allgemein bestaunt und bewundert, und insbesondere rühmte man die kurze Zeit, in der er imstande sei, Zeichnungen zu verfertigen. Aber das alles half nicht darüber hinweg, daß Egon in der zweiten Klasse chronisch sitzen blieb.

Was tun? Die Frage, den Jungen in einer Kunstschule unterzubringen, war naheliegend. Ich nahm eines Tages eine dicke Mappe mit ungeheuer viel Zeichnungen Schieles und ging zu Hofrat Eduard Leisching. Der Herr Direktor, den ich kannte, war sehr liebenswürdig und sprach über allerlei, aber meine wiederholte Bemerkung, ich hätte hier eine Mappe mit Arbeiten eines seltsamen jungen Burschen, erregte in keiner Weise seine Aufmerksamkeit. Obwohl ich mit einigen Sätzen sehr deutlich mit dem Zaunpfahl winkte, kam keine Aufforderung, die Mappe zu öffnen. Ich zog betrübt ab. Immerhin, als Schiele schon einen Namen hatte, hatte ich die Genugtuung, den Herrn Hofrat an meine damalige missglückte Vorsprache zu erinnern. Das war die Zeit, wo Leisching schon interessierter zu Schiele eingestellt war. Die Professoren Pauker und Straub in Klosterneuburg bemühten sich mit Hilfe Eduard Gerisch', der damals Kustos der Gemäldegalerie der Akademie war, Egon Schiele an der Akademie unterzubringen. Der Junge kam zu Professor Griepenkerl. (Abb. 10) Nachträglich kann man sagen, eine große Freude hat der Herr Professor an diesem Zuwachs seiner Klasse nicht gehabt. Immerhin, Egon besuchte die Akademie und Onkel Czihaczek war darauf sehr stolz, ließ sich ebenfalls häufig in der Akademie sehen und holte seinen Schützling gern von dort ab. Aber irgendetwas stimmte da schon nicht. Egon ging gerne seine eigenen Wege, er war vom Professor und seiner Methode nicht so entzückt, wie man erwartet hatte, ja



12



13



14

Abb. 12 Au 48, Grundriss, Bauplan 1910, Bauamt der Stadtgemeinde Neulengbach: 2 Wohneinheiten mit Zimmer, Küche, Kabinett. Egon Schiele bewohnte den im Bild linken Teil (Kabinett mit Fenster und Blick zum Schloss).

Abb. 13 Postkarte an von Schiele aus Neulengbach an Heinrich Benesch, Reproduktion mit Skizze zum Gemälde „das Zimmer des Künstlers in Neulengbach“, Katalog „Egon Schiele Frühe Reife Ewige Kindheit“, Nr. 6.7. Historisches Museum der Stadt Wien, 1990, Egon Schiele Datenbank der Autographen, ID 417, www.egonschiele.at

Abb. 14 Burg Neulengbach, 1911 Öl auf Holz, 29,5 x 37 cm, („Brett“), sign. u. dat. oben: Egon Schiele 1911 (KP215) Privatbesitz. Katalog Haus der Kunst, München 1975. Ausstellung „Egon Schiele 1890–1918“, Kat. Nr. 33

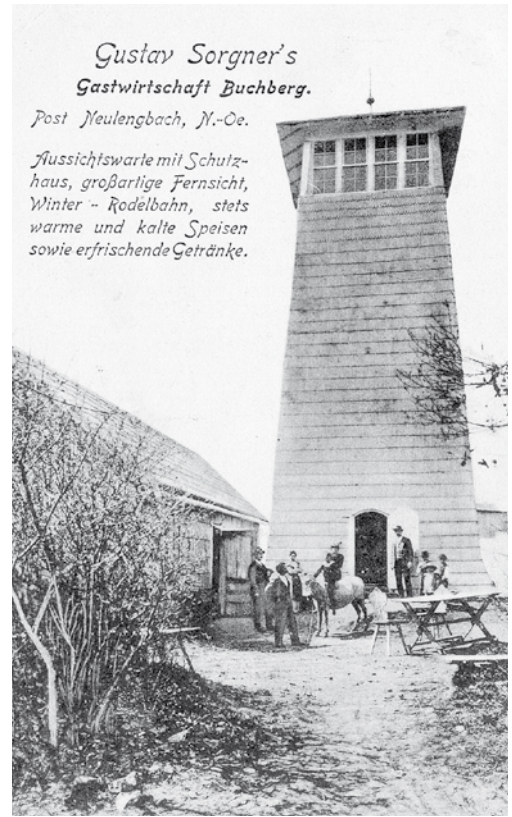
er gab bei Tisch der Schule Griepenkerl manche harte Worte und erregte damit unzufriedenes Kopfschütteln.

Das Ehepaar Czihaczek nahm Egon Schiele eines schönen Julitages auf die Sommerfrische nach Stainach am Brenner mit. In seinem dunkeln Anzug, auf dem Kopf einen großen Malerhut, ging der Junge still seine eigenen Wege untermags wenig sichtbar, und am Abend, wenn die allgemeine Lustigkeit anging, war er meistens auch nicht dabei. Es war die Zeit, da er in Öl zu malen begann, mit leichter, sehr flüssiger Technik. Er malte Wiesen, Hänge, Bauernhäuser usw., und die Sommergäste kauften die Kartons um 5 bis 10 Schilling ab. Eines Tages war das Kind des Krämers gestorben. Egon malte es auf der Bahre. Es war eine Sensation. das ganze Dorf lief zusammen, um das prachtvoll gelungene Werk zu bestaunen, und das Aufsehen war umso größer, als das fahle Aussehen der kleinen Leiche einen gewissen mythischen Zug hatte. Das Thema lag offenbar dem jungen Maler ausgezeichnet. Das war wohl Schieles erster Versuch über den Realismus hinaus zu greifen. Onkel und Tante waren sehr glücklich über das Ansehen ihres Neffen und übersahen dabei wohlwollend manche kleinen Überschreitungen, die Egon an dem Verkehrskodex der Sommerfrischengesellschaft beging.

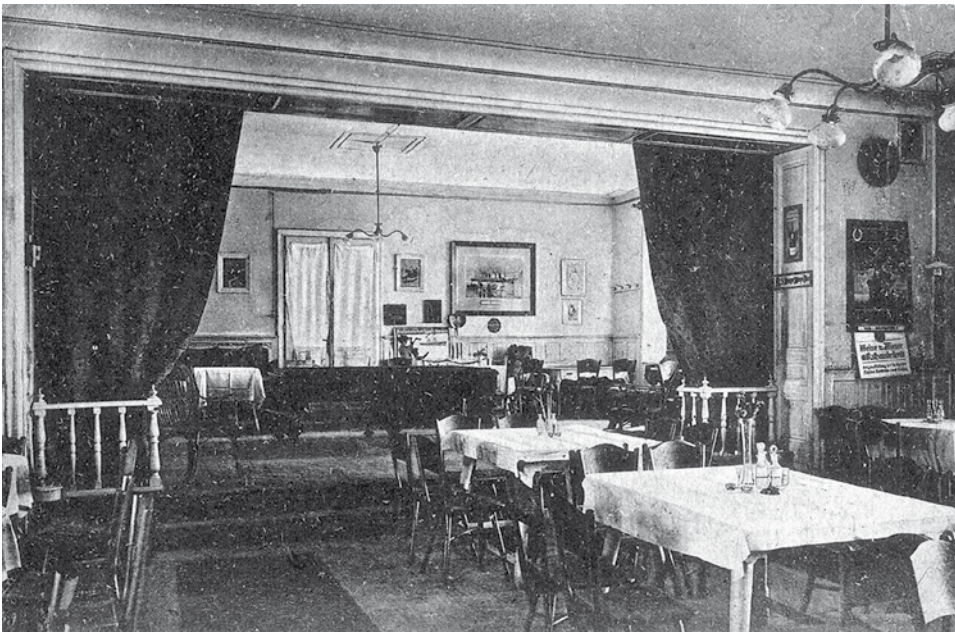
In Wien aß Egon eine Zeilang zu Mittag im Hause seines Vormunds. Der Onkel hatte eine offene Geldbörse, er gab das Geld für Farben und Farbstifte und außerdem war es üblich, dass Egon alltäglich nach Tisch einen separaten kleinen Geldbetrag erhielt. Egon war auch - und das war eine große Auszeichnung - ein für allemal in die Burgtheaterloge eingeladen, wo er hinten auf dem Bankerl seinen Sitz hatte. Da saß er und sah eher einem Häuflein Unglück als einem begeisterten Jüngling ähnlich. Der Onkel stand dieser Erscheinung verständnislos gegenüber, für ihn war Burgtheater ein Fest der Seele, eine immer wiederholte innerliche Fahnenhissung. In diese feierliche Atmosphäre platzte Egon eines Tages mit der sehr höflich kundgegebenen Frage hinein: „Onkel, muß ich denn immer mitgehen?“ Das war ein Riß, der nicht mehr zuheilte. Egons eigene Wege entfremdeten ihn langsam dem Hause Czihaczek. In der Schule Griepenkerls gab es Schwierigkeiten. Der Professor erklärte, Egon mache einen Wirbel nach dem anderen, und im Hause Czihaczek verstand man nicht recht, warum das alles so sein müsse. So wurde, je mehr er Fuß fasste, Schiele dem herzensewarmen Hause seines Vormunds fremd. Es kam zu Gereiztheiten, Egon erschien nur mehr selten, und der Onkel fühlte sich verletzt. Bei irgendeiner Geldsammlung, die zugunsten des jungen Malers erfolgte, beteiligte sich Czihaczek nicht mehr. Das nahm ihm wieder der Neffe sehr übel und schickte ihm eine Liste, auf der die Namen der verschiedenen Spender mit den Geldbeträgen standen, und drunter war geschrieben: „Oberinspektor Czihaczek gab nichts.“ Es fehlte nicht an guten Mahnungen des Onkels. Sie fielen zwar auf keinen äußerlich obstinaten, aber auf einen nicht weniger gefestigten Boden. „Ich bin ein Künstler!“ war Egons Antwort, und der gutmeinende Onkel mit dem gepflegten weißen Spitzbart und den schönen afrikanischen Windspielen, die auf der Ringstraße täglich Aufsehen erregten, und der sehr bürgerlichen Rechtsordnung nahm notgedrungen seufzend Einblick in eine Künstlerwelt, die befremdlich auf ihn wirkte. Es ist zweifellos, dass Egon nicht immer den richtigen Ton fand. Er hat wohl die Bemutterung als Bevormundung ausgelegt, aber das war sie nicht. Ein erschöpfendes inneres Verständnis für die Art seiner Kunst konnte er schließlich bei seinem Vormund nach dessen ganzer solider traditionserfüllter vornehmer Einstellung nicht erwarten. Soweit dem Ehepaar die Entwicklung Schieles verständlich sein konnte, ging es mit. Es existieren einige Bildnisse des Onkels von Schieles Hand. Eines, wohl unter dem Einfluss des Klimtschen Schubertbildes entstanden, zeigt den



15



16



18

„Fichtenhof.“ Heute Samstag findet im Hotel „Fichtenhof“ ein Konzert des Quartettes Bachrich, k. u. k. Hofmusiker, statt. Eintritt 2 Kronen, Familienkarten für 5 Personen 8 Kronen. Anfang 8 Uhr. Das Konzert findet bei jeder Witterung statt.

17

Abb. 15 Haus Au 48, Alessandra Comini, Schiele in Prison, 1973, Foto: A. Comini, 1963, mit freundlicher Genehmigung der Autorin

Abb. 16 Buchberg, Postkarte um 1910: Die 1901 eröffnete und 1923 durch Brand zerstörte hölzerne Aussichtswarte, Foto: Atelier Ungar, Neulengbach Sammlung Kautz, Neulengbach

Abb. 17 Inserat im „Wienerwald-Bote“ vom 26. 8. 1911, Seite 5. Im Original nachzulesen unter „anno.onb.ac.at“

Abb. 18 „Gruß aus dem Hotel Fichtenhof, Neulengbach“, Ansichtskarte um 1920. Foto: Hanns Ungar, Photograph, Neulengbach, Sammlung Kautz, Neulengbach

Onkel am Klavier spielend, ein anderes ihn in stehender Figur. Die Arbeiten sind nicht ganz Schiele, aber zeigen doch stark das Streben nach individualistischer Gestaltung.

Die Beziehungen Schieles zum Onkel haben sich in späteren Jahren ganz gelöst. Bei einer Begegnung sagte Frau Czihaczek dem jungen Maler: „Nein, der Onkel will dich nicht mehr sehen!“ Aber das Ehepaar ist zu allen Ausstellungen von Schieles Werken gegangen, es sammelte alle Bücher über ihn, sie lagen auf dem Salontisch, und obwohl die langsam alt gewordenen Leute selbst nicht recht wussten, was eigentlich Schieles Bedeutung für die moderne österreichische Kunst sei, und obwohl sie manchen Arbeiten ratlos gegenüberstanden, haben sie doch immer mit Stolz alles das aus den Bildern herausgesucht, was in ihnen lag, und haben es mit eifrigen Worten gelobt. Und als der Tag kam, da Schiele starb, da hatte der gute Onkel viel zu tun, um säuberlich alle die Nekrologe zu sammeln, die über seinen Neffen erschienen waren, den er doch immer im Herzen behalten hatte. Und die alte Dame, die ihren Gatten um acht Jahre überlebte, beließ alle die Schiele - Bilder an der Wand so wie einst. Das Haus Czihaczek war eine Stufe in der Entwicklung Schieles, und dergestalt ist es unversehens auch ein bisschen in die Kunstgeschichte Wiens eingezogen.

Ein Brief Egon Schieles, datiert mit August 1911, an seinen Malerkollegen und späteren Schwager Anton Peschka (A.P.) gerichtet (Abb. 11), vermittelt den Eindruck, dass Egon Schiele mit seinen neuen Lebensumständen in Neulengbach sehr glücklich und zufrieden war:

August 1911

*Lieber A.P. die Wohnung in Neulengbach ist appetitlich. Ich war vorige Woche bei O. WAGNER der natürlich sehr freundlich mit mir war und mir 20K für nichts gab; bei ihm war der Landtag Sturm, Du weißt ein maßgebendes Tier, mit dem ich bekannt wurde und zu dem ich mit Blättern gehen soll.
- Ich gehe morgen um 11^h zum Zahnarzt, sollst Du den Brief schon haben bis vorher, so komme sicher um ½ 12^h zum Zahnarzt, damit wir nach Hetzendorf (vielleicht) fahren. Ist der Brief erst abends dort, so komme ich zu Dir um 5 – 6^h, Du mußt sicher zu Haus sein. Herzliche Grüße
Egon Schiele.*

*Ich möchte in's Apollotheater gehen. - Habe mit Ida gesprochen. - Vom Buchberg bei Neulengbach übersieht man das herrlichste Felderland das ich kenne, was man vom Krummauer Turm an Häusern sieht, sieht man dort an Feldern.
- Ein Tivoli für Neulengbach hab ich entdeckt, ein Cafe mit Namen „Fichtenhof“. Sonst viel Neues!*

Schiele mietete eine Wohnung in dem damals neu errichteten und aus zwei Wohneinheiten bestehenden Haus Au 48. (Abb. 12) in der zu



19

Abb. 19 Egon Schiele: „Meine Schlafkammer in Neulengbach“ (Das Zimmer des Künstlers in Neulengbach), dreifach signiert und datiert 1911, Öl auf Holz, 40 x 31,7 cm („Brett“) (KP220), Besitzerin 1918: Ida Roessler, Wien; heute: Wien Museum, Nachlass Arthur Roessler, Inv.-Nr. 117.203; Abb. aus: Arthur Roessler, *Kritische Fragmente. Aufsätze über österreichische Neukünstler* (Richard Lányi, Wien 1918), S. 131.



20

Abb. 20 Vincent van Gogh, Das Schlafzimmer, Wiederholung 1889, Öl auf Leinwand, 73,6 x 92,3 cm. Von diesem Werk existieren noch das „Original“, die gezeigte Wiederholung gleichen Formats (*répétition*) und eine im Format kleinere Replik (*réduction*). The Art Institute of Chicago, Helen Birch Barlett Memorial Collection, Chicago. Dieses Bild wurde 1909 von der Galerie Miethke in Wien an Carl Reininghaus verkauft, wo auch Schiele es kennenlernte und als Anregung zu seinem Werk „Mein Zimmer in Neulengbach“ gedient haben soll. Katalog der Ausstellung „Vincent van Gogh und die Moderne“, Museum Folkwang Essen – Van Gogh Museum Amsterdam, Luca Verlag Freren 1990

Neulengbach gehörigen Katastralgemeinde Großweinberg. Dieser am Südabhange des Buchberges gelegene Ortsteil bestand damals aus nur wenigen Häusern. Die Miete betrug 600 Kronen im Jahr, was heute einem Gegenwert von ca. 2.500 €⁴ entspricht. Nach den Erinnerungen seines väterlichen Freundes und Kunstsammlers Heinrich Benesch (Abb. 13), der Egon Schiele mit seinem Sohn Otto fast wöchentlich in Neulengbach besuchte, bewohnte Schiele jenen Teil des Hauses, von wo aus man einen direkten Blick auf das Schloß Neulengbach haben konnte. Diese Ansicht hat Schiele auch in einem Ölgemälde festgehalten (Abb. 14). Das Haus Au 48, das sich bis heute äußerlich unverändert erhalten hat, liegt an der 1970 nach Egon Schiele benannten Straße, ist Privatbesitz und nur „im Vorübergehen“ zu besichtigen (Abb. 15).

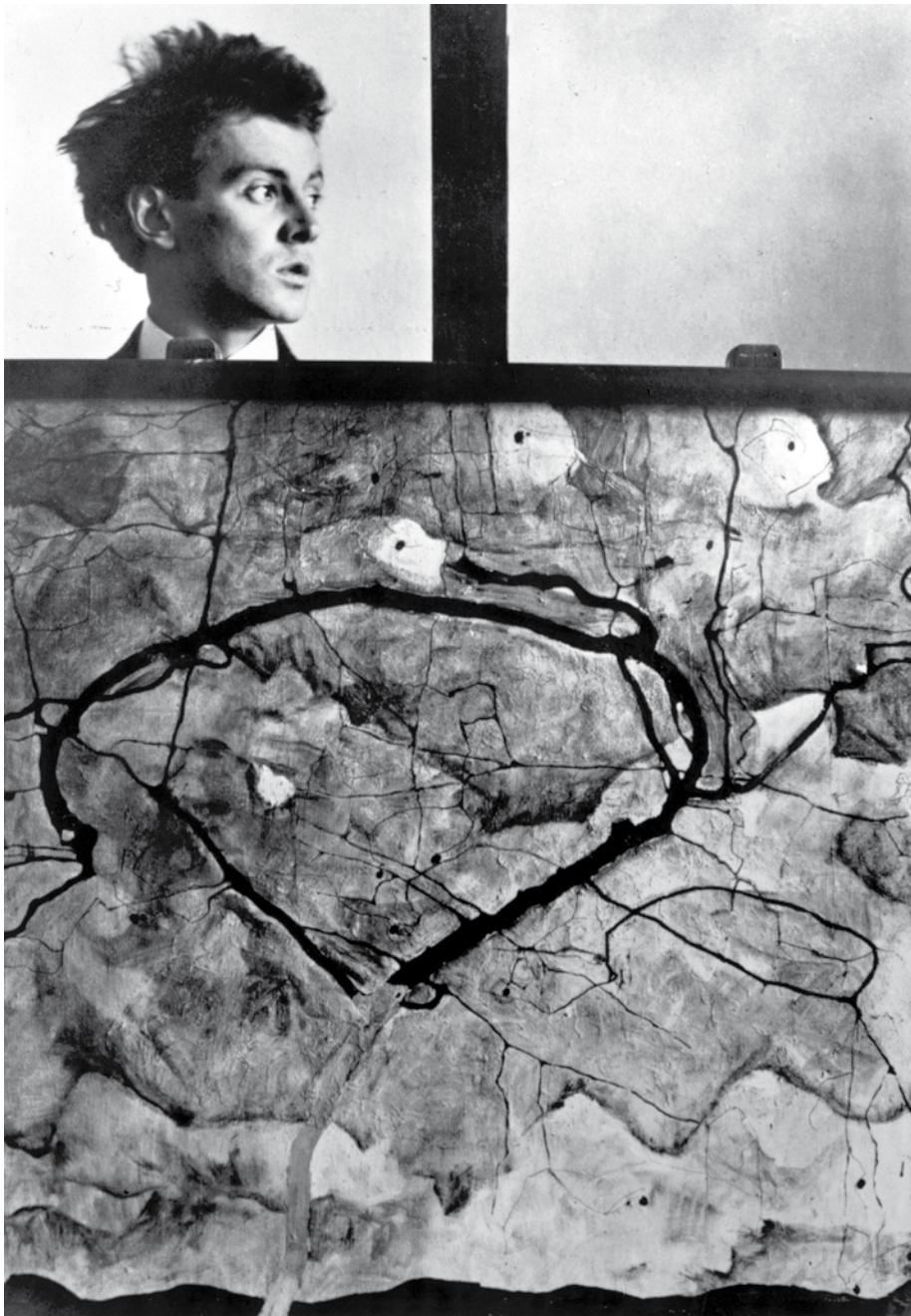
Besonders erwähnenswert in dem Brief erscheinen Schiele das Ausflugsziel „Buchberg“ und das Etablissement „Fichtenhof“ in Neulengbach.

Schiele beschreibt seine Beobachtungen von der 1901 vom Neulengbacher Alpinen Verein „D'Wildegger“ am Buchberg errichteten hölzernen Aussichtswarte (Abb. 16). Die Baukosten für die Warte betrug damals 3000 Kronen (heute ca. 12.500 Euro). Am 18. August 1901, dem 72. Geburtstage des Kaisers Franz Joseph I., fand die feierliche Eröffnung der Aussichtswarte statt. Karl Gaar schreibt 1921 im „Wienerwald-Bote“ unter dem Titel „Unser höchster Heimatberg: der Buchberg“: [...] *Ein überwältigender Anblick! Nicht bald ein Berg ist geeignet, uns die Kontraste im Landschaftsbilde so zu bieten: dort Ebene (Norden), da Hügelland, dort Bergland (Süden), südwestlich liegt Neulengbach mit dem Fürst Liechtenstein'schen Schlosse auf dem baumbepflanzten Schlossberg; rechts davon liegt Kirche und Pfarrhof. Am Fuße des Schlossberges: Groß-Weinberg und Au. Über der Wienergasse erscheint uns der Dreiföhrenwald. Über Neulengbach strebt der Türnitzzer Höger (1373 m, Lilienfelder Alpen) und die gupfartige Reisalpe (1398 m) empor. Etwas nach rechts liegen Hohenstein (1187 m) und der Ötscher (1892 m). Über dem Dreiföhrenwald steigt der pyramidenförmige Gföhlberg (893 m), rechts der Kasberg und links die Klammhöhe. An die Klammhöhe anschließend, scheinbar parallel mit dem und naheliegenden Kuhreiterberg, 514 m, (Kohltreit mit Warte) der langgestreckte Schöpfel (mit Warte 893 m). Weit hinter dem Schöpfel lugt der Schneeberg (2075 m) hervor.*

Manchmal sichtbar erscheinen auch die Schneealpe (1904 m) und die Raxalpe (2009 m), deren Gipfeln schon in der Steiermark liegen. Deutlicher sichtbar ist über dem westlichen Schöpfelabhang der Unterberg (1341 m) südlich von der Ramsau bei Hainfeld. Östlich von Neulengbach, der oberhalb Haag liegende Frauenhof, dann die zu Anzbach gehörigen Ortschaften und Häusergruppen Pameth, Klein Weinberg, Tannenhof und Hofstatt. Weiter die Pfarrkirche Anzbach, näher gelegen der Aichhof, Gschwendt und Gschwendthof. [...] Über die Nahen Orte Markersdorf, Kerschenberg mit Wallfahrtskapelle, links an der nach Neulengbach führenden Straße der alleinstehende Finsterhof, dann Inprugg, an der Lehne des Haspelwaldes Herbstgaben, Drahthof (Getreidehof), Raipoltenbach. Seebach mit der kleinen Kirche und Raßberg. Nach Westen zu Hügelland bis St. Pölten und Melk. In der Nähe der Westbahn Kirchstetten, Ollersbach, Schloss Baumgarten; hinter Kirchstetten und Ollersbach die Rottenbucherhöhe und noch weiter die Höhenzüge in der Gegend von Scheibbs und Waidhofen an der Ybbs.

Wahrhaftig ein prächtiger Rund- und Ausblick. Mögen diese Zeilen beitragen, dass wir unsere heimatliche Scholle, die nicht nur mit dem Schweiß, sondern auch mit dem Blute unserer Vorfahren getränkt ist, mehr lieben und schätzen.

4 „Vom Pfennig zum Euro“, Katalog zur 281. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 2002. Umrechnungstabelle, Seite 78: 1 Krone (1910) = 57,40 ATS (2000) = 4,171 Euro (2000).



21

Photographisches Atelier H. UNGAR, NEULENGBACH-MARKT — (gegenüber der Bahn-Haltestelle. —

Aufnahmen im **neuerbauten, modern eingerichteten Atelier** finden zu **jeder Jahreszeit** auch an Sonn- und Feiertagen bei jeder Witterung statt. — Spezialitäten: **Kinder-, Sport- und Gruppen-Aufnahmen, Vergrößerungen** selbst von **kleinsten** Bildern bis zur **Lebensgröße**. Aufnahmen auch ausser dem Hause, von **Gebäuden, Innenräumen, Geschäftslokalen** usw. werden möglichst billig berechnet.

22

Abb. 21 Schiele mit „Herbstbaum in bewegter Luft“, Foto: Atelier Ungar Neulengbach. Katalog „Egon Schiele Frühe Reife Ewige Kindheit“, Nr. 6.10, Wien Museum 1990

Abb. 22 Inserat des Fotografen Hanns Ungar. Ab Juni 1911 wöchentlich in der Lokalzeitung „Wienerwald – Bote“. Im Original nachzulesen unter „anno.onb.ac.at“

Die hervorragende Weit- und Rundsicht macht den Buchberg bis heute zu einem beliebten Ausflugsziel.

Der „Fichtenhof“ war nicht nur Hotel, Pension und Café - Restaurant, sondern in seiner Glanzzeit auch und vor allem auf Grund seiner häufig stattfindenden Künstlerabende eine Abwechslung und Bereicherung des Neulengbacher Vergnügungslebens. (Abb. 17 und Abb. 18)

Egon Schiele kennt die zum Vergleich bemühte Meierei „Tivoli“ in Wien Hietzing, wo Gustav Klimt fast täglich sich mit Freunden traf und sein Frühstück zu sich zu nehmen pflegte.

Einer Zeitungsmeldung in der Lokalzeitung „Wienerwald-Bote“ entnehmen wir weitere Details bezüglich der Entstehung des Hotels:

„Am 26. März 1909 starb in Wien der 47jährige Besitzer des Hotels „Fichtenhof“ von Neulengbach, Herr Joseph Heger. Heger, von einer armen Familie abstammend, war lange Jahre in Afrika und China als Reisebegleiter tätig, arrangierte nach dem Boxeraufstande eine chinesische Ausstellung und erwarb sich hierbei ein größeres Vermögen. Er übersiedelte zur Erholung nach Neulengbach, wurde aber von Frauenmund überredet, in Neulengbach ein Hotel in modernstem Stil zu errichten. Dieses Projekt nahm sein ganzes Sinnen gefangen und nach schier unüberwindlichen Hindernissen gelang es ihm, das Prachthotel zu schaffen.“

Ab Sommer 1911 ist ein gewisser Emil Mayer aus Wien Wieden Besitzer des Anwesens.

Neben den Veranstaltungen im Fichtenhof und den schon erwähnten Theateraufführungen bot man den Sommergästen weitere Attraktionen und Möglichkeiten zur Unterhaltung in Neulengbach. Diverse Zeitungsmeldungen aus der ersten Zeit, in der Schiele in Neulengbach war, aus dem „Wienerwald – Bote“ geben darüber Aufschluss (hier eine kleine Auswahl):

19. 8. 1911:

Zirkus Rebernigg in Neulengbach. *Am Platze neben Baumeister Wittmann hat der berühmte Wander – Unternehmer (eine Spezialität) Nemetz und Rebernigg jun. Seinen Zirkus aufgeschlagen und bleibt nur 6 Tage hier. Freitag, den 18. August war große Gala – Eröffnungs – Vorstellung. Heute, Samstag abds. Großer Hygblife – Abend. Morgen 2 Vorstellungen mit seinen besten Kunstkräften*

2. 9. 1911:

Neulengbach. *Sonntag, den 1. Oktober d. J. findet in Anton Lazelberger's Bahnhof – Restaurant ein Weinlesefest statt. Der Eintritt beträgt 50 Heller. Anfang 4 Uhr.*

Rekruten – Abschiedsfest. *Am Sonntag, den 3. September findet in Jg. Schulz' Lokalitäten ein Rekruten – Abschiedskränzchen verbunden mit Juxpost, Juxlotterie und Preistanzen statt.⁵*

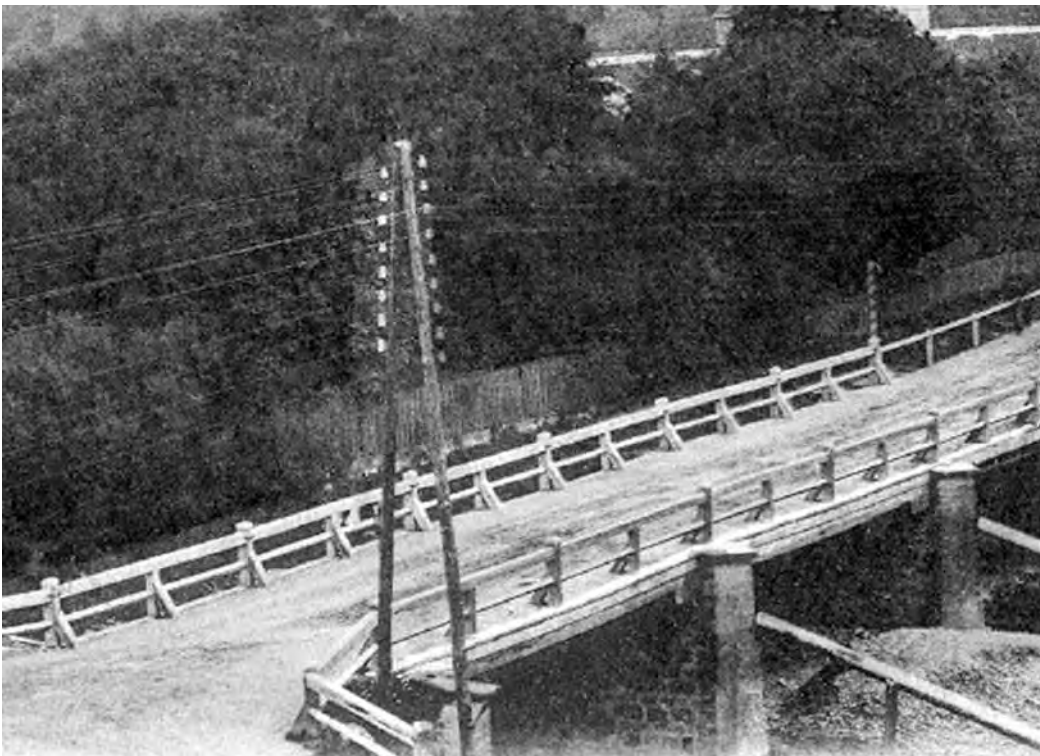
Abschiedsfest. *Am Sonntag, den 3. September findet in Franz Schedl's Restauration in Neulengbach ein Abschiedsfest für die Sommergäste statt. Musik der Salonkapelle J. F. Eitelbö.*

Wohltätigkeitsfest. *Im Schloßhofe des Schlosses Liechtenstein in Neulengbach fand am 27. August bei herrlichem Wetter ein Wohltätigkeitsfest statt, dessen Reinertragnis dem Neulengbacher Kindergarten gewidmet ist. Erfrischungsbuden, Tanzboden, Lotterie-, Blumen- und Musikpavillons etc. waren vorhanden. Auch eine Damen – Schönheitskonkurrenz fand statt und wurden prämiert: Mit dem ersten Preise Frl. Leopoldine Orasanu, mit dem*

5 Es fanden damals in Neulengbach und Umgebung großangelegte Manöver statt.



23



24

Abb. 23 Egon Schiele: „Besonnte Straße mit massiver Planke im Vordergrund“, Öl auf Karton, 25,4 x 25,4 cm, signiert und datiert rechts unten: „S 07“ (KP92), Privatbesitz. Bei der „massiven Planke“ handelt es sich um das Geländer einer Brücke über den Laabenbach in Neulengbach (Siehe Abb. 24). Bei dem im Bild rechts oben dargestellten Gebäude handelt es sich um das heute noch existierende Bahnwärterhaus in Neulengbach. Abbildung aus dem Katalog des „Egon Schiele Museum“ in Tulln, Seite 95

Abb. 24 Brücke über den Laabenbach (heute „Scharf Brücke“). Postkarte vor 1907, Ausschnitt. Sammlung Kautz, Neulengbach

zweiten Preis Frl Julie Koberger. Das Komitee, an dessen Spitze Frau Olga Jauner amtierte, hatte vollauf zu tun, um dem starken Besuche gerecht zu werden. Dem Komitee und den edlen Spendern sei hiemit der beste Dank ausgesprochen. Der Reingewinn soll ein bedeutender sein.⁶

14. 10. 1911:

Jahrmarkt. Am Dienstag, den 17. Okt. d. J. findet in Neulengbach der sogenannte Theresien – Jahrmarkt statt. Schönes Wetter wäre erwünscht, damit Neulengbach einen Massenzuzug von Kauflustigen zu verzeichnen hätte, zum Wohle und Nutzen unserer Geschäftsleute.⁷

28. 10. 1911

Kinematograph – Theater. Das elektrische Kinematographen – Theater von Herrn M. Berousek, das seit acht Tagen in Neulengbach, neben Herrn Baumeister Wittmann 's Materialplatz sein Riesenzelt aufgeschlagen hat, ist sehr gut besucht. Die Vorführungen des Kinematographen sind tadellos und das Programm ein sehr reichhaltiges. Das Theater ist sehr gut geheizt, sodaß man, trotzdem es auf dem Felde aufgeschlagen ist, von Kälte keine Ahnung hat. Die Bewohner von Neulengbach und Umgebung seien darauf aufmerksam gemacht, daß das Theater täglich ein anderes und immer anziehendes Programm hat. Besonders sehenswert waren die Riesensfilme Andreas Hofer, die Kaiserreise nach Bosnien, die weiße Sklavin, Passionsspiele etc. etc., kurz und gut: man komme und sehe.

Dass sich Schiele in Neulengbach mehr als wohl fühlte, manifestiert sich nicht zuletzt in den bedeutenden Kunstwerken, die in der kurzen Zeit seines Neulengbachaufenthaltes entstanden sind. Das ursprünglich für Ida Roessler angekaufte und heute im Besitz des Wien-Museums befindliche Werk „Meine Schlafkammer in Neulengbach“ (Abb. 19) zeigt die Einrichtung des Kabinetts. Die Anregung zu diesem Bild soll von dem im Besitz seines Gönners Carl Reininghaus befindliche Werk von van Gogh „Mein Zimmer in Arles“ (Abb. 20) gekommen sein. Dass Schiele dieses Bild gleich drei Mal signierte, soll wohl seine besondere Freude darüber ausdrücken. In vielen Büchern über Egon Schiele ist ein Foto abgebildet, das Egon Schiele mit einem seiner in Neulengbach entstandenen Werke zeigt (Abb. 21). Es findet sich aber fast nirgends der Hinweis, dass dieses Foto in Neulengbach vom dem damals dort tätigen Fotograf Hanns Ungar (Abb. 22) gemacht worden ist. Einen ersten diesbezüglichen Hinweis fand ich im Katalog der Ausstellung „EGON SCHIELE, FRÜHE REIFE – EWIGE KINDHEIT“ des Historischen Museum in Wien aus dem Jahre 1990: Vorsatzbild, Kat. Nr. 6.10. Den zweiten diesbezüglichen Hinweis und endgültigen Beweis in dem Buch „DER LYRIKER EGON SCHIELE, Briefe und Gedichte 1910 – 1912 aus der Sammlung Leopold“ (2008). Auch darin erscheint das Bild als Frontispiz und ist wie folgt beschrieben: *Egon Schiele hinter dem auf einer Staffelei befindlichen Gemälde „Herbstbaum in bewegter Luft“ (Leopold Museum, Inv. Nr. 449), 1912. Foto, montiert auf Karton, rechts unten Trockenstempel „Atelier Ungar Neulengbach“. Vermerk auf der Rückseite der Fotografie: „Mein Wandelweg führt über Abgründe“.* Foto: 23,4 x 17 cm, Karton: 24,5 x 32,8 cm, Privatbesitz.

Aus dem Jahre 1907 existieren mehrere Werke Egon Schieles mit Motiven aus Neulengbach und Umgebung. Auch das sind Belege für seinen Aufenthalt in unserer Gegend. Zum Abschluss ein aus dieser Zeit stammendes Werk (Abb. 23) mit zugehörigem Beweisfoto (Postkartenausschnitt, Abb. 24).

6 Das Schloss war damals zum Teil an Frau Olga Jauner (geb. Blum) vermietet, die ein Hotel mit Pension und Restaurant betrieb. Es war auch eine Kur- und Wasserheilstätte. Angeboten wurden auch Radiumkuren unter ärztlicher Leitung.

7 Dieser Jahrmarkt findet bis heute statt und hat Jahr für Jahr tausende Besucher.

Clarisse as a Depiction by Schiele

An Interview with Jean-Pierre Cometti

by Carla Carmona

Jean Pierre Cometti, philosopher, editor and translator, is professor emeritus at the University of Provence and associate professor at the department of philosophy of the UQAM in Montreal. He is a member of the Centre Européen pour l'Etude de l'Argumentation (Brussels), of the scientific committee of the *Revue Internationale de Philosophie* and of the editorial committee of *Rivista di estetica* (Turin). He has been working primarily on questions of aesthetics and philosophy of language from three different perspectives: literature (thanks to his investigations devoted to Robert Musil's oeuvre), contemporary philosophy (with his research on Wittgenstein's philosophy and American pragmatism) and general aesthetics (from the meeting point between pragmatism and analytical philosophy). Among his most recent works, it is worth mentioning his *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie* (PUF, 2004), *La force d'un malentendu, Questions théoriques* (Paris, 2010), *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* (« Folio-essais », Gallimard, 2009) and a book that he has recently finished on the concept of use. Among his translations, those of Robert Musil, Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman, Richard Rorty, C.S. Pierce and John Dewey are most notable.

1. Would you agree that Robert Musil's thoughts on being a character without having one on the basis of the outstanding and yet common existential problems of Ulrich, the main character in The Man Without Qualities, qualified precisely by the fact that he has no qualities, is somehow very Wittgensteinian? For instance, take his comparison between a man without qualities and a set of qualities without a man, or his statement that the difference between identifying oneself with one's own experiences and qualities and distancing oneself from them consists only of a difference in attitude, a deliberate decision in favor of a particular perspective as valid as any other one. Ulrich felt that the qualities he had achieved during his life had to do more with each other than with him, that they belonged as much to the rest of their bearers.

However, this was not one of Schiele's certainties. He was very attached to the romantic idea of genius, and felt that there was a connection between the authentic artist, the genius, and the divine. The painter wrote most of his poems against this background, and depicted himself as a reminiscent martyr in many of his canvases and drawings, such as when he portrayed himself as St. Sebastian. Do you think that the difference in attitude between Schiele, Musil, and even Wittgenstein in this matter has something to do with the fact that Schiele died just before the First World War ended, that is, that he still lived in what Stefan Zweig termed the "Golden Age of Security", or in its immediate ruins? When do you think that Musil changed his views to those reflected in The Man Without Qualities?

As you know, there are commentators who consider that Musil and Wittgenstein are very close. I always felt something like that. But the difficulty appears when you try to state explicitly what they share, what we could really consider as common between them. I feel that Wittgenstein would not have liked a novel like *The Man Without Qualities*. I don't have any evidence of this (he probably did not read it), but we do know what he liked, that being very classical works, especially in novels (think of Gottfried Keller, and also that Wittgenstein preferred poetry to novels). Of course, they shared an interest in logic and science. However, in Wittgenstein this concern is closely related to two of his convictions: that logic is not a way of knowing, and that language does not enable us to reach what allows that language make sense. On such matters, he is very close to Schopenhauer. As a thinker, Musil was rather a positivist: he was always thinking of how we could deal with ethics or aesthetics like we do with mathematics or physics. Things are very different from Wittgenstein's perspective. What I mean is that there is something very romanticist in Wittgenstein which is alien to Musil. Perhaps you do not agree with this interpretation, because Musil took a lot of time for questions such as that of the «*andere Zustand*», which is related to romanticism.

But you must remember two things: first, that it is a «thought experiment» and, secondly, that for Musil a very important point was the gap dug between intellect and feeling by modern thought – and romanticism. It is exactly what Wittgenstein presupposes in his *Tractatus*.

The situation is certainly different in Wittgenstein's second philosophy. From this point of view, the concept of a man without qualities could be considered as an exceptional thought experiment, but what could it mean? Perhaps such a concept (for both Musil and Wittgenstein this time) could be understood as a reflection of the conditions of the very world described by Musil in his novel, and which is also the world that Wittgenstein was speaking about when he referred to the modern world in the preface to his *Philosophical Remarks*. However, there is still a big difference. The way in which Musil speaks of such a world is ironical. He never felt any nostalgia. On the contrary, Wittgenstein shared a *Viennese symptom*: the feeling that you can find in Zweig's *Die Welt von Gestern*. It's no coincidence that, while Wittgenstein was influenced by Spengler or Weininger, Musil hated what they represented. Schiele and Wittgenstein are on the same side: the side of the typical world that Musil takes rather as an experience, the experience of a failure in history.

There is something strange with Musil in this respect. I think that he did not like very much either music or painting. He never took into consideration the Viennese artists living at the time, whose names, at least, he certainly knew, and perhaps their work. And nevertheless, he draws extraordinary portraits of Clarisse and Walter, both madly in love with the music of Wagner. I would like to make a point about Schiele in relation to this. If you want to get an idea of what Clarisse looked like, the best you can do is to look at Schiele's paintings.

2. *And yet, how can we understand Wittgenstein's notion of genius in this context? Do you think that Musil agreed with Wittgenstein's view, as well as with his identification between ethics and aesthetics, so prominent in the fin-de-siècle Vienna?*

The point is that, where Wittgenstein takes the romantic notion of genius as an evidence, Musil makes it a specific problem, and understands it as the expression of a mythology. You probably remember the chapter in Musil's novel when Ulrich "discovers" that a racehorse can be genial. In a world of "qualities without a man" the very notion of genius collapses. Of course, the question is "and what about art?", and the answer is the following: the only art that we are able to conceive is an "art without

qualities". Such an art is based on «ways of doing», like «language games» in Wittgenstein's *Investigations*. Such a vision involves dropping the romantic images that hold us captive. It also means that, from a certain point of view, ethics and aesthetics are one and the same. In the earlier Wittgenstein, ethics and aesthetics are the same, because they are outside the world; for Musil, the reason is different: what you *feel* and what you *do* while making art (in writing, for instance), what people are able to feel or understand when dealing with art, belongs to their life and is related to their ways of living. The only question of ethics is (as suggested in *The Man Without Qualities*): how do we live, and how can our lives be better, freer, more lovable?

3. *In your book Robert Musil: de "Törless" à "L'homme sans qualités", you proposed that The Man Without Qualities is run by two different forces, that of history and that of ethics (as opposed to morality), which complement each other. Do you think that one of the reasons for Wittgenstein's early remarks on ethics sounding so metaphysical is that he did not take that of history into consideration? Nevertheless, even Wittgenstein's early philosophy meets Musil's idea in The Man without Qualities that "le bien et le mal sont des valeurs fonctionnelles".*

This book is unfortunately too far from my mind. What I would say now is that ethics – as I have just presented it – is the main issue in the second part of *The Man Without Qualities*. But one must always keep in mind that it is a novel, a fiction, i.e. a «thought experiment». In other words, if there is one thing that Musil is wondering about in this part of the novel, it is how life and humankind would be if we were able to love (oneself and other selves) differently, beyond the understanding of the self as ego-centered. But another question (correlated to this) must be asked: Ulrich and Agathe live without any substantial link to the surrounding world. They are living in an utopia. They should create, invent a way to restore such a relation in agreement with their hypothetical life. No one can ignore history. The problem with history – from an ethical point of view – is that it runs without making any differences. From this point of view, the way it goes is indifferent. How to really live what we live? That is the question, and this question applies equally to history and to life. Musil does not separate these two issues. On the contrary, Wittgenstein separates them, he seems interested mainly in the first one. This can explain why Wittgenstein gives to good and evil a rather metaphysical and religious meaning, often in a Kierkegaardian vein.

However, everything is not so cut and dry because Wittgenstein's ideas in the *Philosophical Investigations* – derived from concepts like “language games” or “forms of life” – are opened to other possibilities.

4. *Schiele's pictorial syntax is very rich in all kinds of resources. One of the most paradigmatic ones is his use of details. There are paintings where one can admire colorful flowers scattered in landscapes depicted from a point so high in the sky that it would be impossible to even imagine them. And yet they are there, so present that the composition is practically called into question. At times Schiele's figures are subordinated to one of their extremities, whether a whole leg or just an elbow, which stands up while the rest of the figure is alienated. Musil's idea of qualities possessing men comes to mind. In Schiele's art, especially in his non-allegorical canvases and in his drawings, the notion of a figure as a whole does not exist. Everything is fragmented. When figures, objects and structures are allowed in the composition, they are fragmented. When they are not, as in his landscapes, the impossibility of having something framed, and for that matter, under control, is presented. This is highlighted by Schiele's use of parallelisms and repetitions in his art of pictorial composition. Furthermore, Schiele's eccentric self-portraits, such as his famous Seated Male Nude (Self-Portrait) from 1910, today in the Leopold Museum in Vienna, makes me think of the “Parallel Action” around which *The Man Without Qualities* evolves. Could you give us a picture of Musil's later syntax?*

Very interesting. It is probably the best focal point for comparing their work. There are also lots of details in *The Man Without Qualities*, and these details – especially when they belong to characters – correspond to what Musil called “qualities”, that is, “properties” that we usually relate to the self. However, it is an illusion to think that they belong substantially to the self, which does not own them (contrary to what the German word “Eigenschaft” or the French word “propriété” suggest), and they can be related to different «egos». That is the reason why one can find such qualities in separate states, as if they were floating in the air, and also why the same quality can be common to very different characters. For instance, going back to the novel, Ulrich and General Stumm von Bordwehr share some attitudes or sometimes tend to the same kind of reflections, which at first glance seems very strange. There is, between them, what Wittgenstein referred to as “family resemblances”. This way of relating the elements of the “intrigue” is typical of Musil's writing. It is closely related

to his concept of “Eigenschaftslosigkeit”. It is also one of the main aspects of his irony. Let me observe that this is a philosophical point. One cannot build a book upon the concept of “Eigenschaftslosigkeit” without expecting any consequence on the way in which it has been built. In this case, the result is the inability to use the traditional sense of the narrative. Note that in chapter 122, Ulrich discovers that he has lost “the sense of narrative order”.

– Yes, he faces the impossibility of threading all that has occurred on a single thread, of putting all the events of one's life in chronological order...

– Exactly.

5. *Which story or metaphor of the many in *The Man Without Qualities* would you choose to illustrate the fin-de-siècle Vienna?*

Certainly and without hesitation: the metaphor of the camel. I'm thinking of the passage – at the beginning of the novel – where Musil describes Kakania. In Kakania, history runs at the pace of the pitch of the camel.

– When it is not clear what is up or down, what goes forward or backward...

– Yes, Musil formulated it as “always the same story” (*seinesgleichen geschieht*). This is very significant for several reasons, particularly for understanding the situation where, whatever you do, nothing can change. Ulrich's decision to live «hypothetically» is directly connected to this state of affairs. In other words, if you want to take it this way, it is an ironical version of the notion of “the end of history”, perhaps of “postmodernism”.

6. *Just by looking at Schiele's paintings, could you compare him with any of the characters in *The Man Without Qualities*? Can you think of any correspondence between one of the stories or metaphors in the novel and his art?*

As I have already suggested, the character who comes immediately to my mind is Clarisse. But there are others like Gerda, and maybe Hans Sepp. This is related to the problem of syntax in the sense you spoke of. These characters are particularly “dislocated”. In their case, the problem of the self arises dramatically – though in several ways. It is different in Ulrich's case, because the way he

deals with this problem is not *existential* but *intellectual* and *hypothetical*, that is, as if it were an experiment. Although *The Man Without Qualities* is sometimes full of emotion and sensuality (particularly in the second part of the novel), Musil is a very “cerebral” writer. Those aspects of the novel that make room for comparisons with Schiele’s artistic inspiration are mainly related to his description of the «fin-de-siècle Vienna».

7. Does Schiele’s conviction that “*Alles ist lebend tot*” say anything to you in relationship to *The Man Without Qualities* or to Musil’s literary practice? And his belief in the idea that all beings are equal?

It is hard to say. Two parallels come to mind. First, the fact that the picture of Kakania in the novel is that of a world “lebend tot” in a certain sense. This is related to the way in which everything happens in a world where all is equal and makes no difference. It is in this sense that Musil spoke of history as “spectral”. Secondly, the fact that “qualities” are the ones which gives us the certainty of being unique in the universe. How unique could be a man without qualities? It seems to me that both Musil and Schiele – each in his own way – worked hard to weaken this representation.

8. If you were asked to choose three figures, or the work of three people, to help us understand *The Man Without Qualities*, who would they be, and, briefly, why?

One is tempted to think of other writers, perhaps of Dostoyevsky, for instance, or writers that Musil appreciated, or typical writers of the Viennese atmosphere. But the way Musil came to literature is very particular. I think it is mainly related to his intellectual questioning. Ernst Mach had without any doubt an impact on him – at least at the beginning – and he certainly helps to understand several points in Musil’s thought and work. I would be tempted to say the same thing of psychology, particularly in the field of feelings, and, of course, of *Gestaltpsychology*, to which Musil gave great importance. Why? According to Musil, the main problem arising in the modern world was that of the divisions of the mind. And it is also important, from this point of view, to understand why Musil thought that philosophy was not on the right track towards overcoming these problems. Perhaps he understood literature as an opportunity to deal with these problems in a different way, and with other tools: fiction.

9. Do you think that there is anything in common between Musil’s move from *Törless* to *The Man Without Qualities* in relation to what language can express and what it can’t, and that of Wittgenstein from the *Tractatus* to the *Philosophical Investigations*?

I’m afraid I cannot answer this question with all the attention it deserves. Like in the *Tractatus*, silence plays an important part in *Törless*. From this point of view, the end of the novel is interesting: the young Törless leaves the school with his mother, busy with his thoughts, and when she asks him what the matter is, he only says, “Nothing, just an idea!”. However, if we compare this first novel with *The Man Without Qualities*, things are different. In the latter, silence and the “sense of the hidden” are connected with attitudes and ways of believing typical of people who, like Diotima, are dreaming of a world of pure spirits, where souls need no bodies to communicate. In the meantime, everything has been relativized. The problems, in Wittgenstein, are not exactly the same, but between the *Tractatus* and the *Philosophical Investigations*, the problem of language has changed considerably. I think that, like in Musil, the problem has been relativized, because Wittgenstein then sees the problem from the point of view of “language games”, and this means that the bounds we have to consider are those of *these* games, and not of *the* language as such.

10. Do you have any suggestions for future researchers on the fin-de-siècle Vienna?

This is a field which proved to be very attractive several years ago. The fin-de-siècle Vienna was fashionable. It did not last. Now, what could attract a young researcher to these topics? There is a picture of Vienna that acquired much success, the picture of a world in which a lot of discoveries were made, an intellectual and artistic world very rich and dense, where everyone was acquainted with everyone. This is certainly surprising, but not true. The truth is that Musil seemed to be unaware of Wittgenstein, Schönberg or Klimt, and Wittgenstein unaware of Musil; Freud seemed to have no idea of Wittgenstein or Musil, and so on. Why? How could this be? How could all of these innovative writers and thinkers be so ignorant of their own time, in such a «little world»? Is it right? Must we think that the place where they lived was not significant enough for them so as to draw their attention? I am not so sure that what we have learnt of that Vienna does not need to be reconsidered.

Reflections on an Exhibition

An interview with Jane Kallir

by *Carla Carmona*

Jane Kallir, co-director of the Galerie St. Etienne in New York, is a noted scholar and the author of the catalogue raisonné of the work of Egon Schiele, *Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné*. She has a myriad of publications on Schiele's life and work and has curated many exhibitions, among them, the one inaugurated last February in the Belvedere in Vienna, with the title "Egon Schiele, Self-Portraits and Portraits".

1. *The exhibition "Egon Schiele, Self-Portraits and Portraits", inaugurated February 16th in the Lower Belvedere in Vienna, is said to be the first large show on the subject. What are the reasons for this long absence, if the self-portraits and portraits are so present in Schiele's oeuvre? And why organize this exhibition now?*

Although the Galerie St. Etienne introduced Schiele's work to the United States in 1941, he did not become internationally recognized until the 1960s, and even in Vienna the first really large-scale museum exhibitions were those held in 1968 (at the Belvedere, Albertina and Historisches Museum der Stadt Wien) to commemorate the 50th anniversary of the artist's death. During this period, it was natural for curators to focus on presenting a broad overview of Schiele's work. Only when an artist is relatively well-known does it make sense to explore narrower aspects of his oeuvre. The Leopold Museum began this process with its landscapes show in 2004. A survey of the self-portraits and portraits was a logical next step.

2. *Alessandra Comini published her "Egon Schiele's Portraits" in 1974, a milestone and nowadays a classic in the literature on Schiele. How do you understand the development of the research on Schiele since then and the current state of the discussion on the subject in the scientific community? How did you integrate the new aspects of the conception of Schiele's portraits in the show in the Belvedere?*



Advertising in the streets of Vienna for the Schiele exhibition 2011 in the Belvedere. Photo: J. Th. Ambrózy, Vienna.

The two most important Schiele books published since Comini's 1974 monograph were Christian Nebehay's 1979 "Dokumentation," and my own catalogue raisonné (1990 and 1998). The Nebehay book made it possible to access, for the first time in one place, virtually all Schiele's surviving letters and related documents. The importance of this, in terms of understanding both Schiele's life and his art, cannot be underestimated. The catalogue raisonné made it possible to follow, step by step, Schiele's chronological development and to chart the relationship between his oils and his works on paper. This is what I aimed to show visitors to my "Self Portraits and Portraits" show. I want people to understand how Schiele grew, both as an artist and as a human being; to see intimately into his process.

3. *What are the guidelines that you laid down for the exhibition? Why have you organized the show in this particular way?*

Schiele's development was extremely rapid. There are years, such as 1910, in which he ran through as many as three or four different styles. So the work very naturally divides into chapters, which in turn mirror biographical chapters in the artist's life. I wanted to hang the works together in such a way that they would tell a story; talk to one another. There was some discussion as to whether the self-portraits should be integrated with the other portraits or hung separately. In the end, we decided on the second approach. This is definitely more dramatic. The central self-portraits room is the heart of the show, though it perhaps obscures the close relationship that exists between these works and the other portraits.

4. *The exhibition "Egon Schiele, Self-Portraits and Portraits" explores about 100 self-portraits and portraits on both paper and canvas, while offering a paradigmatic cross-cut through Schiele's portraiture. Despite this, are there paintings or drawings which you would have included in the exhibition if it had been possible? What are they and how do you think that they would have complemented or reinforced the exhibition?*

To paraphrase the Rolling Stones, you can't always get what you want, but you get what you need. There are many different ways to tell the same story, and sometimes it is good to be forced to reexamine one's first choices, to think more creatively. For example, I would have loved to show the 1915 oil portrait of Edith Schiele (in the Hague) and the 1916 portrait of her father, Johann Harms (at the Guggenheim), but their fragility prevents both works from traveling. And in the end, I wonder if the intimate drawings that Schiele did of Edith and of the Russian prisoners of war aren't more effective in conveying the emotional and stylistic changes he was undergoing during this period.

5. *The display of the exhibition is very dense. This is positive insofar it enables viewers to contemplate and compare all the pictures in a room from a single standing position. Was this a conscious decision or was it the result of the need to adapt to the space of the Lower Belvedere? Which spatial problems did you face?*

The original plan was to show about 75 items. I convinced the Belvedere to expand the contents of the exhibition, because I felt we needed more pieces to do justice to the subject. But I have to admit, I did not realize how small the rooms would be until I actually saw them. In the end we did have to eliminate a few works, which I think served to tighten the curatorial focus. And I think that the

intimacy of the space contributes to a better understanding of these portraits, a lot of which are relatively small and personal. Many museums like to hang pictures at large, regularly spaced intervals. Agnes Husslein prefers uneven spacing, with groups of related pieces hung more closely together. This approach proved very compatible with my own views, making more obvious the connections among the works.

6. *You have devoted much of your life to the understanding of Egon Schiele's oeuvre. Given your unique knowledge of his oeuvre, which one of his self-portraits is your favorite? And which portrait?*

That is really an impossible question for me to answer. Perhaps because I know Schiele's work so well, I see the oeuvre not as a single unit, but as a sequence of developmental phases, each of which has distinct and wonderful qualities all its own. So in trying to answer your question, I become torn between a multitude of possibilities. Would I choose a 1910 self-portrait, and if so, would it be one of the startling green/orange ones from the early part of the year, or one of the more somber ones from the autumn months? But there are also great self-portraits in 1911, 1912, 1913 and so on... And with the portraits, it's the same problem: I do not even know which year to pick, much less which subject. There are so many great portraits just of Edith!

7. *What are the issues in Schiele's oeuvre that you think that should be explored in future exhibitions? And why?*

I am in the process of writing a book on Schiele's women for Prestel. While Schiele is, of course, well known for his forthright depictions of female sexuality, the broader socio-cultural implications of this work have not been properly explored. Why is it that some of these images still seem so transgressive, even today? I think this would be a good subject for an exhibition.

A more difficult – but equally interesting – subject would be Schiele's allegories, or perhaps the relationship between Schiele's and Klimt's allegories. Today allegory is out of fashion, and I do not think these works are properly appreciated. But Schiele's highest ambition (which was based on Klimt's example) was to create sweeping allegorical statements about the human condition. The iconography of the allegories has barely been explored.

Lastly, I'd like to see an exhibition about Schiele's influence on present-day artists and photographers. I am not talking about an exhibition of Schiele imitators – most of whom are not very good – but rather a deeper analysis of his far-reaching international impact. After World

War II, art historians (particularly in America) believed that modernism was based solely on French prototypes, and that these would lead, inevitably and irreversibly, to ever-increasing extremes of abstraction. I think Schiele's example – his growing international popularity in the 1960s and '70s – was key to reintroducing a more humanistic orientation to contemporary art.

8. If you had all the means available, which would be the next exhibition that you would like to curate?

The key part of that question is "all the means." I would like to curate an exhibition for which I would get every loan I wanted or needed!

9. Do you agree with the overall biographical approach to Schiele's oeuvre, especially prominent in the literature on Schiele? Do you think that Kimberly A. Smith's "Between Ruin and Renewal: Egon Schiele's Landscapes" was a milestone in the research on Schiele?

There are a number of reasons the biographical approach has tended to dominate Schiele studies. First of all, Schiele's watercolors and drawings (which many people prefer to his oils) have an overtly diaristic quality. Secondly, Schiele himself was a central character in his work. And finally, while there is abundant evidence documenting the connections between the art and Schiele's personal life, his ties to the broader artistic-intellectual context are harder to trace.

As Kimberly Smith wisely notes in her introduction, "What one scholar considers context is text to another." There is always a push-pull between the artist and his or her environment, and I think the two elements rightly form a continuum. The dividing line between the contextual and the biographical approaches is not always that clear. Regardless of which approach one favors, however, the most important thing is to avoid unsubstantiated speculation.

My own approach, as author of a catalogue raisonné, is object-oriented. I look chiefly at the work itself and the accompanying first-hand documentation.

10. Do you have any suggestions for future researchers on Schiele?

We are living at a peculiar historical moment, very different from what I expected at the start of my career. Much art-historical research has become frankly market-oriented: What do I need to know about a work to sell it for the highest price? Is it authentic? Is it "important?" Does it have a clean provenance?

Museum curators, especially in the United States, are also driven by market forces: Will the trustees support a

particular exhibition? Will it get outside sponsorship? Draw large crowds?

Because connoisseurship is no longer routinely taught in university art-history programs, many researchers emerge from school ill-equipped to make the judgments of quality that the market requires. At the same time, the Internet has created an open forum for misinformation.

There is a real danger that money will distort scholarship, infusing it with an element of aggressive greed, and that financial interests will come to override genuine knowledge.

I realize that's not exactly a "suggestion" – more like a warning!

11. What do you think of the Egon Schiele Jahrbuch's intention to create a dynamic international forum of discussion and communication between scholars, artists and writers working on Egon Schiele worldwide?

I think it's an excellent idea.

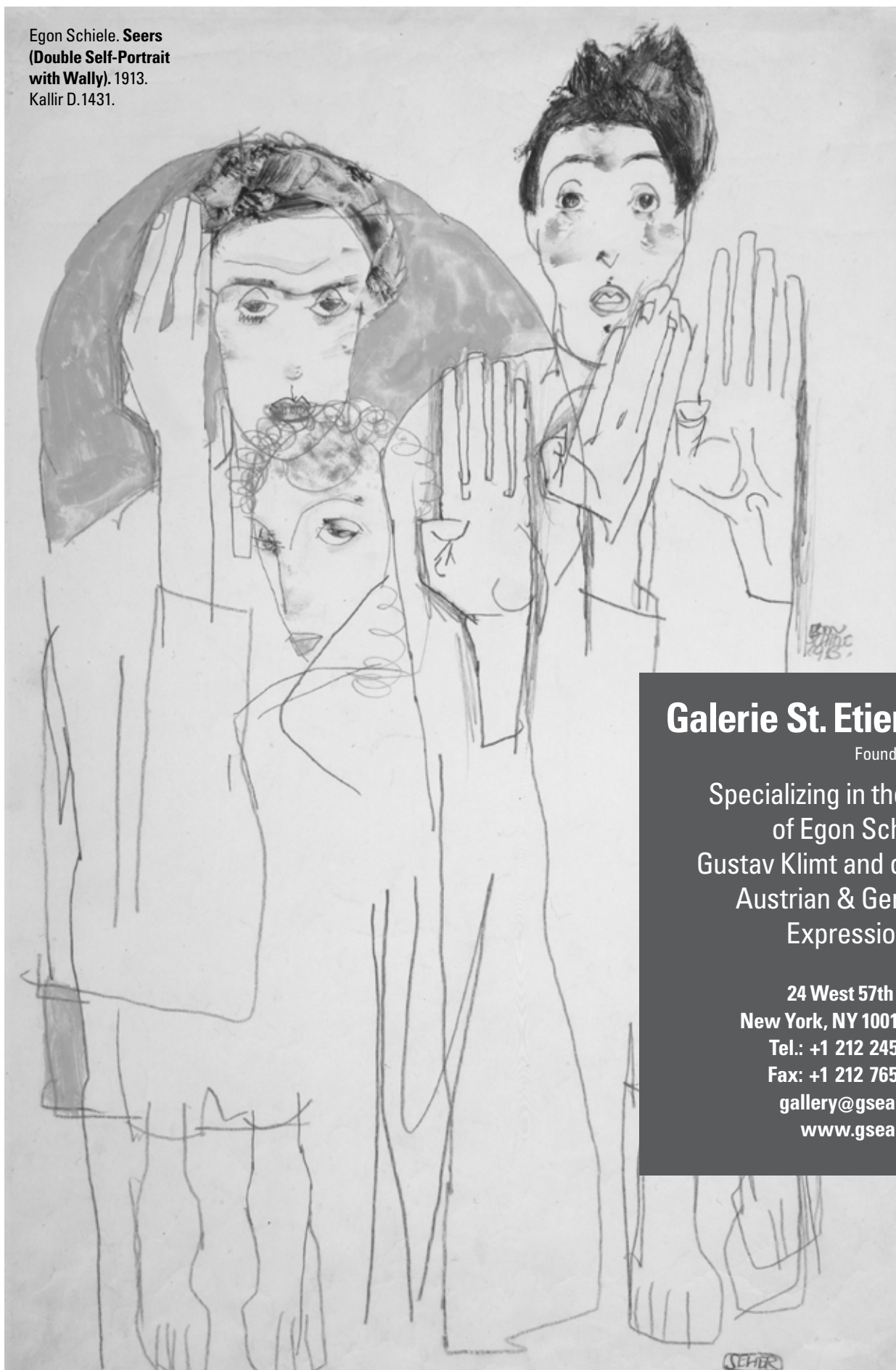
*The exhibition "Egon Schiele, Selbstporträts und Porträts/ Self-Portraits and Portraits" took place from February 16th to June 13th 2011 in the Lower Belvedere in Vienna.
www.belvedere.at*

Jane Kallir

is author of the comprehensive catalogue raisonné *Egon Schiele: The Complete Works* (1990; expanded edition 1998)

and co-director of the Galerie St. Etienne in New York.
www.gseart.com

Egon Schiele. **Seers**
(Double Self-Portrait
with Wally). 1913.
Kallir D.1431.



Galerie St. Etienne

Founded 1939

Specializing in the Art
of Egon Schiele,
Gustav Klimt and other
Austrian & German
Expressionists

24 West 57th Street
New York, NY 10019 USA
Tel.: +1 212 245 67 34
Fax: +1 212 765 84 93
gallerie@gseart.com
www.gseart.com

De arte y límites – una entrevista con Isidoro Reguera

On Art and Limits – An Interview with Isidoro Reguera

by Carla Carmona

Isidoro Reguera is a Spanish philosopher who has translated most of Ludwig Wittgenstein's writings into Spanish, including those edited by Ilse Somavilla as *Licht und Schatten. Ein nächtliches (Traum-)Erlebnis und ein Brief-Fragment* and *Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932/1936-1937*. His translations of Peter Sloterdijk's *Sphären*, his many books and essays clarifying Wittgenstein's philosophy and his beautiful piece on Jacob Böhme are also worth pointing out.

In the following pages, Reguera deals with many topics which were crucial for both Wittgenstein and Schiele, such as the relationship between ethics and aesthetics. He also reflects on very specific issues. For instance, in order to shed light on the influence that Søren Kierkegaard's *Enten-Eller* might have had on Schiele's oeuvre (which is connected to Johann Thomas Ambrózy's analysis of his 1912 canvas *Eremiten* in one of the essays published in the present number), Reguera talks about the similarities between Wittgenstein and Kierkegaard, and the impact that the latter had on the former. Or he discusses what it meant for Wittgenstein to live through the two World Wars. Or why Wittgenstein held the opinions he had about the art of his time.

Furthermore, after admiring Schiele's use of light, and drawing attention to the absence of shadows in his oeuvre, he meditates on Wittgenstein's metaphors related to light and darkness, while making wonderful use of the Böhme that he knows so deeply. Moreover, he looks at some of Schiele's statements and verses from Wittgenstein's point of view, while elucidating what Wittgenstein meant by living according to one's limits, and reflecting on binaries extremely significant for the fin-de-siècle Vienna, such as those of life and death or the human and the divine.

He faces up to Schiele's oeuvre by making use of Wittgensteinian tools as important as his notion of "language game" and of his own experience as a lucid viewer. In a Wittgensteinian vein, he brings things side by side by proposing quite a large number of comparisons between thinkers, artists and forms of art. He concludes with two suggestions for young researchers working on the fin-de-siècle Vienna: to study the fin-de-siècle Vienna, particularly the arts and literature, in the light of the philosophical Viennese soul and to compare seriously the protagonists of that Vienna and those of the Spanish Generation of '98.

1. *El primer número del Egon Schiele Jahrbuch incluye un artículo que se centra en el estudio del lienzo de 1912 Los ermitaños de Egon Schiele. Uno de los puntos clave para entender el lienzo desde el punto de vista de su autor, Johann Thomas Ambrózy, es la influencia que el pensamiento de Søren Kierkegaard pudiera haber tenido sobre el pintor, en particular, su obra O lo uno o lo otro, que editó bajo el seudónimo de Victor Eremita. Se podría decir que esta obra, de fuerte contenido ético, gira en torno a la eterna pregunta aristotélica acerca de cómo debemos conducir nuestra vida. Teniendo en cuenta que esa pregunta también persiguió a Ludwig Wittgenstein durante toda su vida, y las diferentes ocasiones en las que el filósofo austriaco se refirió al danés, así como las obsesiones y las preguntas que compartieron (a pesar de que no las respondieron de la misma forma), ¿podría hablarnos de la relación de Wittgenstein con el pensamiento de Kierkegaard, atendiendo, principalmente, a sus opiniones sobre la ética, la estética, la religión y Dios?*

Por cierto que Victor eremita, un ermitaño victorioso, podía ser un buen apelativo tanto para Kierkegaard como para Wittgenstein por la fatalidad de héroes solitarios, no homéricos, que los distinguió: dos vótores triunfantes, arrolladores y destructores de pasadas creencias, marcadores de futuro... pero desde la soledad más trágica. Es decir –sin psicologías ni aspavientos–: enfrentados a lo necesario e imposible a la vez, enfrentados a un lenguaje abocado al silencio, a una lógica abocada al absurdo de la fe, a un pensar abocado a su fundamentación en el vacío. Un lenguaje necesario para decir que no dice nada, un absurdo necesario para dar sentido a la vida, un pensar necesario para dejar de pensar. Un hablar, creer, pensar imposibles, para encontrar la definitiva paz en el silencio, el absurdo y el abandono del pensar. Eso es tragedia.

Eremitas que sólo en su soledad encuentran el ánimo rebelde frente al mundo: ése es el talante intelectual y vital que compartieron ambos hombres, no tanto ideas o modos de hacer concretos, respuestas, cuanto obsesiones y preguntas, efectivamente. Ambos se enfrentaron a los límites del lenguaje, de la religión, del pensar y a las paradojas que esto genera en la vida. Ahí colocaron su filosofía. A través de la religión, uno, y de la lógica, otro, llegaron a la misma conclusión: el definitivo silencio sobre ciertas cosas y una postura presente/ausente en la vida diaria. Cuando Wittgenstein dice que Kierkegaard es el mayor pensador del siglo XIX creo que es precisamente por lo que también afirmó de él: que era un hombre verdaderamente religioso. Esto para Wittgenstein es muy importante, seguramente lo máximo que se podía decir de alguien. ¿Por qué? Porque más allá de jerarquías y dogmas, más allá de los problemas

de fe que machacaron durante toda su vida a ambos, ante su irresolución trágica, lo religioso quedó para Wittgenstein como un poso profundo de gravedad general de espíritu, necesario para plantearse seriamente cualquier cuestión de pensar y vida, autenticidad que también exigía en los demás.

Seguro, o muy probable, que Kierkegaard en general, y el libro que cita, en particular, si lo leyó, influyera en Schiele. El cuadro de los Los ermitaños, puede contemplarse, desde luego, kierkegaardianamente. Esos seres ausentes, como abducidos, que, en su abandono, parecen casi abrazarse, de rodillas, en medio de un salto al vacío hacia el estadio religioso, o ya incluso dentro del propio absurdo de tal estado. ¿Eremitas orantes, invocando a Dios? No lo parecen, o parecen cualquier cosa tensa y vacía dentro del absurdo de que hablamos. Las figuras simbólicas y alegóricas de Schiele encierran demasiadas cosas, un significado oscuro más que arcano, todas son como autorretratos de Schiele, digamos, del propio alma negra de Schiele (en este caso con 22 años). Significado oscuro que se aclara turbiamente por las características del estadio religioso de Kierkegaard: son eremitas kierkegardianos, sumidos en la angustia y desesperación máximas que provoca precisamente el ser máximamente creyentes: han superado el aburrimiento estético, la mediocridad ética, pero quedan en la definitiva desesperanza de la inseguridad religiosa.

¿Un retrato de la pareja Schiele-Klimt? Bueno, quizá, pero, a pesar de todo, y aunque fuera así, las tensiones reales que vivió esa pareja quedan muy superadas en el cuadro, de modo que en un contexto filosófico como en el que usted me ha colocado, una interpretación desde ahí me parecería conceptualmente menos relevante. Pero ¿y si, desde ese contexto, pensáramos en la pareja Kierkegaard-Wittgenstein? Kierkegaard en primer plano, más adusto, sombrío y tétrico, entregado ya a la paradoja de lo imposible, sumido en esa entrega más allá de toda lógica, viva imagen recelosa de la imposible libertad que puede encontrarse en la sumisión absoluta: un sufridor religiosamente masoquista. Wittgenstein el del fondo, más alucinado, aunque sin más paradojas que las lógicas, casi loco por sus esfuerzos por llevar la lógica al límite, sin poder salir de ella a la fe: un lógico potencialmente suicida, pero nunca entregado al absurdo. La mirada, aviesa o perdida, de los dos ermitaños habla de una tensión interna casi insoportable: quizá diferente pero igualmente angustiosa. Angustiosa, dubitativa y alucinada (siempre expectante), la del Wittgenstein solitario en su “ermita” de Noruega el año 1937, como modelo máximo. Angustiosa, recelosa y desesperanzada (como vivencia en el absurdo de su última esperanza), la del Kierkegaard, eremita atrabiliario, denostado por las calles de Copenhague, panfletario, repartiendo hojas volantes por ellas, en las que fustigaba

a la Iglesia danesa; pero solo; quemó su último cartucho en vano, sin encontrar paz: él sí sacrificó a su Isaac, Regina Olsen, quizá como prueba definitiva de su fe; no hubo ángel que le parara, pero tampoco Dios que le tranquilizara.

Esa angustia, recelosa o alucinada, dubitante o desesperanzada, del absurdo del estado religioso la muestra genialmente El sacrificio de Isaac de Alonso Berruguete, por cierto: la boca de un Abraham a punto de degollar a su hijo, por orden de Dios, se abre en un grito como el que resuena en el cuadro de Munch, medio milenio después; grito de desesperanza y fiereza ante un absurdo necesario. Buena pareja la de Berruguete para confrontar kierkegaardianamente con la de ermitaños de Schiele. Casi parece, a esta luz, Abraham el de atrás, Isaac el de adelante, y ambos, más que en el salto al vacío, en el punto extremo ya del absurdo religioso. ¿Qué es eso?

Kierkegaard pensaba que un ser humano coherente sólo puede ser cristiano, pero que ser cristiano es algo completamente absurdo. Otra tragedia. No es extraño: el lema credo quia absurdum de Tertuliano planea como un pájaro negro por toda la historia de la “salvación” (llevada después hasta la máxima crueldad por el escándalo de la doctrina de la “gracia”, precisamente de la gracia, de San Agustín, que predestina libérrimamente como don gratuito de la benevolencia divina que es, dejando al ser humano en una inseguridad terrible y permanente: “Logik des Schreckens”, “metaphysisches Grauen”, “Schauder der Vormoderne”, la ha llamado Kurt Flasch, en términos que pintan muy bien tanto la entrega religiosa de Kierkegaard como la duda perenne de Wittgenstein, como justificación de lo injustificable. (Kierkegaard aceptó esa consigna pero no pudo evitar la angustia de hacerlo, Wittgenstein no pudo aceptarla ni evitar la angustia de no hacerlo.) Atender sólo la voz de dios, matar al propio hijo si Él lo ordena, convertirse en hipercriminal si es preciso, pasar en general de toda ley humana, superar el estado ético con una arrogancia racionalmente injustificada. (Yo hablo sólo con Dios.) ¿Cómo sabes que eres el elegido de Dios para esta inmoralidad asesina? El temor a equivocarse no deja sosiego. Se vive, además, el absurdo de la existencia religiosa, la angustia de la aspiración a lo eterno: el ser humano no puede morir, pero sólo en la muerte parece que alcanzaría paz. Si las Iglesias con sus dogmas y ritos convierten a Dios en un payaso, como decía Kierkegaard, parece que también Dios mismo convierte en un payaso al auténtico creyente que se entrega de verdad a Él, diríamos nosotros. Kierkegaard no tenía salida: o bien esto o bien lo otro, efectivamente, y en medio un salto decisorio al vacío espeluznante, sin justificación alguna.

Este estadio religioso, absurdo pero humanamente el más refinado, es en el que vivieron Kierkegaard y Wittgenstein. Kierkegaard, desesperado a pesar de toda promesa de paz,

en una duda angustiosa sin posible decisión, inerme en su desesperación. Wittgenstein, dramáticamente activo, luchando con lógica contra ese Dios irracional (enjaulado con Él, como una fiera con otra, como dice, esperando a ver quién salta primero sobre el otro), contra la tragedia de una fe necesaria para el sentido de la vida pero imposible de aceptar por su falta de lógica. Wittgenstein, aunque frente al desapasionamiento del saber la admiraba, nunca pudo sentir esa pasión que era para Kierkegaard la fe, nunca pudo aceptar ese arresto y vuelco entero de la persona que supone el apasionamiento absurdo de la fe, por muy necesaria que parezca para el sentido de la vida. En Wittgenstein venció la lógica, en Kierkegaard no. Pero ambos no podían sino vivir en las convulsiones de ese estadio superior del ser humano, eran hombres religiosos, patricios del espíritu. Para ellos no estaba hecho el estadio meramente ético, cumplidor de leyes y normas, gregario, el estadio de casado, y bien casado, con cualquier exigencia externa, buen ciudadano y padre de familia que acaba en el adocenamiento, exasperante si a pesar de todo puede suponerse algo de conciencia de sí, ya que no es nadie, es cualquiera, el man heideggeriano, impersonal, neutro, mero en sí, sin conciencia propia. Era demasiado poco individual para ellos, que tampoco cayeron en la trampa kantiana del individuo universal, cuya decisión individual consiste en cumplir una máxima común a todos, conectando como todos con la supuesta razón universal: obra de tal modo que... seas un borrego como los demás. Como era demasiado superficial el estadio estético del donjuán a la caza de sensaciones permanente y definitivamente aburrida, en el círculo infernal de un deseo que cumplido genera otro hasta el paroxismo, o el de Fausto a la caza de conocimientos, mera existencia enajenada, sin alma propia, vendida, eternamente joven pero eternamente sin alma. Ni placer ni deber, ni estética ni ética: descansar en Dios, más allá de toda sensibilidad y legalismo, más allá de todo. Eso es refinamiento espiritual. La paz definitiva humana más allá de lo demasiado humano.

La fe hace bienaventurado al hombre en tanto lo coloca inmediatamente bajo el auspicio de Dios, cavilaba Wittgenstein, pero “¿es realmente una salida arrojar en brazos de la gracia?”, se pregunta en su cabaña de Noruega en 1937. O se volvía loco o tendría que cambiar radicalmente de modo de vida. Con la conciencia añadida e imperiosa de ser él mismo una “porquería”. Descartada la alternativa de la temida locura, el cambio de vida se presenta heroico por su radicalidad, te lleva a todo y te quita todo: ser bueno, como ser feliz, comporta otras condiciones generales completamente diferentes de mundo. Wittgenstein, ante todo, no quiere engañarse, hacer magia con las palabras, caer en la superstición; héroe o no, quiere ser él mismo y seguir a rajatabla su propia conciencia, voz interior, tan místicas como

lógicas, aunque haya de continuar en la tensión del ideal, la presión de lo más alto, con riesgo de que no le deje vivir y le ofusque el espíritu. “Por especulaciones no puedo convertir en algo justo algo que me parece farsa en mi corazón”. Ha de hacer lo correcto y cumplir su obligación en su estado actual (Noruega, 1937), tal como se encuentra respecto a la fe y al trabajo (las Investigaciones), sobre todo, y tal como se las va arreglando con sus fantasmas de locura y muerte, o se va bandeando entre la enfermedad, la tristeza, el invierno gris, los nervios y la depresión. No puede aceptar componendas ni evasivas de ningún tipo, ni sopor de conciencia ni siquiera pereza física. Pero por ambos lados: por el religioso y por el lógico. Se siente en el vacío, no puede apoyarse en nada, ni siquiera en su trabajo, que siente como un regalo que en cualquier momento le puede ser quitado. Puede hasta que no haya futuro alguno: “lo que me resultaba firme parece que ahora puede flotar y hundirse”. Tiene que aceptar como un hecho todo eso, acomodarse a su estado. ¿Pero cómo? Más bien resignándose, que indignándose. Con indignarse no consigue nada.

En cualquier caso, siempre se trata de una lucha a brazo partido consigo mismo: nunca la resignación es pura y perfecta. El bálsamo perfecto para su estado sería la fe, es su falta de fe la raíz más profunda de ese estado penoso, reconoce, así que la fe sería la solución radical, con ella se acabaría el sufrimiento. Pero hace falta ser muy valiente, o muy cobarde, para creer, para entregar la razón y arrodillarse. Y él nunca consiguió arrodillarse de verdad (aunque físicamente lo hizo unas cuantas veces para intentar lo otro), hacer sacrificio total de sí mismo a lo más alto, porque nunca estuvo convencido de ello. Seguramente pensaba en el salto incondicional de Kierkegaard, a quien leía, en el absurdo como norma de vida, acción y pensar del creyente. Sin darlo, hubo de soportar, sin embargo, la angustia que supone darlo o no darlo, y, sin creer, consiguió participar ya de la desesperanza del creyente por su perenne inseguridad de ser realmente un elegido de Dios: porque sólo eso justifica la vida paradójica y absurda del estadio religioso, insistimos, en el que el humano cree que puede saltarse las normas humanas de cualquier tipo, incluso la de no matar, y menos al hijo. Si Kierkegaard “mató” a Regina con una decisión hasta maleducada, aunque lo sintiera, Wittgenstein no estaba seguro de poder cumplir “lo más terriblemente difícil... quemar mis manuscritos”. Ése era el sacrificio que podía pedirle Dios en cualquier momento. ¿Y si todo es una farsa en sí mismo? Wittgenstein nunca salió de esa duda. Estuvo a punto de dar el salto. Pero no lo dio, no se entregó. No le faltó valor, le sobró cordura. No podía contaminar su razón.

Todas estas cosas, que hoy suenan un tanto absurdas ellas mismas, fueron radicalmente importantes para esos dos grandes hombres. Y hay que pensar que Wittgenstein, en el

momento álgido de estas tensiones de fe (Noruega, 1937, repito), estaba creando las Investigaciones filosóficas, que así nacieron, increíblemente lúcidas. Y cuando antes habló de estética, ética y religión como mística indecible, como sentimientos o intuiciones sub specie aeterni del mundo como un todo, también sin auténtica fe religiosa, en los fragores de la Primera Guerra Mundial, estaba pergeñando el Tractatus. Dos obras claves del siglo XX que nacieron de la búsqueda de Dios sin tener nada que ver con ello.

2. *Usted tradujo en el año 2006 la edición de Ilse Somavilla de unos fragmentos de Wittgenstein recogidos bajo el título “Licht und Schatten. Ein nächtliches (Traum-)Erlebnis und ein Brief-Fragment”. En ellos las metáforas de la luz y de la oscuridad desempeñan papeles cruciales. Lo mismo podríamos decir de muchos de los lienzos de Schiele, sobre todo en relación a la particular iluminación de su serie de ciudades muertas o de sus madres con niño, muchas de ellas, también muertas, como el pintor pusiera de relieve en los títulos que diera a las obras. ¿Podría hablarnos del uso que hiciera Wittgenstein de esas metáforas?*

Algo parecido a los tres estadios kierkegaardianos aparece en el fragmento de carta del año 1925 de Wittgenstein a su hermana Hermine, que recoge el libro que cita. Pero en el contexto de esas metáforas, efectivamente.

Los seres humanos, le escribe, viven como dentro de una campana de cristal rojo (una cultura determinada), por la que penetra, coloreada, rojiza, enturbiada, la luz blanca (del ideal puro espiritual, religioso). Unos no se enteran de que viven encristalados y subsisten inconscientes como si el mundo bajo la campana fuera el real. Otros sí son conscientes de la limitación en que viven. Y entre éstos hay dos posturas. Unos aceptan su encierro, la luz turbia, viven resignados –de todos modos “acrememente”– en su campana de cristal, con la melancolía de saberlo y el humor de aceptarlo, es decir, con la conciencia del encierro y la distancia irónica a una situación impuesta, a una condición irrebasable, extrañamente sabida como tal: viven dentro estando un tanto fuera, pero no dan el salto. Otros no se resignan, rompen (creen romper, diríamos) el cristal y salen de sus límites a la libertad de lo abierto (rompen con todo lo humano, diríamos); incluso algunos vuelven cegados y atemorizados por la luz pura; los demás es de suponer que permanecen kierkegaardianamente un tanto inseguros y angustiados en el fagonazo de luz. Inconsciencia, melancolía, liberación problemática: muy parecido a los tres estadios de Kierkegaard, efectivamente. Desde la perspectiva de antes, está claro que Wittgenstein es un melancólico irónico y Kierkegaard un liberado

angustiado. De todos modos, el consciente, desde dentro o desde fuera de la campana, en la acritud por la encerrona o en la inseguridad de lo abierto, tiene que enfrentarse a sus límites. El ser humano importante tiene que habérselas de algún modo con la luz: con la coloreada, sabida impura, o con la pura, nunca pura del todo, siempre inalcanzable en su blancura total; hacerse uno con la luz, convertirse uno mismo en luz, es un ideal que Wittgenstein nunca consiguió, ni parece que es posible conseguir aunque se crea: es la duda la que mantiene viva la fe, diríamos, en esa cuerda floja angustiosa del creyente. (La duda es un elemento esencial de la fe, su fundamento; creer o tener fe en Dios supone saber que no hay un acceso sensible ni de ningún otro tipo a Él, y aún así, y por eso precisamente, tener fe.)

Esa lucha en el límite, dentro y fuera, es lo que conmueve del ser humano y lo que da la medida de su grandeza. Si romper el cristal es la fe y permanecer en él es la lógica, y la fe es un salto en el vacío a lo absurdo y la lógica una resignación consciente a la cordura humana, y si la consciencia en ambos casos juega mirando de soslayo tanto al dentro como al fuera... no sabe uno qué es lo mejor. Parece que son estados de conciencia desgraciada e infeliz ambos: mala conciencia el que queda dentro, conciencia insegura el que sale. Wittgenstein, al final de este texto, ya sin hablar de religión, hablando de arte, deja esta tensión en términos laicos de una confrontación con los límites de una cultura: mientras más confrontación con los límites más conmueve la aventura de lo humano. Es ese enfrentamiento consciente al límite el que da la medida de la grandeza de un ser humano, más allá de su talento y originalidad: su confrontación con la luz, con el espíritu. O, visto desde el otro lado, su confrontación con la oscuridad plena de la inconsciencia del encierro (suponiendo que algún resquicio posible de consciencia pudiera haber en y de la inconsciencia de hecho) o con la turbiedad de la consciencia que se sabe encerrada.

La vida humana se juega en términos de luz y falta o distorsión de ella. (O de consciencia de límites y falta o distorsión de ella.) La sombra no aparece en ninguna parte en esos límites de que hablamos, sin horizonte siquiera, ahí tampoco hay nada ni nadie que pueda darla: sólo el límite, y en mi propia consciencia. ¿Sombra de qué o de quién? (Hace muy bien usted en hablar de luz y oscuridad y no de luz y sombra, como sugeriría el título del libro que cita. La sombra es más bien una metáfora de Somavilla, quien de todos modos habla en su epílogo a este libro, más veces que de sombra, de oscuridad, mancha, turbiedad, de lo oculto en lo profundo, etc.) La sombra no creo que sea una metáfora típicamente wittgensteiniana (no puede haber sombras para un lógico, que ama la transparencia del cristal, o las sombras no son nada), ni creo que sea una

realidad pictórica schieleana (en su pintura no hay fondo que dé sombra ni dónde darla, y sus cuerpos ni tienen músculos). No hay sombra relevante en ninguno de los dos, que yo sepa. ¿De qué o de quién?, repito. De nada. ¿De la nada, de la nada originaria? Podría ser: luz y sombra en el origen de todo (una metáfora de Jacob Böhme). ¿La luz es sombra de la nada y la nada sombra de la luz? (O: ¿el ser es sombra de la nada, etc.?) Pero ¿quién o qué da sombra?, insisto. La sombra es irrelevante, nada ni nadie puede hacer sombra a la luz pura. Sólo hay luz y oscuridad; mejor dicho: luz y falta (o turbiedad) de luz, consciencia o inconsciencia; no hay nada más que luz o lo demás no es nada más que luz: simples modulaciones caprichosas de la luz o falta de capacidad para verla. (Schiele sólo pintaba “la luz que proviene de los cuerpos”, como decía, nada ni nadie puede hacerlos sombra tampoco, los cuerpos son el absoluto Schiele, diríamos, ésa era quizá su luz pura; en su pintura todo lo demás son inflexiones o torceduras, no sombras, de ella.)

A no ser que, metafóricamente, esa pelea con la luz y la oscuridad haga a uno sombra de sí mismo, es decir, sombra de nada, de nada más que del juego inevitable humano a no se sabe muy bien qué: sombra de la autoconsciencia dividida, sombra que me doy yo a mí mismo. No se sabe muy bien a qué se juega, pero está claro que se juega al oscuro juego de la vida y la muerte. ¿Esa sombra de la nada es la sombra de la muerte? (La de las ciudades y madres muertas de Schiele: las ciudades de Schiele mueren en ser cualquiera y las madres en el hijo que nacen, mueren como mujer al ser madre... ¿El hijo está vivo? Da igual, vivo o muerto seguirá las rodadas del círculo eterno de vida y muerte, además: “todo está muerto en vida”.) Pero eso es sombra en sí misma, es decir, oscuridad, negrura: la del origen o la de nadie.

A no ser, pues, que las ciudades y las madres muertas, incluso los ermitaños, de Schiele sean sombras de nada (más que de sí mismos). O de la nada originaria, poniéndose trascendente... Pero, más que muertas, esas figuras están atrapadas en la turbiedad de la luz, sea en vida, sea en muerte. La muerte (de las madres y ciudades) no es una sombra, nada ni nadie muere por ti, nada ni nadie puede dar sombra; ni siquiera tú, hombre sin atributos de Musil, que tras tu muerte puedes decir, con Kraus, “mi tumba está vacía”. Y la fe (de los ermitaños) sólo es ansia de luz... Sólo hay luz y nada más. Luz que juega, pero no a un imposible dar sombra. No hay interrupción de la luz, ni luz ensombrecida, ni siquiera luz oscura. La campana no da sombra, deja pasar la luz. Es la misma luz la que pasa y se colorea, se oscurece y apaga. Extraño juego de matices de luz, entre la fe y la lógica, el origen y la muerte, el ser y la nada, el que embarga al ser humano.

En la soledad de Noruega había sombra, lo que no había es luz. Sólo la “llamita débil” de un espíritu atormentado temeroso de perder la razón. En Schiele no hay sombras; quizá, figuradamente, sí esté siempre detrás la sombra de la vivencia traumática de la galopante enfermedad y muerte temprana de su padre, o incluso la de las malas relaciones perennes con su madre, que sin duda marcó su mundo de imágenes oscuro, melancólico (hasta la melancolía es bilis negra, no mala sombra), figuradamente también sombrío, en este sentido, si se quiere. Pero en su pintura no hay sombras, las figuras de Schiele no echan sombra, ni siquiera tienen forma interior, penden como en un espacio sin sostén alguno, abandonados de sí mismos y de todo, falta espacio para la sombra y cualquier cosa que haga sombra, incluso faltan huesos, músculos, cara, carne auténticos, incluso alma. Todo perdido, ausente, la única presencia es el sexo explícito, que sobresale oscuro (con algún trazo de rojo, por cierto, también en pechos y labios, a veces: un rojo que chillaba también en su oscuridad mate) o el vacío interior oscuramente aludido. Colores de descomposición y podredumbre, se dice, dejémoslos en tenebrosos, tiniebla y no sombra, faltos de otra luz que la de la piel, luz pura, mate u oscura, de Schiele (pureza o absoluto no tanto del cuerpo como del sexo), que no deslumbra sino que introduce en la tiniebla instintiva o melancólica: una luz opaca esa luz pura (Schiele sólo habla de la luz de los cuerpos, pura la llamo yo, con resonancias wittgensteinianas, en tanto Schiele mismo considera sagrado su erotismo). Nada expresa emociones, ni siquiera sombrías, sólo algo extraño, desconocido, el lado opaco del yo, infraconsciente. (Lo animal wittgensteiniano.) Un yo infinitamente problemático, sin sombras que siquiera precisen los problemas. Incluso sus paisajes no son paisajes naturales, con sombras, expresan sobre todo decadencia y muerte, una imagen sombría sin sombras, digamos, tenebrosa, nostálgica: en otoño e invierno, de todos modos, tampoco hay mucha sombra. Wittgenstein y Schiele: dos sombríos sin sombra.

3. *Schiele tenía la convicción de que todo está muerto-vivo. ¿Le dice esto algo en relación al pensamiento de Wittgenstein?*

Me dice todo y me dice nada. Sé que Schiele dijo alguna vez algo así como que “todo está muerto en vida”. Pero ¿habló alguna vez Wittgenstein de muerto-vivo? No sé si habló, pero sí se podría decir que algo así como muerto-vivo vivió e incluso murió. Creo que ya lo hemos apuntado.

– *Realmente es una pregunta acerca de si ese par le dice algo en relación a Wittgenstein. Schiele no desarrolló mucho la idea, pero lo relacionaba con la muerte de su padre, al que sentía vivo, a pesar de todo, y al que encontraba en valles y bosques. También lo relacionaba con Dios, por eso, a los artistas, a los que consideraba divinos, les daba siempre un toque mortecino, y la creación partía de la nada, por eso su serie de madres-muertas-poetas. Creo que cabría relacionarlo con los límites en Wittgenstein, en “Observaciones sobre los fundamentos de la matemática” dice que lo dicho es abrazado por el silencio como la vida lo es por la muerte y el pensamiento por la locura; después también está la proposición 6.4311 del “Tractatus”. Pienso que la muerte como límite que pudiera conformar su vida era lo que Wittgenstein buscaba cuando se fue voluntariamente al frente de batalla, que en cierta forma vivió para la muerte, o quiso morir para la vida. También está esa entrada en “Diarios secretos” del 29 de julio del 16 donde parece implicar que para llevar una vida verdadera no se le puede tener miedo a la muerte.*

– Qué bien, podía seguir usted misma respondiendo la pregunta. Pero tengo que hacerlo yo ¿verdad? Y veo que no vamos a poder dejar aún de lado los incómodos problemas de fe. Lo que cuenta usted de Schiele es realmente bello, poético, una metafísica o mística mortecina y anonadante, pero no parece que Wittgenstein fuera tan romántico ni en la consideración de los artistas ni con el recuerdo de su padre, ¿verdad? De todos modos, qué bello también lo que recuerda usted de Wittgenstein: el abrazo de la muerte a la vida equiparable al del silencio al lenguaje o al de la locura al pensamiento. Genial. La muerte, el silencio y la locura como horizontes últimos de sentido de la vida, del lenguaje y del pensar: el sentido está en aquellos horizontes, no en estos hechos. El no-fundamento (porque el comienzo, o el final, en cualquier aspecto, es simplemente algo definitivo, determinante, absoluto) como fundamento. Hay todo un mundo detrás de esas imágenes, y quizá no tan diferente, es verdad (ya veo el sentido de su pregunta), en Schiele y en Wittgenstein. Veamos si veo o qué veo. En cualquier caso, si veo algo, será en Wittgenstein. Ya usted lo aplica a Schiele si es de su interés, que lo dudo, porque, por lo que sí veo aquí, y si he visto (me refiero a su tesis doctoral), usted me pregunta resumiendo brevemente en interrogación largas respuestas suyas. Espero que los matices de las mías al menos colorean de otra forma las suyas. A ver.

Por lo que se refiere a Wittgenstein, pues, la muerte no es un hecho de la vida, efectivamente, es su sentido: el valor de la vida se mide por su disposición a la muerte. Vida y muerte se entremezclan en el sentido en que usted

ya apunta: Wittgenstein se fue a la guerra en busca quizá de una bala de los rusos que le evitara el incómodo trance del suicidio, pero, sobre todo, para enfrentarse a la muerte como medida de valor y valía personal (“¿cómo puedo ser un lógico si todavía no soy un hombre?”). Vivió para la muerte, o para morir, como parece inevitable en todos. Quiso morir para “vivir” en paz de una vez. Pero ¿quiso radicalmente vivir para la muerte o morir para la vida, como usted insinúa, y no sólo en la guerra? ¿Por qué quiso vivir Wittgenstein, a pesar de sus continuas tentaciones de suicidio? Para su “trabajo” nada más, y su trabajo, por sus enormes tensiones, con la absoluta soledad del genio, de que hablábamos, sí que parece algo así como una muerte en vida, en cualquier caso una muerte al mundo. ¿Por qué quería morir Wittgenstein? ¿Por romper, figuradamente, la imposibilidad kierkegaardiana de hacerlo, suponiendo que a pesar de todo hay definitiva paz en la muerte: por romper esa paradoja del infinito ínsito en nuestra condición, origen de todas nuestras inquietudes de absoluto, imposibles de sosegar porque, incluso muriendo físicamente de esa enfermedad mortal de lo infinito, no puede morir lo infinito mismo en nosotros, es decir, nosotros mismos, trascendentes? No, porque eso, sin fe, es simplemente absurdo; lo que no quiere decir que en algún sentido no marcara su vida esa paradoja de muerte. Tampoco, desde luego, porque esperara una vida mejor, sino, en tal caso, porque ésta, a pesar de su trabajo, no valía la pena. (Los frutos de su trabajo los consideró, primero, en el *Tractatus*, intocables y definitivos: así que ya podía morir; después le sobrevinieron repetidas veces grandes dudas sobre su valor: así que tampoco una vida dedicada a sacarlos penosamente de su cabeza merecía demasiado la pena.) Ni la vida merecía la pena, ni él mismo siquiera: una porquería ambos, como decía. Típico *Selbsthass* judío vienés, como, paradigmáticamente, el de Weininger. (Aquellos geniales vieneses eran muy raros: el gran Weininger se suicidó a los 23 años porque no se aguantaba ni como homosexual ni como judío, como un homosexual feminoide; no era todo un hombre –un espíritu– en ningún aspecto. Dividió ordenadamente el mundo en bien y mal: el bien es el espíritu, la moralidad y el entendimiento, en una palabra: el hombre. Los males son la sexualidad y la carne, es decir: las mujeres y los judíos. Ambos, mujeres y judíos, son seres inferiores, dirigidos por bajos impulsos y torpemente lascivos. Así pues, estaba claro: él, homosexual y judío, había de suicidarse. Y lo hizo. Fue un genio pero no llegó a la dureza de esa conciencia de absurdo de vida y muerte por la que merece la pena vivir y morir, como un héroe de la melancolía e ironía del encierro, aunque sea acremente.)

Parece que Wittgenstein no padecía la enfermedad mortal kierkegaardiana, o no era tan grave en él o no se abandonó a ella (como sí al cáncer), parece que consideraba la

muerte definitiva puesto que no pudo creer en otro mundo. Incluso la eternidad, entendida como atemporalidad y no como duración infinita, la coloca en esta vida: “vive eternamente quien vive en el presente”. Sí, por la vida tensa que llevó, quizá hace falta mucha valentía para vivir una eternidad así; más que para enfrentarse a la muerte. En este sentido, haría falta más valor para vivir que para morir. El valor de una vida que resiste el miedo a la muerte se oscurecería un tanto. Parece que el esfuerzo de vivir simplemente para morir, más: de vivir una vida sin valor abocada a una muerte definitiva, más: de vivir muerto ya en cierto modo a la vida... parece que la extrema dureza de esa conciencia, la grandeza paradójica de esa aventura absurda de vida y muerte, desafiaron más a Wittgenstein, a su amor propio y a su recio y severo carácter, que romper la absurda paradoja kierkegaardiana, por muy imposible que pareciera, teñida de trascendencia. Más allá de trascendencias: más temple heroico proporciona vivir el absurdo que el suicidio. La tragedia que la venalidad. Vivir trabajando para morir y morir trabajando para vivir, trabajar una “eternidad” aquí para nada: a cierto nivel de conciencia ésta es una tarea épica, digna de un ser superior, de un héroe trágico.

No puede dejar de ver abismo en cualquier aspecto. Sólo le consuela a veces y moderadamente el trabajo, que otras es otro tormento porque lo cree falto de seriedad, de amor a la verdad, vanidoso; teme no poder hacerlo; además en ocasiones no se le ocurre nada y le parece que pierde inútilmente (“eternamente”) el tiempo en la socorrida cabaña; para colmo se encuentra enfermo físicamente, o resfriado, sin ganas, incapaz... Pero si descansa, aunque sea en esas condiciones, “se le nubla el alma”. Se siente un pobre diablo, miserable, débil, cobarde, orgulloso, vanidoso, arrogante, reticente al sufrimiento, preocupado humillantemente por la impresión que cause a los demás. Y la vergüenza que todo ello le produce tampoco la considera sana.

Sí que puede decirse, pues, que Wittgenstein vivió especialmente ese juego universal muerto-vivo, que usted menciona (aunque imagino que en Schiele, simplemente porque no era filósofo, fuera más desgarradamente... estético, o más ingenuamente ontológico, real): medio muerto y medio vivo, medio loco y medio suicida, entre la lógica y la fe, o la lógica y sus pecados (à la Weininger), heroico y cobarde a la vez. Con miedo a la muerte y con horror a la vida. Una vida y una muerte en cualquier caso no reconciliadas.

¿En qué condiciones reales de juego? Otra vez hemos de acudir a la dichosa fe, el factor de toda distorsión. (Aunque no parezca así hoy, la aventura de la fe puede conllevar un desgarramiento existencial, una partición o al menos ambigüedad ontológicas.) La fe sí es muerte en vida, tanto

si se tiene como si no se tiene (y sobre todo si se tiene y no se tiene a la vez). La fe, en un caso o en otro, y en el tercero, es un estado de vacío de mundo, un pender entre el cielo y la tierra. La fe, o su falta, o su falta y no falta a la vez, parece que, en cualquier caso, distorsiona una posible reconciliación de vida y muerte. Wittgenstein se bandea entre la pendencia del cielo y el asentamiento en la tierra. Teme que su aspiración a lo absoluto lo absorba. Si no cree en un Juicio final, tampoco creará en otra vida. Su anhelo de perfección no significa que deba sacrificar esta vida en son de una promesa eterna. La “terrible seriedad” de esta vida es debida a que en ella se juega todo, también la decisión de hacerla esclava de lo eterno.

El razonamiento de Wittgenstein es curioso, efectivamente parece un héroe del absurdo. “¡Es verdad que esta vida con todos sus placeres y dolores no es nada! ¡No puede estar ahí para esto! Tiene que ser algo mucho más absoluto. Pero lo único absoluto es defender victoriosamente la vida luchando como un bravo soldado por ella hasta la muerte. Todo lo demás es vacilación, cobardía, comodidad, miseria. Y esto, naturalmente, no tiene nada que ver con el cristianismo, puesto que aquí no se trata, por ejemplo, de vida eterna ni de pena eterna”. La vida no está ahí para vivirla sino para defenderla (¿de la muerte?), es decir, todos sus placeres y dolores (¿qué es más la vida que ellos?) no son nada a no ser que se luche por ellos (hasta la muerte): lo absoluto -lo más absoluto pero lo único absoluto- es el talante guerrero, lo demás es vacilación, etc. ¿Y qué defiendes, y de quién lo defiendes, hasta la muerte? Parece que defiendes el propio campo de batalla. Y que lo defiendes de la muerte hasta que la muerte llegue, que llegará cuando quiera. ¡Vaya absurdo de absoluto de vida! O que lo defiendes de ti mismo. Defenderse de uno mismo es otro absoluto absurdo, sólo aminorado si con ello quieres mostrar tu meritorio rechazo de lo eterno (de la fe) o de las tentaciones de suicidio. ¿Lo único absoluto es luchar contra la entrega de uno mismo –en ambos aspectos: fe o suicidio– hasta la obligada entrega de la muerte? Eso no está mal, pero para eso no hace falta afirmar la vida en el absurdo de la defensa y la lucha por la vida misma. Lo absoluto es la brava voluntad de absoluto: eso parece ser todo. O lo absoluto es el absurdo. El absurdo de la “maravilla” de vida que Wittgenstein dijo haber vivido al morir, por ejemplo.

¿Y mientras tanto? Mientras tanto habla de la resistencia al miedo a la muerte, a la enfermedad, de su debilidad y de la fortaleza que sólo le proporcionaría la comunicación con Dios. Lucha por acomodarse a su estado de tensión y vacío, pero no sabe qué hacer para soportarlo, qué actitud tomar, si, como recordábamos ya, la de la indignación o la de la resignación: “¡Eso es la muerte! Con

la indignación no hago más que golpearme a mí mismo. Así pues, he de resignarme”. (¿La valentía de antes es la resignación de ahora?) Pero la solución verdadera la veía en otra parte: “Si tuviera fe se acabaría este sufrimiento”. ¿La valentía de antes es ahora la necesaria para someter su corazón y arrodillarse a rezar? En su cabaña de Noruega, tras la cena, se arrodilla y reza y mira a las alturas, pero no hay nadie. A pesar de ello se siente aliviado, porque parece haber aprendido algo importante, aunque no sabe qué... Hay que imaginarse de verdad el cuadro en aquella soledad absoluta del fiordo de Sogne (de los “sueños”): solo, resignado, arrodillado, reza, mira hacia arriba y... vacío pero alivio en el vacío. Estas son las condiciones o circunstancias del juego a morir viviendo o a vivir muriendo, por las que nos preguntábamos.

¿Extraños mecanismos de defensa de una neurosis galopante? ¿Héroe del absurdo de ese juego a vida y muerte? ¿O más bien loco? No se consigue nada, como él mismo dice, con llamar enfermedad a ese estado real y efectivo en que no puede dejar de mirar al abismo ni de volver la atención al mundo, tenso y vacilante en la cuerda floja entre sus cuitas de fe, por un lado del abismo, y las dificultades de su trabajo con las proposiciones, por otro, trabajo que además quizá tenga que sacrificar a Dios, si se lo pide, amenaza abrahámico-kierkegaardiana que le impacienta, ya decíamos. No hay enfermedad, hay hechos que llamamos así. La enfermedad no mata. Wittgenstein no está enfermo, o sí, da igual: lucha efectivamente con el vacío que son todavía sus Investigaciones filosóficas y pelea con Dios también en el vacío, curiosamente para reposar en la fe. A los genios les suelen caer tareas sobrehumanas. De sus tremendas y comprensibles crisis, enfrentados a la nada de la creación, nace lo grande. En Wittgenstein la crisis intelectual también fue religiosa, y en dos ocasiones cumbres, como decíamos (también durante la guerra mientras creaba el *Tractatus*): la intelectual la superó en ambas, la religiosa parece que en ninguna. Nunca llegó a esa “única” certeza válida, que hipotéticamente era para él la fe: esa certeza del corazón, del alma y sus pasiones, de la carne y la sangre. Ante ella no importaba la sabiduría, los sueños especulativos, el espíritu abstracto. Sólo le podía salvar la certeza de la fe. Una fe cierta, no kierkegaardiana, sí hubiera reconciliado vida y muerte en lo eterno. Pero no la consiguió. Quiso pender del cielo, no sobre el abismo: que aunque flotara en el vacío lo sujetaran desde arriba. Pero no lo consiguió. Vivió mortecino, como dice usted de los artistas de Schiele; quizá incluso hasta divino por tanta pelea de igual a igual con Dios. La consecuencia de esa melancólica divinización mortecina: “Sí, toda tu vida está socavada, es decir, tú con todo lo que tienes. Con

todo lo que tienes pendes, temblando, sobre el abismo”. Entre pender del cielo o apoyarse en la tierra hay, pues, una posibilidad peor: pender de nada y sin siquiera suelo. Quizá a Schiele, o al menos al Schiele de sus figuras, le pasaba algo así; quiero recordar que dijo, no sé en qué contexto: “Mi paseo me lleva al abismo”.

En cualquier caso las máximas wittgensteinianas de vida y muerte están claras: “Vive de tal modo que puedas morir bien”. “Vive de tal modo que puedas hacer frente a cualquier circunstancia”; por ejemplo: que puedas hacer frente a la locura, si llega. Estas máximas de vida, y el hecho de que las haga expresas, resultan casi enternecedoras cuando se considera tanto la indefensión que traducen por parte de quien las escribe en su diario, como la magnitud del objetivo a que quieren enfrentarse: el estado general de Wittgenstein, característico de toda su vida, pero extremo en aquella temporada de Noruega, seguramente como muy pocas veces. Insisto: no le dejan trabajar los remordimientos de conciencia, la lectura de Kierkegaard le pone más nervioso aún (y no es extraño); pero no quiere sufrir, incluso no quiere renunciar a ningún goce, y eso vuelve a intranquilizarlo y remorderlo. Tristeza y pena en general, un paisaje interior y exterior sofocante: “En mi alma es invierno, igual que en torno a mí. Todo está nevado, nada verdea ni florece. Debería esperar a ver si me es dado ver una nueva primavera”. Peor aún: “En un horrible estado de espíritu: sin ideas, obcecado, mi trabajo no me dice absolutamente nada y aquí estoy, en el desierto, sin sentido ni finalidad. Como si alguien se hubiera permitido una broma conmigo, me hubiera traído aquí y aquí me hubiera dejado sentado”. O “como si sólo pudiera encontrar consuelo en el reconocimiento de mi miseria”. Muerto-vivo sí, o viceversa.

Es como para echarse a llorar o tomárselo a risa, en esas circunstancias en que da igual una cosa que otra porque ambas, una u otra al azar, surgen convulsivamente; una risa tan despiadada como compasiva, risa por uno mismo, entrañable o acre ironía sobre la condición humana. Entre ese llanto y esa risa dejo esa ambigua situación de muerto-vivo, dicho de otro modo, la tragicomedia humana.

Por cierto que, como se habrá dado cuenta, sin duda, en todo esto y casi hasta ahora a lo largo de toda la entrevista hago poco más que parafrasear al Wittgenstein de Movimientos del pensar.

– *Sí, la verdad es que parece que se sabe de memoria esos diarios de 1937...*

– Pues casi, por lo menos encuentro rápidamente lo que busco y sé qué buscar en cada momento. Cosa de práctica. Reconocerá que estos diarios son muy importantes, también para las preguntas que hasta ahora me lleva hechas.

– *Por supuesto. Ahora una pregunta que le saque de ellos, de esa tensión que también creo percibir en usted, que se toma en serio mis alegres preguntas.*

– Sí, me tomo realmente en serio sus aparentemente alegres preguntas. La “alegría” de sus preguntas, es decir, su capciosa inocencia y envenenada inmediatez, realmente inquieta tanto como inspira.

4. *Schiele creía en la semejanza de plantas, animales y seres humanos, y en la semejanza de estos con los dioses. ¿Cree usted que esta semejanza está a la base del concepto de animal de Wittgenstein o que, por el contrario, no tiene nada que ver?*

– Seguro que tiene que ver cuando usted me lo pregunta, y seguro que mucho, pero ahora no se me alcanza qué, la verdad es que no sé muy bien de qué habla, perdone.

– *Si lo sabe, permíteme, y muy bien, usted ha escrito ya de ello: de la diferencia y similitud de lo divino y lo animal en Wittgenstein, ambos como formas místicas incluso. Tanto por arriba como por abajo, escribe usted, se llega en él al silencio, a la quietud del pensar, a la paz de espíritu, al final de la lógica: el primer Wittgenstein llegó a ello por lo místico encumbrado (lo estético, ético y religioso), el segundo por la condición humana más básica (la inconsciencia de lo animal). Son sus ideas...*

– Ah, tiene razón, sólo que la palabra “dioses” me había despistado. Wittgenstein no es un politeísta, ni siquiera uno retórico, se tomó demasiado en serio la religión como para permitirse recursos nada más que literarios como el de “los dioses”, creo. (Además, parece, en todo caso, que hace mucho tiempo ya que nos han abandonado, ¿no? Y que ya no podemos crecer en sus brazos. Tampoco Wittgenstein y Schiele pudieron, ya se habían ido entonces.)

Si en vez de dioses hablamos de Dios, y además prescindimos de plantas, entiendo su pregunta, es decir creo poder responderla. Seguramente Wittgenstein hubiera dado mucho que pensar a Schiele, si éste lo hubiera leído. (¿Tampoco lo conoció, verdad?) Schiele nació sólo un año más tarde, pero murió 33 años antes que Wittgenstein, no pudo conocer nada de los escritos de éste; en 1918, el año de su muerte, ni siquiera estaba publicado el Tractatus (sólo unas breves Notes on Logic, que no creo que hubieran interesado mucho a Schiele). Además, las ideas de Wittgenstein a que me puedo referir ahora –y dejo ya el fiordo de los sueños– son de sus últimos meses de vida, es decir, de los primeros de 1951. Una pena todo ello, porque

esa asimilación vaporosa schieleiana entre el ciclo natural (¿no añadía las piedras?) y lo divino hubiera encontrado un cierto anclaje intelectual en Wittgenstein, y seguramente Schiele se hubiera hecho más profundo. Dicen que en sus últimos años se humanizó su pintura, quizá se hubiera humanizado más, hubiera mostrado mejor la cercanía al ser humano... animalizándose, o divinizándose, precisamente. ¿Cómo?

Dicho en pocas palabras: Dios (trascendente) está fuera del juego humano; lo animal (condición básica humana) es el juego mismo; añadido el niño (felizmente inconsciente como el animal) que hemos sido y somos siempre, y al que hemos de volver para encontrar sentido último a todo: el niño es el jugador modélico, que juega pero no sabe que juega.

– Qué diferente es esta inconsciencia inocente del niño de esa otra del adulto que se toma su vida tan en serio que rechaza la posibilidad misma del juego, considerándola un insulto. Esos adultos que olvidan que fueron niños... ¿Recuerda aquello que escribió Schiele en una de las ocasiones en las que su obra fue tachada de pornográfica? ¿Se olvidaron los otros de que un día fueron niños?, se preguntaba. Después afirmó que él no lo hacía, y que por eso pintaba con tanto ahínco las profundidades, sombrías (volviendo sobre lo anterior), del sexo.

– Desde luego que es diferente. No tiene nada que ver. Dejemos a ese adulto sin memoria atrás, pues no cabe en estas páginas (con él no hay nada que hacer), y volvamos al niño. Cuando éste ya sabe que juega comienzan los problemas, el juego pierde su gracia, su inconsciencia, y comienza a hacerse pesado jugar para jugar sin fin, sin justificación última o con justificaciones sin fin. Se trata del juego entre el juego de la lógica y la lógica del juego: un pasatiempo inacabable que lógicamente se desfonda en el vacío, en piruetas sin fin. Pensando el pensar, pensando las posibilidades de pensar... Pero no pensamiento puro, como Dios, ni inconsciencia pura, como el animal (o el niño). En algún momento hay que parar de pensar, repite Wittgenstein. Encontrar paz en los pensamientos fue siempre su mayor deseo. El fundamento está simplemente en parar, o en no buscarlo, no hace falta fundamento puesto que ya lo tenemos en el imponderable de nuestra propia condición básica. Dios, el animal y el niño señalan el camino feliz de la pureza, sencillez: o se está fuera del juego (en lo absoluto del pensar), o se es el juego mismo (en lo absoluto de sus reglas), o un jugador sin más (en lo absoluto del jugar). En ninguno de los tres casos paradigmáticos se llega al absurdo de jugar nada más que para enrevesar el

juego: pensar para fabricar más pensamientos, encerrado siempre en ellos. Total, para nada, ni siquiera para jugar. Dios, el animal y el niño explotan limpiamente el cristal que encierra, la campana del juego humano. En la condición divina, animal e infantil, en lo divino, lo animal y lo infantil radica la salida del juego: no entrar en él. O para no entrar de nuevo en él si uno se ha despistado: hace falta entonces mucha consciencia para no tener ninguna, para dar marcha atrás, mucho cuidado y alerta para no caer en la trampa del juego, en el absurdo sino del ser humano adulto, de lo que se llama razón humana (aplicada a sí misma)... Así que esa semejanza por la que pregunta usted es una semejanza en lo místico wittgensteiniano, efectivamente: lo divino y lo animal (y lo infantil, añadido) como reductos de silencio, de paz definitiva del pensar. Si lo típicamente humano no se entendiera como lo racional, o si se entendiera así pero como encierro, y se explotara irónicamente el encierro entendiéndolo como condición básica o absoluta, divina o animal en el sentido dicho, las cosas cambiarían. ¿Cómo? ¿De qué hablo? Aclaremos las pocas palabras con más.

Primero con respecto a lo animal. Toda justificación definitiva de la razón más allá de ella, que no sea circular, recae en lo animal, sin que lo animal sea justificación alguna, sino un dato biológico de base que evita cualquier justificación. La falta de lógica o la lógica rudimentaria del animal es el único modo aproximativo de permanecer lógicos, digamos; o sea, sin pasmos metafísicos, sin buscar justificaciones peregrinas del pensar humano. La evolución biológica del cerebro acabó en el paleolítico, luego (desde el neolítico más o menos) no hemos hecho más que acumular cultura. Con un cerebro paleolítico Einstein descubrió la teoría de la relatividad, diríamos. El círculo de buscar justificaciones de justificaciones sin fin puede verse como una condición maniaca cerebral del homo sapiens evolucionado culturalmente. De un cerebro que biológicamente dedica un 90% de su volumen a la re-flexión. Cuyas vías de comunicación interna (de autorreferencia) superan a las de comunicación externa (de referencia al exterior) en una proporción gigantesca: de los mil billones de fibras nerviosas que se supone hay en el cerebro sólo una de cada cien millones lleva fuera. (De todos modos nos quedarían diez millones de posibilidades de huida de esta intranquilidad eterna del pensar.) La flexibilidad especulativa de un cerebro autorrecurrente, generalizante, así, a la vez que ha llevado al ser humano a un estado de consciencia positivo para la civilización práctica, ha generado los excesos lógicos y los delirios metafísicos de nuestra cultura. Hay que considerar la tensión en que puede vivir intelectualmente un ser humano que, consciente de su encierro, es decir, melancólico e irónico dentro de la campana, como veíamos, utiliza seriamente

esa desmesurada capacidad autorreferencial del cerebro (10 millones de veces superior a la de referencia al exterior, insisto). Frente a ello, el animal, que no ha padecido esta alocada evolución cultural, representa mesura y paz: la que Wittgenstein postuló al final de su vida con “*etwas animalisches*”. (La seguridad que proporciona un punto en que ya no puede siquiera plantearse la duda “la consideraré como algo que queda más allá de lo justificado e injustificado; o sea, por así decirlo, como algo animal”.) La inconsciencia del juego es el único modelo aproximativo a seguir para permanecer conscientes de todo el armazón racional sin encerrarse en su círculo, digamos. (Por cierto, en paralelo, los datos evolucionistas dan colorido a las ideas wittgensteinianas, éstas dan profundidad a esos datos, y todo ello en un espectro mucho más amplio del que podemos recordar ahora.)

Hablamos de animal, de “lo animal” más bien, pero podíamos también hablar de lo divino, o de “Dios” más bien (ese “más bien” quiere decir: en términos wittgensteinianos). ¿Por qué a la última seguridad de que venimos hablando, más allá de la razón y sinrazón, a la definitiva evidencia del conocimiento, a su fundamento, no llamarla “Dios”, si los requisitos de ella cumplen todos los atributos de él? Puedo perfectamente pensar que es Dios quien me revela o me enseña esas cosas de las que estoy seguro y sobre cuya certeza puedo montar las demás, quien evita que me engañe, escribe Wittgenstein. ¿Por qué no? El buen Dios, al menos conceptualmente, es simplemente una metáfora del oscuro origen, que no puede ser, además, más que oscuro. “¿Está implicado Dios en mi saber? ¿Pueden algunos enunciados no ser falsos? Eso es lo que nos gustaría decir”. Eso es lo que nos gustaría, pero parece que al final Dios (el Dios real de la fe, de la religión) no es ninguna hipótesis válida para Wittgenstein, Dios está fuera del juego, fuera del contexto del saber y hablar humanos, ni siquiera en sus límites, y seguramente hay cosas que sé de las que Dios mismo no me podría contar nada, dice. Ese Dios no puede estar sujeto a mi saber, comprometerse con él hasta ese punto. Dios puede no estar en el juego, pero sí haciéndonos jugar así: si se admite realmente su hipótesis o se juega con ella retóricamente, él al fin y al cabo es el responsable de todo... Nos gustaría decir todo eso, y también lo contrario. (No hay forma de entenderse ni de entender claramente en este aspecto a Wittgenstein. Parece que, en definitiva, sigue pensando que aceptar o no la hipótesis del Dios que revela ciertas verdades básicas y evita que nos engañemos es una decisión; que él tampoco al final de su vida pudo tomar, probablemente ni en un sentido ni en otro. Sigue la fe distorsionando las cosas.) Y parece que lo animal está más cerca de nosotros que Dios, sobre todo a la vista de los datos de la ciencia. (Somos

animales y no dioses. Dios, con fe o sin fe, es una hipótesis gratuita en la explicación de las cosas, demasiado elevada o infundada para superar la alternativa fundamento/no fundamento, a no ser como añoranza, o desde planteamientos creacionistas.) En este sentido, e insistimos, Dios está fuera del juego humano. Mejor dicho: Dios está fuera del juego animal. Y lo animal es el juego mismo: las reglas básicas de juego que hay hundidas en nuestra condición básica o elemental (genética, no eterna). “Así somos, así actuamos, así hablamos de ello”, repitió alguna vez Wittgenstein subrayando siempre los “así”.

¿Y lo infantil, que, en lugar de las plantas, añadimos a la semejanza que recuerda usted de Schiele? Lo infantil soy yo mismo comenzando el juego...

– Perdona que lo interrumpa. De repente me ha venido a la cabeza aquella imagen de un Schiele adulto, tal y como fue puesta por escrito por Roessler, jugando ensimismado a los trenes mientras emitía todo tipo de sonidos tratando de imitar las diferentes melodías ferroviarias...

– Bonita imagen, sí. Y qué pacífica. La condición infantil tiene las mismas ventajas conceptuales de paz que la animal (y, si se quiere, que la divina). Hemos sido niños hace poco y animales hace mucho. Pero igual que seguimos siendo una cosa seguimos siendo otra, que, por lo que interesa aquí, son la misma. Si la ontogénesis reproduce en cierto modo la filogénesis, en el niño ha de aparecer de algún modo la animalidad primordial. El niño es condicionado al juego, amaestrado (abgerichtet) en él, en principio no sabe que juega, ni tiene ni necesita capacidad para preguntarlo. Como el gato, por ejemplo: “¿Cree el niño que hay leche? ¿Sabe el gato que hay un ratón?” O como el perro, que puede aprender a ir hacia alguien cuando se le dice su nombre, pero “¿sabría por eso cómo se llama esa persona?” El niño no sabe que hay objetos físicos, no aprende que haya o no, o que existan o no, libros, sillones, etc., aprende a coger libros, a sentarse en un sillón, etc.; no sabe que esto es su mano y menos se plantea la posibilidad de que lo sea o no, aprende los innumerables juegos de lenguaje que se ocupan de su mano. “Diría que el niño aprende a reaccionar así y así; y si hace algo ahora, no por ello sabe de qué se trata. El saber comienza sólo a un nivel posterior”. El niño, pues, ni cree, ni sabe, ni duda, etc. En principio sucede como con el animal, luego se despierta a la razón y aparecen el saber, la duda, la creencia, deja de ser animal y abandona la paz, se hace adulto, racional... La mayor desgracia del hombre no es haber sido niño, como creo que decía Descartes, sino haber dejado de serlo, en el sentido de tener que buscar desesperadamente

fundamentaciones. Para el pensar y la vida, es decir, para todo, baste definitivamente ésta: “Tienes que pensar que el juego de lenguaje no está fundamentado. No es racional (ni irracional). Está simplemente ahí –como nuestra vida”. A Wittgenstein parece que le bastó hasta para morir sereno. (Ese párrafo lo escribe 10 días antes de su muerte.)

Y, como se da cuenta, he vuelto a parafrasear a Wittgenstein.

– Sí, parece que también se sepa de memoria sus últimos escritos recogidos en “Sobre la certeza”.

– Más o menos, como ya decía de Movimientos del pensar. Creo que, supuestos los obligados Tractatus e Investigaciones filosóficas, estos dos textos, y cada uno a su estilo, muy diferente, son los dos más impactantes que pueden leerse de Wittgenstein, y desde luego los dos más oportunos para responder a las endiabladas preguntas, aparentemente arcangélicas, insisto, que usted me plantea. Sobre la certeza es algo así como su testamento filosófico, el testimonio de la definitiva serenidad de un pensar que sabe que se acabará muy pronto; no hay nada personal en él, a pesar de ello; mientras le consumía el cáncer Wittgenstein lo escribió hasta perder la consciencia. El diario escrito en la cabaña de Noruega en 1937, recogido en Movimientos del pensar, es el testimonio vivo de en qué situación tensísima crea las Investigaciones. Quizá añadiría el llamado Diario secreto como huella también impresionante de la parecida situación tensísima, en el frente ruso de la Primera Guerra Mundial en este caso, en que crea el Tractatus; pero no llega a la profundidad de los otros escritos, incluso aunque su lectura se acompañe, como debiera, de la del llamado Diario filosófico, que escribió a la vez: uno en las páginas de la izquierda, en clave, y otro en las de la derecha de tres cuadernos (que quedan), como es sabido.

5. ¿Cómo cree usted que Wittgenstein hubiera reaccionado ante la afirmación de que el ser humano es semejante a los dioses?

– Ya que insiste en lo de los dioses ¿cree usted que Wittgenstein habló alguna vez significativamente de los “dioses”?

– Bueno, estoy utilizando los términos en los que se expresó Schiele... Digamos que dioses y Dios vienen de algún modo asimilados en lo divino.... Siempre que pudo, Schiele se emparentó con los dioses. Considero que en esa cuestión se distancia mucho de Wittgenstein, que siempre entendió a Dios como un límite; también pienso que el

concepto de genio de Wittgenstein es bastante pagano, y que tiene más que ver con lo animal que con Dios, pero eso también podría entenderse como un desarrollo en Wittgenstein. De todos modos, es muy interesante que lo animal sea principio absoluto y siga siendo límite; de alguna forma, es más principio que lo que llegara a serlo Dios en algún momento para él; Dios siempre fue límite, no tanto principio, pero lo animal también es origen. Creo que el artista para Wittgenstein tenía que ser consciente de sus límites, de ahí el equilibrio entre el decir y el mostrar, entre ética y estética; Schiele olvidaba sus límites. Esto es lo que tenía en la cabeza cuando hice esas preguntas.... son complicadas, lo sé...

– De nuevo usted ya ha respondido a la pregunta. Y ahora yo no tendría nada que añadir, estoy completamente de acuerdo con lo que usted dice de Wittgenstein, quien creo que, de todos modos, hubiera reaccionado perplejo, si no malhumorado, ante la afirmación que usted planteaba. En tal caso el ser humano es semejante a los animales, lo otro es literatura. Pero si hablamos de Dios, y no de dioses, Dios es un límite del ser humano, no un pariente, desde luego. El límite por fuera, podría decirse, como podría decirse que el animal es el límite por dentro. Son dos consideraciones de diferente cariz, como acabamos de analizar, pero referentes al mismo límite, sus dos caras. Ya decía que estamos más cerca del animal que de Dios. Desde luego, no somos dioses, somos animales; tanto como seres humanos que como artistas. Lo animal es nuestro origen, nuestra condición y nuestro límite (¿fin?). Pero hay que sacarlo dignamente de dentro, está tan escondido como el Dios-verdad de San Agustín: interior íntimo meo. Para Wittgenstein, como usted muy bien sabe e insinúa en su pregunta, el animal salvaje que doma el “gran” artista en su obra significa vida originaria, vida salvaje, impulso primitivo, profundidad y fuerza: el gran arte posee todo ello. Eso que Wittgenstein decía en 1940, en la metáfora de la campana de 1925 lo había ampliado al contexto de la luz: la oscuridad de lo animal, donde parece que radica la peculiaridad del artista al darle forma, no es más que originalidad, y en tal caso. No conmueve: sólo conmueve la confrontación con el espíritu, con la luz. Parece que el artista ha de conmover también (¿además de ser genial? ¿o es genial por eso?). No sé, pues, en definitiva, y en este contexto (en otro nos llevaría muy lejos), qué pensaría Wittgenstein concretamente respecto al arte, lo animal y el espíritu (y el genio y la grandeza). Pero por lo que nos interesa ahora, tres cosas que se me ocurren en principio respecto, no a su pregunta, sino a su propia respuesta a la pregunta.

Primera, manifestar un deseo implícito en todo lo que llevamos diciendo: así como el gran arte consigue dominar la fuerza salvaje de lo animal, y no se queda en

buenas maneras, en mera finura de oído o de comprensión de una cultura, la gran filosofía, más allá de sus buenas maneras lógico-lingüísticas, habría de recuperar esa vida originaria y salvaje de lo animal para encontrar su último sentido dentro del encierro, la paz melancólica del límite, aunque quede un resabio acre, irónico, según hemos visto. Segunda: la conciencia del límite es necesaria tanto para el gran artista como para el gran intelectual, que han de ser necesariamente melancólicos si han de ser grandes. La melancolía, la enfermedad genial desde Aristóteles, la de los seres humanos excepcionales, es, sobre todo, conciencia de límites (y la ironía, por cierto, si es algo más profundo que humor gracioso o amargo, no es más que la voz de la melancolía, nace de ella). Tercera: sólo desde el límite, en efecto, puede plantearse el decir/mostrar, sabiendo, primero, que todo lo que se dice vale igual, es decir, nada, porque el valor está en otra parte; lo referente al valor se muestra, como lo místico; incluso como los condicionamientos lógicos últimos, como Wittgenstein insinúa también en el *Tractatus* y, de otra forma, bajo la de “lo animal”, en *Sobre la certeza*. Diríamos: se dice desde el juego, se muestra desde el límite del juego. El límite del juego es, por dentro, el yo metafísico, la lógica en sí misma, y por fuera, lo místico o, en otras palabras, lo divino; y esto vale tanto para el gran artista como para el filósofo serio, es decir, religioso en general, aunque no sea creyente, confrontado a la luz y al espíritu como el artista, ya dijimos. Y en realidad, así, como insinúa también el mismo *Tractatus*, todo lo que se dice se muestra: se dice de verdad algo cuando se muestra a la vez el trasfondo de silencio desde el que se habla, es decir, cuando funciona la conciencia paralela del límite del decir. Esto es Wittgenstein. Que, por cierto, respecto a su propio genio no tenía buena conciencia de sí, aunque no llegara a los excesos de Weininger pero sí permaneciera dentro del clima general del judaísmo antisemita de la Viena de su tiempo, con ejemplares tan vistosos, además de él y de Weininger, como Kraus, Freud y un largo etc. Según él, su genio era judío, es decir, meramente reproductivo, no creativo, no original; ¿tampoco luminoso, espiritual?, parece que sí se confrontó, y mucho, con la luz...

Wittgenstein era quizá exageradamente consciente de sus límites, al contrario que Schiele, que, por lo que dice usted, los olvidaba; yo creo que, aunque olvidados a veces, los sentía, es decir, que tuvo sensibilidad para el límite, para saber lo que se podía decir y no. Por plantearlo crudamente, y de algún modo, nada más que para seguir pensando: Schiele dice el sexo, muestra la muerte. Pinta rozando el límite entre el ser y el no ser, donde se coloca el origen. Límite y origen muy cerca. El sexo de las muchachas, la muerte de las madres. El sexo de las muchachas expuesto al placer; la muerte de las madres, más allá del placer, en

el hijo, en el olvido de sí mismas, en su nada originaria o en su aniquilación creadora. La muchacha vive en el límite, la madre muere al traspasarlo hacia el origen. El límite lo vive la muchacha en el sexo, la madre muere al origen en el parto. Muchachas expuestas al límite del placer creador, madres hundidas en el principio absoluto de la creación efectiva. Más sagradas o divinas las primeras, tanto por la consideración sagrada de lo erótico en Schiele, en un sentido, como por la consideración wittgensteiniana de lo divino como límite que usted apunta, en otro. Más animales las madres, origen y límite: que ya son origen, por la tensión vivida en el límite efectivamente, que de todos modos ya ha quedado atrás. La dialéctica del sexo creador entre el límite y el origen, lo animal y lo divino. ¿Lo animal sigue siendo límite de alguna forma y lo divino siempre es límite, como usted decía?... Curiosa galaxia a la que lleva generalizar sus insinuaciones sobre Wittgenstein en el crudo contexto de Schiele. (Su crudeza impide tanto pamplinas metafísicas, machistas o feministas, como recovecos hipócritas. Que la mujer muere en la madre y que el cuerpo de la mujer joven supone un límite, es decir, una tensión suprema, sin acudir a tan enrevesadas como simples frustraciones schopenhauerianas, me parece algo elemental, evidente, además de natural, biológico. Incluso, aguzándolo, que la virgen es un principio de vida y la madre uno de muerte: algo que no es tan paradójico como parece, ni tan tonto como puede creer un tonto. Deja muy atrás eso del amor y la muerte como principios explicativos... Sí, curiosa dialéctica la que provocan Schiele y sus mujeres. Por cambiar de sexo, podíamos colocar el límite y el origen, lo animal y lo divino wittgensteinianos en el contexto de Kolig, por ejemplo. También curioso, aunque ¿daría para tanto?...). Pero, prescindiendo de que se llevara mal con la madre –el “matar al padre” de Freud posiblemente lo entendiera mejor como “matar a la madre”–, de la sorpresa de que de una madre así hubiera nacido un genio, de que cualquier nacimiento sea un castigo, conlleve muerte, enfermedad, locura, de que Schiele pinte obsesiones de un veinteañero, y de otras muchas explicaciones, sigue siendo curioso para mí que Schiele pinte madres muertas, o maternidades fúnebres... En cualquier caso la palidez del rostro de la madre muerta sobre el trasfondo oscuro del cuadro es una bella metáfora de la mostración; la desvergonzada explicitud del sexo en las muchachas sobre ningún trasfondo, una buena del decir, a pesar de que ello no encaje en la consideración sagrada o divina del erotismo.

O dice el sexo y muestra el yo: ese yo vienés dividido, excéntrico y en definitiva vacío, oscuro y opaco, sin propiedades, que, en referencia a sí mismo, Schiele persigue en un centenar de autorretratos. ¿Lo consigue decir? No, pero de algún modo lo muestra.

(¿O es su exhibición onanista un modo de decirlo, su explícita autosatisfacción sexual un intento abrupto, tan melancólico como irónico, de autoafirmación personal forzada?) ¿No tienen yo sus ermitaños? Sí, pero extraño, todos y ninguno, cuando los miras has de mirarte a la vez en ellos. ¿Qué alegorizan las figuras alegóricas de Schiele? Siempre insinúan algo, y algo extrañamente tan fuerte como inconcreto; por ejemplo: la madre ciega, descompuesta; sus maternidades frías y fúnebres, más que frías, congeladas, más que fúnebres, cadavéricas o putrefactas; su retrato con Edith, ambos tan desvalidos y alucinados como los dos ermitaños, en un abrazo al abismo. Alegorizaran lo que alegorizaran para él, siempre actúan como un tremendo revulsivo, inquietantemente mostrativo de formas abstractas primordiales como las dichas: ser y nada, origen y muerte, sexo y maternidad, fe y absurdo, animalidad sagrada, divinidad enjaulada en extrañas carnes explosivas... La alegoría es una forma de mostración. Quizá Schiele, pues, no olvidó mucho los límites: que no puede decirse directamente lo oscuro, lo que está al otro lado del límite, es decir, todo lo que no es obvio como los hechos. Pero lo mostró a lo bruto. Recordemos lo de Wittgenstein: aunque se respondieran todas las posibles preguntas científicas (fácticas, lógicas, lingüísticas) no se rozarían siquiera nuestros problemas vitales (estéticos, éticos, religiosos). La pintura de Schiele no está nada lejos de eso. Schiele mismo, no sé.

6. Al igual que Wittgenstein, Schiele vivió la I Guerra Mundial. Ahora bien, el pintor no la sobrevivió. Tampoco la sufrió con la misma intensidad que Wittgenstein, pues no desempeñó puestos tan arriesgados como el filósofo, ni llegó a entenderla como una prueba moral. A veces pienso que si Schiele hubiera seguido vivo, su vida habría cambiado completamente, sobre todo si hubiera sido testigo de la II Guerra Mundial. De hecho, los cambios en el trazo y en la composición de las obras de los últimos años de su vida apuntan en esa dirección. ¿Podría hablarnos brevemente del impacto que la I Guerra Mundial tuvo en el trabajo y en la vida de Wittgenstein?

A Schiele le evitaron los horrores de la guerra por su relevancia. A Wittgenstein se los hubieran evitado por su riqueza, pero no quiso. A pesar, incluso, de una hernia inguinal sangrante a ambos lados se presentó voluntario, con una conciencia de deber patrio, extrañamente decidida en él, que además ya hacía entonces cuatro años que vivía en Cambridge, donde se sentía más o menos comprendido, mucho más en cualquier caso que en Viena, y donde tenía sus mejores amigos. Precisamente esas condiciones de

extremo rigorismo en su alistamiento hacen pensar que Wittgenstein va a la guerra por algo más que por deber patriótico, por algo mucho más personal y profundo, a lo que quizá aludan aquellas palabras que había escrito unos meses antes a Russell desde Noruega, ya mencionadas: “¿Cómo puedo ser un lógico si todavía no soy un hombre? Ante todo tengo que aclararme a mí mismo”. Va a la guerra para adquirir talla personal enfrentado directamente a la muerte, enfrentado a algo duro de verdad y diferente a la tarea intelectual, respecto a cuya autenticidad y valor humano siempre tuvo sus reticencias. “Si me acobardo al escuchar los disparos será señal de que es falsa mi visión de la vida... Tal vez la cercanía de la muerte me traiga la luz de la vida.” Y, además, en el peor o en el mejor de los casos, como decíamos, una bala de los rusos le evitaría el engorro del suicidio, con cuya idea convivía a diario. En cualquier caso, muerte heroica o suicidio: “Sólo la muerte da significado a la vida.” ¿También el suicidio? El de Weininger lo entendió como una actitud ética coherente cuando no se puede llevar una vida digna de acuerdo con las propias convicciones. También para él, ética y lógica eran una y la misma cosa: responsabilidad frente a uno mismo. Nada menos ni nada más que eso.

A Wittgenstein la guerra sí le cambió completamente. Fue muy dura también imaginariamente: se derrumbaba físicamente, por fin, todo un universo espiritual, cultural y civilizatorio ya en crisis desde hacía tiempo. Si la peste española no se lo hubiera llevado, y hubiera vivido la segunda gran guerra, yo también creo que Schiele hubiera cambiado radicalmente con la edad y sus experiencias, tenía que hacerlo, la luz de los cuerpos se acaba pronto. ¿Hacia dónde? Usted parece que lo imagina. Yo no. Qué pena que no podamos saberlo de verdad, hubiera merecido la pena realmente. Parece que los colores de su paleta se aclararon justamente durante la guerra. Los colores del espíritu de Wittgenstein se oscurecieron hasta la negrura. Hasta la negrura mística, al otro lado del pensar y del lenguaje, y hasta la negrura existencial, al otro lado de la vida.

Al otro lado del lenguaje... En la mugre del frente ruso de la Bucovina o del frente italiano de Asiago, expuesto, voluntariamente también, al mayor peligro de muerte en primera línea de vanguardia, rodeado de gentes para él bastas e insoportables, en el miserable cobijo de las trincheras, seguía escribiendo el Tractatus. Pero no sólo el que ya tenía pensado antes de la guerra, sino el que estaba pensando ahora: ése que no está dicho en él, o sólo medio dicho, o ése donde habla de lo que no se puede hablar, el del silencio (a partir de la proposición 6.4). Precisamente en esas condiciones piensa y escribe dando el salto progresivamente de lo lógico a lo místico, del

lenguaje al silencio, de lo trascendental a lo trascendente. “Sí, mi obra se ha extendido desde los fundamentos de la lógica a la esencia del mundo”, comprueba casi extrañado en agosto de 1916. No sólo a la esencia del mundo, que al fin y al cabo es lógica, como era entonces toda esencia, y por tanto trascendental; hasta ahí pueden extenderse los fundamentos de la lógica, y con ellos el lenguaje, pero más allá no, hay que dar un salto, superarlos como absurdos, para “ver el mundo correctamente”; el salto, o la escalera, supone un nivel de conciencia de sí mismos por parte de la lógica o del lenguaje (del sujeto metafísico), salto, escalera o nivel de conciencia que los lleva al otro lado: el del sentimiento místico del mundo bajo categorías eternas, a-espacio-temporales, mudas. Wittgenstein comienza la guerra siendo un lógico y la acaba siendo un místico. Para darse cuenta de ello basta ya leer las últimas páginas conservadas de su “Diario filosófico”, las mejores, las de ese verano de 1916, escritas en el frente de la Bucovina, donde ello resulta evidente: en las que hay más mística que en el *Tractatus*, cuyas últimas proposiciones, de todos modos, salen de ellas.

Y al otro lado de la vida... La muerte no llegaba, pero él iba muriendo a la vida, o renaciendo a otra, justo como los místicos. Su tío Paul le libró del suicidio en agosto de 1918 en un encuentro casual en la estación de Salzburgo, durante un permiso del frente italiano. Wittgenstein presentaba un estado miserable, el tío lo llevó a su casa de Hallein, donde comenzó la redacción definitiva del *Tractatus*, que acabaría a continuación en Viena y en el *Hochreith*; manuscrito que a partir de entonces arrastra en la mochila de campaña todavía un año por el frente y por los diferentes campos de prisioneros en que estuvo al acabar la guerra. Probablemente fueran los desgraciados avatares posteriores de la publicación del libro, que duraron mucho tiempo, casi dos años, los que lo mantuvieron en principio en vida; luego ya se acostumbró a “este cochino mundo” en que no quería vivir. No murió, pero aletargó su vida. Tampoco necesitaba ya tanto, es otra persona cuando vuelve en agosto de 1919 a Viena, del patricio-dandy-arrogante que era antes de la guerra ha surgido un hombre de sencillez tolstoiana. Renuncia a su fortuna y con ella a toda su vida anterior. Abandona la filosofía y se hace maestro de escuela. Sólo diez años más tarde despertará del sopor traumático en que le sumió la guerra y regresará a Cambridge. “Dios ha llegado. Me lo encontré en el tren de las 5:15, escribe Keynes a su esposa en enero de 1929. Un dios pobre, avergonzado por la guerra, sin título alguno y con cuarenta años, pero un dios. Etc., etc., etc.

Así más o menos es la guerra de Wittgenstein. Una larga ausencia de Cambridge, podíamos decir, con todo lo que ello supone. Vuelve a casa, sólo David (Pinsent)

faltaba. Justamente él. Pero seguirá su camino, hasta la otra gran guerra, que también tuvo sus consecuencias, sólo que entonces ya era inglés, ya tenía cincuenta años, no hubo de ir al frente, ni avergonzarse.

Parece que a Schiele la época de la guerra le trajo reconocimiento, éxitos, felicidad, paz interior. Casi podíamos decir que su experiencia de la guerra fue una vivencia estética. (No sé por qué me viene a la cabeza, patéticamente desde luego, la frase del *Wallenstein* de Schiller, que Wittgenstein repetía: “*Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst*”.) Su paleta se aclara, decíamos, su pintura se acerca a la naturaleza y se humaniza, puede siquiera seguir pintando, encuentra reconocimiento, participa en exposiciones, viaja. Se casa con Edith y tampoco el sufrimiento por su muerte, embarazada, dura más que tres días. Como a ella, fue una maligna gripe española, la que lo mató, no la guerra. Si hubiera vivido, la guerra, probablemente, le hubiera supuesto un renacimiento, más que místico o extático, exultante.

Curiosos sinos guerreros los de Wittgenstein y Schiele. Voluntario uno, impuesto el otro. Pero qué sorprendente juego entre libertad y necesidad. Las cuatro medallas al valor en el combate, con las que Wittgenstein acaba, de oficial, la guerra, que comenzó de soldado raso, le trajeron lo contrario que al guerrero esteta Schiele su pintura de guerra: ningún reconocimiento y ningún éxito con su *Tractatus*, nada de paz interior ni de felicidad en su vida. Ello no significa ningún deshonor para Schiele, ni heroicidad alguna para Wittgenstein. Schiele se topó con su destino, Wittgenstein lo buscó así. Quizá ahí Schiele sí se pudo olvidar del límite. Wittgenstein lo vivió casi hasta el abismo. ¿Meras cosas de guerra?

7. *¿Por qué cree usted que Wittgenstein respondió como lo hizo frente al arte de su tiempo?*

– ¿No lo entendió, verdad? En este aspecto, como en otros, era muy clásico, conservador, anacrónico; vivía, casi ausente, en la nube de la gran cultura de Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Blake, Goethe, Tolstoi... sintiendo algo así como la necesidad de rehacer la vieja sociedad y cultura del pasado, dada la oscura situación que percibía en su tiempo. El orden de mundo que él de verdad parece que sentía fue el del *Gründerzeit* y la época victoriana: extrañamente el de su padre, con quien siempre mantuvo, como otros hermanos suyos, grandes diferencias. Algo así como un revolucionario que no entendió las revoluciones de su tiempo. En el arte tampoco ¿verdad? No sé bien. ¿Qué piensa usted, que además de todo es artista?

– Wittgenstein respondió mal frente al arte de su tiempo, no lo comprendió en absoluto. Eso era especialmente claro en música, que es de lo que más sabía y acerca de lo que más escribió. Lo mismo le ocurría con los poetas. Acuérdesse de aquello que dijo de Trakl, que le gustaba el tono, pero que no lo comprendía. Parece que de los compositores de su alrededor ni siquiera le impresionaba el tono. En “The Wittgenstein House”, Bernhard Leitner incluyó bastantes dibujos que la otra hermana, Hermine, hizo de la casa que Wittgenstein construyera para Gretl. Son muy conservadores, aburridísimos. Era Gretl la más avispada en ese sentido, aunque el retrato se lo encargó a Klimt, el más reconocido de entre los grandes emergentes (si bien nunca le llegó a gustar, creo que lo tenía escondido). Hay ocasiones en las que Wittgenstein dice atrocidades en relación a Shakespeare, es como si en el fondo no tuviera el gusto estético muy desarrollado, como si las obras de arte difíciles no le llegaran en absoluto. Prefería lo simple, como el Western o la novela de Dickens... donde la moraleja está clara y no hay que enfrentarse a un lenguaje que hay que descifrar, como sería el caso de la música de Schönberg o incluso de la pintura de Schiele.

– Las películas del oeste, las novelas de Dickens... y los comics de detectives americanos. Pero, precisamente por lo que usted insinúa al final, hay que comprenderlo, estas cosas le sacaban de su enorme tensión del pensar, incluso le distraían de sus dos obsesiones: la locura o el suicidio, o la lógica y sus pecados.

– Me hace pensar en aquello que escribiera en 1931 sobre su gusto por el cine: “lo que quiero, pues, es escuchar siempre un cuento. (...) Y ahí sí me siento realmente conmovido y movido por ideas. Es decir, cuando no es demasiado horrendo el cine me proporciona siempre material para ideas y pensamientos”.

– Exactamente. Está bien que sea usted la que recurra ahora a Movimientos del pensar. Demasiada tensión vivía como para soportar la de los otros, para contemplar demasías obsesivas o desordenadas como las de Schiele o Kokoschka. Incluso las de un Klimt decorativo; él siempre hubo de pensar como Loos en esto: que el ornamento es delito, su carácter no le permitía otra cosa. Es normal que prefiriera la serenidad de las proporciones clásicas, lo necesitaba. Necesitaba paz para pensar y paz en el pensar; sobre todo ésta no la conseguía; su tarea era enorme, como la de cualquier genio, estaba destruyendo todo. Necesitaba un contrapunto de orden, simetría, coherencia, verdad cristalina. Y además, más que el arte como arte, le interesaba la estética, primero como vivencia mística

general, luego como lenguaje a analizar. Es comprensible y también coherente en sí mismo, no tiene por qué gustar el arte, el reino de la libertad pura, a una mente en el fondo matemática, lógica hasta la exasperación, que, por ejemplo, y como hemos visto, no puede dar el definitivo rodillazo de fe que sentía necesario para salvar su vida. También para entender a los artistas hace falta fe, fe en que eso que hacen es arte, y que el arte siquiera es algo (como uno se pregunta de la filosofía), y si Wittgenstein, a pesar de esfuerzos, no la consiguió respecto a Dios o la religión no creo que le merecieran la pena nuevas penas en un reino lógicamente evanescente con el del artista o el arte, más si son nuevos.

El arte no es cosa de lógica, si fuera cosa de lógica sería absurdo. Parece que, en cierto modo, Wittgenstein quiso hacerlo cosa de lógica; o no sólo, pero sí fundamentalmente; es bastante desconcertante (o el desconcierto reside en el azar de la escritura, supervivencia e incluso publicación de sus papeles, y en nuestro empeño en buscar una coherencia en ellos que, desperdigados en el tiempo y el espacio mental, no pueden tener). La conmoción de que habla alguna vez no tiene mucho que ver con la simetría que busca otras, a no ser que fuera ella precisamente lo que a él le conmovía, que es posible: la simetría del espíritu o de los números.

Cuando habla de Shakespeare precisamente, dice, por ejemplo, que sus piezas le parecen meros bocetos, no cuadros, que están como puestas ahí, sin más, esbozadas rápidamente por alguien que cree que puede permitirse cualquier cosa; dice que entiende (aunque con profunda desconfianza frente a quienes lo hacen) que eso pueda admirarse, incluso considerarse arte máximo. Pero que a él no le gusta. Shakespeare no es un grande, no es alguien veraz en sí mismo ni posee verdad natural, es un fenómeno, un espectáculo o un capricho de la naturaleza, un paisaje, no un poeta, sólo un creador de lenguaje, le falta coherencia lógica y estructura formal (y moral), una ley interna y propia, en él lo esencial es liviandad y presunción. Y él, Wittgenstein, no es capaz de leerle con la ligereza que merece... No puede encontrar simetría en su total asimetría. Incluso de Wagner –que sí tiene corazón, Shakespeare no– dice que sus frases musicales no producen una melodía, ni sus dramas son dramas, sino mera yuxtaposición de situaciones, ensartadas en un hilo inteligente, sí, pero sin inspiración. Y si Shakespeare y Wagner no tenían lógica –ni ética, que para él, como para Weininger, eran lo mismo: responsabilidad frente a uno mismo, insisto–, el arte de su tiempo menos. No es grande quien se desconoce, quien “se engaña a sí mismo en una neblina azul”. Falta responsabilidad, sobran poetas nietzscheanos, locos, mentirosos, autodesterrados de la verdad. Falta, al contrario, confrontación con ella, con la luz, con el espíritu. (En fin, cosas de Wittgenstein, pero así son.)

Esa es la simetría del espíritu que busca. El modelo es la de los números. Creo que el ideal definitivo de belleza para Wittgenstein es el que él mismo admira, por ejemplo, en la admiración de Pascal por la teoría de los números: es maravilloso ver qué magníficas propiedades tienen los números, es como admirar una belleza de la naturaleza, la regularidad de un cristal, las propias leyes del creador, dice. Está claro: esa lógica formal y natural y divina y cristalina de la belleza, y esa coherencia moral, responsabilidad frente a sí mismo, del genio, eran, en resumen, sus criterios artísticos... ¿Y lo animal? ¿En eso consiste domeñar la fiera salvaje, en traerla a esa lógica del cristal y a esa ética del genio? ¿Buena doma!, aunque se trate del animal salvaje estético, y no del místico, más allá de doma y no doma, desde luego. ¿En eso consiste el gran arte? Quizá, pero ¿cómo puede aún la vida originaria y salvaje tratar de manifestarse o desfogarse de algún modo tras esta doma? ¿Que de algún modo se note que en la obra de arte la fiera salvaje está simplemente amansada, sosegada, aquietada, contenida, no realmente domeñada, domesticada, sometida, atontada? ¿Cómo el gran arte puede superar las buenas maneras tras esta doma? ¿Lo ha conseguido el creador en la naturaleza, la belleza regularizada de un cristal es así? ¿Y la de un número? Probablemente Wittgenstein lo creía posible, lo sentía así, asentía a todo esto. (Los números fueron alguna vez considerados dioses, no se olvide.)

Estos eran criterios difíciles de aplicar al arte de su tiempo, o él no vio cómo hacerlo o no le interesó demasiado. De todos modos casi siempre dice que no le gusta algo o alguien, pero que no sabe si es bueno o malo (dicen que era un escéptico pirrónico, sin opinión porque existen demasiadas). El artista debe causar admiración y él no puede admirar ciertas cosas. No me parece nada extraño que no entendiera al gran Trakl: eran dos mundos diferentes. Wittgenstein mismo decía que para gozar de un poeta tiene que gustar la cultura en que se mueve. Y después de lo dicho no es probable que admirara, que le conmoviera o le gustara ningún artista vienés de la época. (Loos, pero luego se volvió demasiado creyente, se atolondró, para su gusto.) La Viena de aquel tiempo no era la cultura suya. Nació en ese mundo pero no vivió en él. En tal caso, su mundo era Cambridge. Nunca Viena fue, ni ha sido, la Viena de Wittgenstein (en genitivo subjetivo).

Y hay que considerar que esos ideales de coherencia formal y moral rigen también en su (revolucionaria) filosofía. Es decir, que ellos mismos son coherentes y productivos. Y que tomados en toda su dureza y sinceridad –aunque también en su dispersión y ambigüedad, a veces parece que hasta contradictoria– como interpretación del arte, quizá también puedan ser serios y productivos como en la filosofía, a pesar de las apariencias. (Usted lo ha

intentado espléndidamente con Schiele.) En él mismo no lo fueron porque, probablemente por sus prejuicios o por su aislamiento del mundo, no fue capaz de aplicarlos con justicia a sus contemporáneos. Precisamente en este contexto, habría que añadir, un tanto paradójicamente, que también en ellos, que pueden ser productivos, está probablemente la raíz del conservadurismo de Wittgenstein. Pues ese conservadurismo quizá se reduzca esencialmente a una llamada a la autenticidad y a la seriedad de planteamientos; es decir, que conservado eso, y sólo eso, eso pueda tomar mil formas, conservadoras o no; o sea, servir de criterio libre tanto de uso, en el trabajo de creación del artista, como de crítica, en la recepción del observador. Quizá quieran decir algo así estas palabras, no lo sé: “Tienes que decir cosas nuevas, pero en realidad sólo cosas viejas. O sólo has de decir cosas viejas, pero, a pesar de todo, algo nuevo. Diferentes criterios han de corresponder a diferentes usos. También el poeta ha de preguntarse siempre: ¿es realmente verdadero lo que escribo?, lo que no significa: ¿sucede en la realidad? Tienes que aportar cosas viejas, pero en una construcción”. Quizá la solidez de la construcción, la verdad, incluso lo viejo, no sean más que esa autenticidad y seriedad “conservadoras”. (Que, repito, aplicadas por Wittgenstein pueden llevarlo a despreciar el arte de su tiempo, pero aplicadas por mí, por ejemplo, pueden hacer que éste me conmocione y admire –como en el caso de Schiele–, y precisamente por ellas: por su autenticidad y seriedad de planteamientos, por su honradez, verdad, pureza, por su confrontación con la luz y la oscuridad, por su sensibilidad para lo animal y lo divino, por su fantástica arquitectura, su simetría conmovedora, por su descenso a las madres del ser goetheanas, a los abismos de la naturaleza más prístina, etc.) Sólo has de decir algo nuevo, aunque, a pesar de todo, algo viejo, diría yo. Pero quizá sea lo mismo.

Otra consideración importante que matice el conservadurismo de Wittgenstein: desde la Primera Guerra, al menos, cuando olvidó su dandismo, Wittgenstein fue enemigo de todo tipo de pensamiento progresista, que quizá él asimilara a snob, exactamente en el sentido que aparece ya en el prólogo del *Tractatus*, en 1918, y que se repite en 1945, en el de las *Investigaciones*: lo que Wittgenstein pretende no es novedad, ni originalidad, sino claridad. El ideal de claridad del análisis lógico lingüístico, o simplemente lingüístico, se puede aplicar a la estética, no creo que al arte, ni creo que Wittgenstein lo pretendiera, pero ese desinterés general, casi arrogante, por la novedad, e insistencia olímpica en la claridad, sea como sea o se juzgue como se juzgue, es un hecho general de su talante, del mismo talante que juzgaba el arte... (Claridad lógica o gramatical de las proposiciones, claridad religiosa del espíritu, claridad de pensamiento y vida.)

¿Un desarrollo monstruoso del pensar lógico y del sentimiento místico, por resumirlo así, es decir, una depuración inmensa de la lógica y sus límites en busca de claridad cristalina impidió el desarrollo del gusto estético de Wittgenstein que usted insinúa (cuando dice “es como si en el fondo no tuviera el gusto estético muy desarrollado”)? Es probable, los genios suelen ser poco sensibles a las materias en que no lo desarrollan y, cuando es el caso, bastante ingenuos en lo que dicen sobre ellas. Pero lo estético está muy presente en el gusto lógico o gramatical, digamos, en la sensibilidad general analítica de Wittgenstein, y en búsqueda de claridad precisamente, como para que a nivel artístico fuera un bodoque. Lo mismo que él sugería de la religión, que si fuera un error sería un error demasiado grande, tiendo yo a pensar de su sensibilidad estética, más bien artística. Pero no sé, la verdad que es un problema.

¿Una cabeza que comprendió revolucionariamente tantas cosas, que destruyó tantas otras del pasado, tantas cosas viejas, no pudo comprender el arte nuevo? He planteado en términos de conservadurismo mi respuesta a esta pregunta suya, buscando una claridad más fácil. Pero tampoco se consigue. En fin, dejemos de hablar también de conservadurismo, no me gusta, algún motivo más digno que lo que el uso normal de esta palabra evoca, algo más que conservadurismo ramplón, ha de haber en una gran cabeza. Creo que algo puede adivinarse por lo que hemos dicho... Y más no se puede decir, o más yo no sé decir al respecto. Sólo insistir en las dudas.

A pesar de la zozobra en que vivió abriendo camino con su análisis lingüístico a la destrucción de las mayores construcciones mentales, castillos metafísicos de naipes y aire, de la historia, a pesar de que destruía, destruía, destruía, repite, de que le gustaría que su nombre pasara a la historia como el de quien incendió la biblioteca de Alejandría, a pesar de todo ello, esa misma zozobra y destrucción del arte de su tiempo parece que no la comprendió. ¿Encabezó muchas revoluciones, pero no se enteró de ninguna? Porque hasta parece que se sorprende de la suya propia (cfr. & 118 de las Investigaciones). Agudizando lo que usted dice, Bezzel lamenta expresamente que Wittgenstein participara sin enterarse en la revolución artística del siglo XX; que además no entendió, el colmo. Revolución cuyo espíritu, sin embargo, sería puramente wittgensteiniano, según Bezzel, en cuanto que otra vez, y en forma nueva, lo bello se convierte en modo de conocimiento, el arte adquiere función cognoscitiva, arte y conocimiento se unen. O viceversa: el conocimiento en belleza, la función cognoscitiva en arte. (Y en esto último Wittgenstein es un perito, un artista... Dejo eso por ahora.)

¿No comprendió el arte, y no sólo el de su tiempo, el arte en general, a pesar de lo que dice de él o, más

bien, justamente por lo que dice? ¿O lo comprendió a su manera, que puede más o menos gustar, o tener más o menos relevancia, o ninguna, en la historia y crítica del arte, pero que no es la de un necio? (Tampoco el pretendió gran cosa con sus manifestaciones sobre el arte, tan espontáneas como esporádicas.) Lo que dice será ambiguo, pero serio. Me refiero, resumiendo lo visto, a la oscura animalidad salvaje y a la luminosa conmoción espiritual; a la admiración de la coherencia formal y personal, de la cercanía a la naturaleza y a su creador; a una especie de conmoción tanto animal (salvaje o natural) como divina (luz originaria o ley creadora) que produce la obra de arte en forma de admiración y que se ha de suponer primero en el artista en forma de unos retos que vayan más allá de la mera búsqueda de originalidad y vanidad: la confrontación con la verdad, con el cristal, con la luz, con el espíritu; diríamos mejor: con la verdad cristalina de la luz (y la oscuridad), del espíritu (y la naturaleza), de lo divino (y lo animal). Son metáforas disparejas que disparan la imaginación después de vistas ya en tantos contextos como hemos hecho. En su “dispersidad” no dicen mucho, o dicen demasiado. Pero algo muestran, evocan. Y, como siempre, lo mostrado o lo evocado es así precisamente por no ser algo dicho o que pueda decirse: es oscuro, como todo lo importante.

¿Cómo entender la conmoción de un arte que no es otra cosa que la obra de arte misma, la conmoción que pueda producir una obra de arte “que no quiere transmitir otra cosa que a sí misma”? (El lema wittgensteiniano del conceptualismo: que la obra de arte es una tautología, digamos en términos de Kosuth.) ¿Puede el concepto de arte como arte mismo asumir y soportar todas esas tensiones estéticas que acabamos de resumir? En una mente lógicamente transparente puede: una conmoción transparente, que ha asumido luz y oscuridad aniquilándolas, que ha superado en el diamante la negrura del carbón, la tensión casi infinita de un agujero negro, digamos, puede que incluso sea la máxima posible; si es posible; y en gentes que superen la típica insubstancialidad del lógico normal (sobre todo del filosófico) y sus conceptos. No está mal esta metáfora de la transparencia, la metáfora wittgensteiniana del cristal, de su pureza o nitidez supremas: ahoga la luz y la oscuridad, pone al absurdo la sombra. Y creo que evoca perfectamente el último reducto del ideal artístico wittgensteiniano: animal y dios en un cristal, convertidos en mera transparencia.

Pero esto son palabras bonitas sobre el arte y usted preguntaba sobre la recepción wittgensteiniana del arte. Si de verdad Wittgenstein tenía en la cabeza todo lo que acabo de insinuar a partir de sus escritos, seguro que resulta muy interesante confrontar con ello tanto su interés o

desinterés por el arte o el arte de su tiempo, como el arte mismo, tanto en general como el de su tiempo. Confrontar el arte con Wittgenstein, no sólo al revés. Doy la vuelta, pues, a su pregunta y se la dejo a usted. Ni se le ocurra hacérmela, por favor.

– *Me temo que esta pregunta suya participa de la alegría de las mías...*

– Tiene razón. Acabemos cuerdamente, con lo que buenamente se puede decir. Yo encuentro que Wittgenstein, en su percepción artística, o cambió mucho de opinión o no tuvo ninguna clara (o sus papeles son muy dispersos, como decía, muestran todo un abanico de ideas sueltas con las que no hay por qué intentar hacer un sistema, una teoría, aunque parezca obligado buscar cierta coherencia...). Como marco general de planteamiento: de la estética sublime de la mística primera hasta la estética ramplona del análisis del lenguaje segunda hay todo un abismo insalvable. No es lo mismo el primer silencio místico, respetuoso y extático, de lo estético que la casi boutade analítica posterior de que en el arte es difícil decir algo mejor que no decir nada, o que en el arte es difícil decir algo que no sea decir nada. (Creo que nada tiene que ver un silencio con otro, aunque pudiera.) El arte, algún arte, y quizá todo el arte de su tiempo, no respondió para él ni a una conciencia estética como consideración sub specie aeternitatis del mundo, ni fue capaz de generar un juego de lenguaje primigenio, bien jugado, o jugado con sentido, es decir, con reglas claras (recuerde lo del “estúpido papel” que la palabra “bello” desempeñaba en la estética). Y si un juego de lenguaje corresponde a una forma de vida, un análisis de un juego de lenguaje, otro juego más, el del lenguaje estético o artístico, y en ambas épocas, corresponderá también a una forma de vida, a la de Wittgenstein en este caso, que se llama conservadora, por volver al término. Pero que de hecho fue tan revolucionaria como conservadora, como hemos visto. Quizá el análisis del lenguaje revolucionario de Wittgenstein va dirigido justamente contra su propio poso de conservadurismo, que era el peso inevitable de toda una cultura metafísica, que él heredó en crisis. Quizá, en este sentido, Wittgenstein fue revolucionario porque fue conservador, no se puede revolucionar nada si no hay nada conservado de algún modo. O fue conservador porque había que mantener algo lejos de las convulsiones de la revolución: la revolución no es vacío, y si lo es no revoluciona nada. ¿Revolucionó el pensar y dejó sus sentimientos al margen?

Hay muchas ambigüedades en lo que podemos considerar como criterios de Wittgenstein para un posible juicio suyo sobre el arte de su tiempo, y también en mí al haber recordado todas estas cosas suyas en montón. Las preguntas de su entrevista dan para escribir todo un

libro, dicho sea no tópicamente sino de verdad, tienen tanto sentido que es imposible contestarlas con sentido (simétrico, ordenado, construido) en un marco como éste. Pero tampoco hace falta: preguntas y respuestas evocan realmente cosas que quien las haya pensado alguna vez por sí mismo, y sólo él, las entenderá de algún modo. Las condiciones en las que usted y yo pensamos sobre un tema así, tan evanescente, que se cuele incesantemente como el agua entre los dedos, tampoco son las de un “manual”, como bien decía Wittgenstein, y salvando las distancias, de su propio Tractatus ya en el prólogo...

8. *¿Qué concepción del artista tenía Wittgenstein? ¿Cree que hubiera estado de acuerdo con Schiele en que habla su propia lengua? ¿Y en que ésta, además, es la de los dioses? ¿Piensa que Wittgenstein aceptaría que el artista es un visionario o un elegido? ¿Y que es divino?*

Veo que insiste. Y que seguiremos en la situación de perplejidad en que estábamos. Me parece muy bien. Esta entrevista es toda una aventura. Y, por cierto, las preguntas que me lleva haciendo, sobre todo las últimas, ésta misma, parece que se las dirigiera al propio Wittgenstein, o que debiera hacerlo así. Tantas veces se las habrá planteado usted misma que ha llegado al límite; y parece que contra esa pared, en ausencia de Wittgenstein, me quiere poner a mí, a ver qué hago yo; como si fuera un conejillo de indias con el que confrontar su propia experiencia. Pero el conejillo también hace la suya, y merece la pena. Agradezco, pues, el respeto que por mí supone tanto tomarme como conejillo como ese presumible honor que me concede de ser algo así como el representante de Wittgenstein en la tierra (porque él estará en el cielo ¿no?).

Seguiremos perplejos, pues. Antes con el arte, ahora con el artista. Al hablar de arte ya hemos insinuado muchas cosas del artista, pero por boca de usted llega Schiele ahora (¡ah, de los artistas!) y lo vuelve a enrevesar todo, y de nuevo estamos en el lío de la madeja que de algún modo, en definitiva imposible, hay que desliar. (¿Wittgenstein lo haría?) La cuestión ahora es nada menos: el artista, su lenguaje y el de los dioses; el artista visionario, elegido y divino. Habremos de repetir muchas cosas, de otro modo espero. Un artista y un lógico, juntos, rompen la cabeza de cualquiera o se rompen la cabeza juntos, mutuamente. Schiele y Wittgenstein. Usted y yo. Usted misma en sí misma, lógica y artista, ¿cómo lo lleva?

Desde luego el artista habla su propia lengua, o al menos juega su propio juego de lenguaje; si no, no lo es, o no es grande; habla su propia lengua como todos los

grandes; la peculiar grandeza que tienen en la cabeza no pueden manifestarla más que con un (juego de) lenguaje peculiar, característico siempre; así ha sucedido siempre, pensemos en el lenguaje de Nietzsche, Heidegger, del propio Wittgenstein, del propio Schiele: es tan suyo e inconfundible como su pensamiento o su espíritu. (No se trata de un lenguaje privado, ni tiene nada que ver con ese tópico, desde luego.) Que esa lengua sea la de los dioses no creo que sea planteable, a no ser como metáfora literaria, precisamente de un lenguaje decidor (¿los dioses tienen lengua?) pero mostrativo a la vez de cosas más importantes que las que se pueden decir, de un lenguaje alegórico como el que hemos recordado con las madres muertas, ciegas, congeladas, fúnebres, que representa simbólicamente ideas abstractas primordiales, que evoca cosas hondas e inquietantes, oscuras, precisamente por su carácter alegórico, como en Schiele. Pero los grandes consiguen en cualquier campo hablar como decíamos: mostrando a la vez el silencio que da definitivo sentido a sus palabras; ese silencio es el eco del fondo abismal de su genio, que ha de mostrarse de algún modo forzando el lenguaje normal hasta hacerlo único.

Que un artista sea un visionario y elegido quizá tenga ecos wittgensteinianos: hay que ser ambas cosas para descender a lo animal y contener estéticamente su salvajismo, o para traspasar la campana y confrontarse directamente a la conmoción de la luz pura; o para gozar de la sensibilidad eterna, a-espacio-temporal, decíamos, de la estética mística del *Tractatus*. Para compartir la alegría del arte en medio de la seriedad traumática de la vida. Incluso para percibir la suprema belleza, la natural y divina, en la fría simetría arquetípica de un cristal o de un número. Y con todo ello crear un lenguaje propio, casi sin proponérselo.

¿Que sea divino? Me imagino que en Schiele esto sería una expresión poética, lenguaje de artista, no analizado, o vaya usted a saber, a lo peor lo creía. Le iba a contestar que seguramente para Wittgenstein decir esto sería una tontería, y casi seguro que para el segundo lo sería, pero recuerdo que, tan arcanamente como Schiele, el joven Wittgenstein, el más lógico, pero el místico declarado, en aquel verano crucial de 1916 en el frente de la Bucovina, en el que parece que le llega la epifanía del silencio, dice que hay dos divinidades: el mundo y mi yo independiente; en un contexto en que habla de la trascendentalidad de la ética (y de la estética, puesto que son lo mismo), diciendo que el mundo del feliz es otro que el del infeliz (o el del arte otro que el de la vida: es entonces cuando cita también el *Wallenstein* de Schiller en el sentido que hemos recordado); así que el artista puede perfectamente ser “divino” en tanto creador, en

tanto crea su propio mundo, es decir, en tanto cambia la perspectiva de los hechos desde los límites del mundo, sintiendo o intuyendo el mundo como un todo, no los hechos mismos, desde luego, que tampoco importan tanto al arte sino desde esa perspectiva. El artista divino y su mundo divino: no está mal, lo que sucede es que igual habría que aplicárselo al yo ético y al religioso... (¿Incluso al lógico? Dejemos esto.)

¿O no exactamente? Kierkegaardianamente, no podría decirse que el yo ético es independiente, ni siquiera que es un yo realmente; tampoco que el yo ético lo sea, a no ser en su entrega absoluta a Dios, y eso sería una independencia muy rara; así que desde este punto de vista sólo el yo estético y su mundo son divinos. Pero Wittgenstein entonces tiene a Schopenhauer en la cabeza y, a pesar de talantes semejantes en lo profundo (no en vano ambos gustaron e influyeron en Wittgenstein probablemente más que ningún otro filósofo de la historia: curioso, porque no tienen mucho que ver con la lógica, precisamente ellos), Schopenhauer no es Kierkegaard, ni al revés, a no ser en su desesperación definitiva: un desesperado creyente y un desesperado ateo. El Wittgenstein de la primera guerra tiene a Schopenhauer en la cabeza, el Wittgenstein de la cabaña de Noruega a Kierkegaard. Para Schopenhauer la religión son los mitos que la envuelven, si ha de ser algo por sí misma, esencialmente, será espíritu e inclinación moral, es decir, moralidad. La moralidad que reside en el *essere* de la voluntad, no en el *operari* de la acción. Es decir, en lo profundo del yo voluntad, es decir, en la esencia de ese yo independiente que construye un mundo feliz en tanto él es esencialmente bueno. O en tanto es esencialmente artista, bello en sí mismo, si la ética y la estética han de ser una y la misma cosa. (Más aún, al fin y al cabo, estética, ética y religión se identifican en lo místico.) Así pues: divino es el artista, como divino es el ético (cuyo yo profundo, sumido en las profundidades de la voluntad y el sentir, nada tiene que ver con el *en-sí* cumplidor de leyes kierkegaardiano), habitantes de un mundo suyo, independiente como ellos, divino como ellos, un mundo de sentimientos e intuiciones *sub specie aeterni*, que poco tiene que ver con los hechos sino desde esa perspectiva eterna: ésa es la originalidad del genio en cuanto divino (o místico), esa mirada eterna al mundo como un todo, esa extraña perspectiva de limitación desde el límite, como si el mundo entero cupiera en su cabeza y se viera como nadie lo ve, mirada o perspectiva inconfundible, independiente, que tiñe todo su lenguaje sobre el mundo hasta hacerlo también inconfundible, sea en el arte, la filosofía o lo que sea. Un mundo y un lenguaje feliz, independientes del mundo y del lenguaje

consabidos, sobre los que sobrevuelan serenamente con una perspectiva bella o buena.

Sí, también el mundo se puede constituir desde la estética y la ética, no será un mundo científico pero sí feliz. Wittgenstein habla de trascendente y trascendental aplicado a la ética (no debían importarle mucho esos términos, o felizmente, nunca mejor dicho, los ignoraba un tanto) y está claro que entre ambos paisajes juegan: trascendentes en el mundo del valor y del silencio, trascendentales como condiciones de mundo. Repitamos: “El mundo del feliz no es el mismo que el mundo del infeliz”, tan sencillo como eso. Se puede hablar de una constitución trascendental desde categorías místicas, éticas y estéticas, que serían categorías del sentimiento o de la intuición sub specie aeternitatis del mundo. (¿Y religiosas? Wittgenstein habla muy poco de religión en esta época, habla de lo místico englobante, como si la religión estuviera trabada en la estética y la ética, las tres en una (seguramente Schopenhauer estaba detrás de ello); la religión o lo religioso, en tal caso, sería lo místico más radical, el hecho de que siquiera exista algo que pueda constituirse ética o estéticamente, la materia prima oscurísima de cualquier sentimiento o intuición eternos, fuera y más allá del espacio y del tiempo, insisto por última vez.)

Teniendo todo esto en cuenta, el artista es divino en tanto tiene su propio mundo dentro, en tanto es independiente; y en tanto crea, construye, constituye, o como se quiera decir, un mundo propio y diferente, bello o feliz (feliz schillerianamente), con una perspectiva eterna sobre él como un todo, es decir desde sus límites: el artista tiene todo un mundo en la cabeza y plasma todo un mundo en su obra, por eso puede ser divino, creador. Pero si lo miramos desde otra perspectiva, más tardía, más que divino, el artista sería animal, aunque con difusas ansias divinas. O divino y animal a la vez, desde la radical ingenuidad de sus planteamientos, que defunden todo fundamento y comienzan a crear con la libertad de un niño, a jugar un juego que no lo es porque no se considera tal: no se juega a nada, sólo se crea desde la nada. La libertad del artista. ¿El artista? Para conmover ha de superar la originalidad animal para confrontarse con la luz divina, decíamos. ¿El artista? A veces un animal liberado, a veces un Dios enjaulado (recordemos otra vez a Wittgenstein en la socorrida cabaña de Noruega pensando en Dios y en sí mismo, como dos fieras enjauladas: “Estar solo con uno mismo, o con Dios, ¿no es como estar solo con una fiera? En cualquier momento puede atacarte.”) Así que Dios y fiera, el artista.

¿Por qué no hablar de tres niveles? Por un lado, buenas maneras: fina sensibilidad y gran comprensión de las cosas, de una cultura, sobre todo (con su concepción de las cosas).

Por otro, animalidad (de fondo): originalidad, grandeza, profundidad, fuerza, corazón, salud kierkegaardiana (no planta de invernadero). Y, finalmente, conciencia y superación del límite, o de lo animal, hacia la luz, el espíritu, lo religioso (o lo divino, si se quiere). De los dos primeros habla en 1940, del tercero en 1925, pero podía considerarse típico de su segundo pensar, en general. En cierto modo, lo que decíamos de la simetría (coherencia lógica y estructura formal, melodía), incluso de la inteligencia para el paisaje o el espectáculo engarzando bocetos, entraría en el primero. Lo que hablábamos de la cercanía a la naturaleza y a uno mismo, de la verdad natural y de la veracidad personal, de la forma “que sale de dentro” entraría en el segundo. (Y toda la estética mística del principio de algún modo en el tercero.) Matizando todas estas cosas y ampliando detalles, podía salir una “teoría” del artista y del arte wittgensteinianos, pero no hay nada más lejos del espíritu wittgensteiniano que una “teoría”. Él era también un mero paisajista, sin originalidad, no tenía más que buenas maneras, no sabía más que elegir bien las palabras, o eso decía en los años 40, frente a la arrogancia juvenil del *Tractatus*, de simetría perfecta, de pensamientos de verdad intocable y definitiva, con los que pretendió haber solucionado esencialmente todos los problemas de la filosofía. Pero incluso entonces, se considera moralmente detestable. No sé por qué se menosprecia tanto y tantas veces, y en tantos aspectos. Espero que no fuera una nueva forma de orgullo solapado, farisaico: ¿hemos de decir ahora nosotros de él, en general, lo que en su arrogancia juvenil él mismo decía descaradamente de sí? Pero aún a riesgo de hacerle el juego, hay que enmendarle su propio menosprecio. Incluso como artista. No sé muy bien, al final, qué concepción clara tiene del arte y del artista, pero sí sé que su filosofía es arte y él un artista.

– *Vaya giro...*

– Sí, una salida definitiva de su pregunta, por la tangente a ella: Wittgenstein fue un artista. Y un artista, además, muy cercano a todos esos matices schieleianos que recuerda usted en esta pregunta. Al menos, de creer a Carnap cuando lo describe así en sus encuentros con el Círculo de Viena. Leo: “La postura y actitud que adoptaba ante la gente y los problemas, aún los teóricos, se parecían mucho más a las de un artista creativo que a las de un científico; casi se podría decir que eran similares a las de un profeta o un vidente. Cuando comenzaba a formular sus ideas sobre una cuestión filosófica solíamos sentir la lucha interior que libraba en ese instante, por la que trataba de salir de la oscuridad y penetrar en la luz con un esfuerzo intenso y doloroso que hasta se reflejaba

en su expresivo rostro. Cuando por fin, a veces después de arduo y prolongado intento, encontraba la respuesta, su enunciación aparecía ante nosotros como una obra de arte recién terminada o como una revelación divina. No es que expusiera sus opiniones de manera dogmática... pero nos causaba la impresión de que llegaba a un entendimiento súbito como producto de una inspiración divina, de modo que no podíamos evitar sentir que cualquier comentario o análisis sensato y racional que hiciéramos al respecto constituiría una profanación”.

Impresiona esta descripción (aunque pudiera tener matices irónicos), proveniente, además, de un tipo tan positivista y lógico, nunca mejor dicho, como Carnap, al que, por cierto, Wittgenstein no podía soportar. De Wittgenstein se cuentan rarezas más grandes aún en aquellas reuniones vienesas de fines de los años veinte, pero, por lo que importa ahora, indaguemos un poco en lo que puede haber de verdad en el trasfondo de esas palabras de Carnap. Es verdad, si creemos a Bezzel, que Wittgenstein impulsó el arte como filosofía y la filosofía como arte: el arte como conocimiento, crítica, análisis y un nuevo comienzo del filosofar con medios estéticos; un arte conceptual y un concepto estético, sensible, plástico, digamos. Quizá eso esté, de verdad, en el trasfondo de estas famosas palabras suyas: “propia mente la filosofía sólo se podría crear como se crea un poema”. Wittgenstein escribe con el mismo grado de precisión, contundencia y evocación que posee el lenguaje del verso, grado que impresiona como impresiona un poema. Impresiona su sensibilidad para analizar situaciones, su inventiva de modos de vida y juegos de lenguaje extraños, aborígenes siempre, pero de un país de nadie, el País-Wittgenstein. Su elaboración crítica de lo real en un mundo conceptual nuevo, al que sólo se puede calificar, efectivamente, de wittgensteiniano. Ese mundo, país, lenguaje, sensibilidad, inventiva –plásticos siempre, llenos de imágenes, como parece que es característico del pensamiento judío– pueden llamarse creaciones estéticas.

– *En su completo ensayo “Ludwig Wittgenstein, el último filósofo”, usted aconsejaba leer toda la filosofía de Wittgenstein estéticamente tras observar que está compuesta estético-literariamente. ¿No se refería a ella como un arte de pensar?*

– Sí, y lo sigo haciendo: es verdadero arte de pensar, arte libre de pensar, arte abierto de pensar. Las proposiciones del Tractatus suenan a veces como oráculos píticos. Su segunda filosofía, en tanto descripción de juegos de lenguaje, está en el límite entre filosofía y literatura, en ella Wittgenstein usa métodos literarios para conseguir

resultados filosóficos, como dice Stern. La mirada estética es ineludible. Toda su filosofía es traspasada por una sensibilidad o percepción tan profunda como inventiva de las cosas, tan bellamente artificiosa en la lógica primera como bellamente simple en el juego final, incluso en el final del juego: su muerte estoica, minimalista.

– *¿Dónde diría usted que radica la cualidad estética de sus escritos?*

– En la permanente unión de lo lógico-conceptual y lo estético-intuitivo. Ese “arte de pensar”, libre, abierto, auténtico de Wittgenstein, que evoca Bezzel se parece ciertamente a lo que Habermas, con Heidegger y Adorno en la cabeza, llama “modo alemán de filosofar”, entendiéndolo como una característica contribución alemana a la filosofía del siglo XX: una empresa estética de solitarios, crítica de la ciencia, dirigida no a la comunidad científica o política, sino a quienes quieren iniciarse en un nuevo modo de pensar, a la búsqueda de un cambio radical de conciencia y de un esclarecimiento redentor sin lastre teórico alguno. (“La tarea de la filosofía es encontrar la palabra salvadora”, cita Nedo.)

– *¿Y cuáles serían desde su punto de vista las características estéticas de Wittgenstein?*

– Bueno, algunas de ellas las insinuó él mismo en las lecciones sobre estética de 1937: ofrecer motivos frente a causas; tratar de convencer, que no de demostrar; la ejemplaridad de la obra, frente al sistematismo; el abandono, en general, de formas convencionales de argumentación y representación; la forma aforística y fragmentaria; la fuerza y la claridad de estilo, frutos a su vez del esfuerzo vital por alcanzar claridad en la vida y el pensar; la aparente trivialidad, paradójicamente tan liberadora como el silencio; el cambio de perspectiva del pensar, interior ahora al sujeto; la riqueza de imágenes, frente a la univocidad; el abandono de un ideal de exactitud a priori, de repente hay muchos y diferentes, pero ninguno superior ni supremo; la conciencia de que el pensamiento filosófico no tiene por qué abdicar de la fuerza poética, creadora, del lenguaje, de la literatura y del arte...

9. *¿Klimt o Schiele? (Y ¿por qué?).*

Bueno, espero que el “arte” de Wittgenstein no sea como la “filosofía” de Klimt... Dice Valverde que la pintura de Klimt manifiesta una “sensualidad que tomaba aires de filosofía”, un mundo de simbolismos vagamente

trascendentes y metafísicos. “Pintaba con colores luminosos el pálido carácter de sus pensamientos”, escribió Kraus. Jodl hablaba de “*verschwommene Gedanken durch verschwommene Formen*”. Esto es supersabido, pero no sé si con ello se le hace justicia a Klimt: la filosofía o el pensamiento de Klimt serían vagos y confusos, evanescentes, cuando más fluyentes como el cabello de sus mujeres, sus peces, aguas. ¿Qué filosofía o pensamiento? Klimt no escribió prácticamente nada, no es un teórico. ¿De qué hablan Valverde, Kraus o Jodl? ¿Del delito del ornamento? ¿Del de la complejidad hermética, intimista de Klimt? ¿Del de la refinada elegancia de su simbolismo o sus retratos? ¿Del de la implosión de color de sus paisajes del Attersee? ¿Del de su cierto decadentismo? Todo eso a mí me entusiasma.

Molesta su primer entendimiento con políticos, el que su rebelión posterior tuviera mucho de rabieta de un mimado, molesta su éxito entre la gran burguesía culta y refinada vienesa, cuyo espíritu decoró. Yo eso lo comprendo. Lo único que a mí me disgusta de Klimt – que tiene la personalidad absolutamente inconfundible de un genio– es que su horizonte permaneciera en la Viena finisecular, que quedara simplemente en parte del fin-de-siècle vienes, alma del modernismo típicamente vienes, que se encerrara en Viena. El Klimt de Viena. Que su pintura quedara sin futuro (quizá un poco en la abstracción ¿no?). Que no fuera un moderno de verdad. (¿Podría decirse que su mayor modernidad y aportación de futuro fue su influencia, promoción y amistad con Schiele y Kokoschka, ellos sí verdaderos modernos?) “Que acabe retraído a lo estético como refugio general del finis austriae”, resume bien Valverde.

Y es lo que me hace pensar... Si no se hubiera retirado en vida, si no se hubiera retirado a sí mismo y su atelier, o a los salones burgueses, quizá podría haber hecho más, como hicieron por ejemplo sus compañeros de secesión e ideas nuevas, Kolo Moser y Josef Hoffman, dando a los talleres vieneses un substrato que fundamentaría su influencia posterior en el diseño industrial del siglo XX. Y no lo hizo. Eso es lo que me disgusta. Y eso me hace pensar en sus limitaciones; en el límite, que no percibió, del esteticismo vienes. A pesar de cierto halo de su pintura, de sus encierros y crisis, no fue un artista verdaderamente melancólico... Klimt pertenece a una nueva generación, o la encabeza, que entendió la sublevación en forma de esteticismo, o de voluntad artística (*Kunstwollen*) nada más, no de voluntad de liberación política, social, ni siquiera sexual realmente. Eso tampoco necesariamente pertenece a un gran artista. Pero sí hay un hecho: mientras que en el resto de Europa el esteticismo supuso una revuelta contra la cultura burguesa, en Viena se convirtió en el medio de expresar

esa misma cultura y en una tendencia a sobreestimar los valores estéticos hasta el absurdo, como dice Schorske. De modo que aquellos “artistas de estilo” sobrepasaron el naturalismo un tanto en las nubes. La alternativa no está entre naturalismo y sublimación, no hay por qué contar simplemente la realidad ni simplemente racionalizarla. En medio está la crítica lúcida, o el revulsivo general de un arte profundo, el único modo consciente de ir hacia adelante, creo, y quizá eso le faltó a Klimt.

La Sezession, que encabezó Klimt, no fue realmente más que una separación del clasicismo vienes y un retraimiento en sí, un encierro inconsciente en sus límites. Schiele y Kokoschka sí estuvieron en la vanguardia, incluso en ciertos aspectos la precedieron, irrumpieron en el futuro tras secesionarse. Ni el pubis y cabellera pelirrojos de la “*Nuda veritas*”, la figura emblemática de la Sezession, ni siquiera el solemne trasero femenino que dedica Klimt burlonamente a sus críticos (“*Peces de oro*”), al que no acompaña más que una mirada pícara, irónica cuando más, creo, son, por decirlo así, banderas revolucionarias. En cierto modo es verdad que Klimt no fue un rebelde de verdad, sólo un cabreado contra un poder político que le había mimado alguna vez. Aún contando con sus dibujos, más duros, su erotismo, por ejemplo, es ornamental o su ornamentación es erótica, pero nada más, una erótica sublime, de cuerpos sublimados, de estampado y decorado, que llega hasta ocultar el volumen de la materia femenina, diríamos. Los médicos le achacaron dar protagonismo a la muerte y a lo sexual (en la “*Medicina*”), el público en general de indecente, pero no lo fue demasiado: sólo erotismo y muerte, no sexualidad y muerte; amor y muerte; no sexo y muerte como supuestos más claros y sinceros del negocio humano.

Y ahí sí está Schiele, y por eso (además de por todo lo dicho antes en contestación a otras preguntas tuyas) lo prefiero. Pictórico, nada decorativo, nítido, nada brumoso; líneas y contornos esquinados, angulados y abruptos; provocativo, agresivo, iracundo, cruel en sus figuras, deliberadamente indecente. Creo que en todo ello ya había incluso superado a Kokoschka cuando murió, y quién sabe qué hubiera hecho, como ya nos preguntábamos, si hubiera sido aunque nada más fuera la mitad de longevo que éste; y sin su neblina –en el caso del escritor Kokoschka sí– poético-filosófica. Dicho sea con todo respeto a otro grande, grandeza que comparte con Schiele: no buscan el goce estético, sino vivencias elementales cuyo desasosiego lleve a confrontarse con temas existenciales de la vida humana (lo que quería insinuar antes con arte profundo).

La desnudez no es un ropaje, un púdico o impúdico recubrimiento, el cuerpo desnudo no es un objeto más en Schiele, es una maquinaria de sexo y dispuesta al sexo, y una

fábrica de universo. Es un objeto absoluto en cuanto aparece en el vacío, es decir, sin fondo, o con fondo homogéneo, sin referencia alguna; un objeto que emerge como único del mundo entero –desdibujado– como trasfondo (así es el objeto estético-místico del primer Wittgenstein: la “estufa” del diario de la Bucovina); aunque explícito en su desnudez o medio desnudez, está fuera del espacio y del tiempo, implicando con su eternidad tangible al espectador; una obscenidad absoluta, sub specie aeterni a pesar de su crudeza fáctica; la sexualidad como origen absoluto, la inmoralidad y concupiscencia absolutas, inocentes, del origen; cuerpo efímero como objeto eterno. Carnes mortificadas por un deseo absoluto, el deseo eterno que genera incesantemente el mundo (el origen del mundo de Courbet); carnes en las que más que lascivia hay tormento (el poenitenda origo de Schopenhauer); sometidas al juego trágico, entre lo necesario e imposible, de un irremediable deseo que en busca de placer tortura. Pero carnes jamás reprimidas por eso; Schiele no tematiza la femme fatale de Klimt, un juguete atractivo y peligroso, un juego de azar, sino el mismo impulso sexual básico; por eso está más allá de cualquier goce, de cualquier moral, de cualquier represión impuesta, de cualquier fariseísmo, no es donjuanesco ni matrimonial: es kierkegaardianamente religioso, pues, sólo tiene que ver con el creador; o es ingenuo como lo animal. Por fin la des-represión absoluta, metafísicamente planteada: sexo o muerte en lo incondicionado del origen, sexo y muerte como principios positivo y negativo de las condiciones de vida. No es extraño que los cuerpos schieleianos quemen. Ni que proporcionen una sensación de infinita libertad, de inmensa paz, en el ardor que producen. Son cuerpos divinos. O animales, que da igual. Cuerpos de diosas salvajes, diríamos. Brutalmente ingenuos. Puros. “También la obra de arte erótica es sagrada... Mis cuadros deberían colocarse en edificios similares a templos”, decía.

Todas esta metafísica trágica del origen y la muerte, de lo eterno y lo efímero, del placer y del dolor, en definitiva del sexo y la muerte, no la sugiere Klimt, en quien está amordazada –quizá solamente encubierta o amortiguada– por esa manía esteticista vienesa que Schiele superó y explotó. Quizá al final haya que ceder un tanto ante esa sensualidad pseudofilosófica, aquellos pensamientos pálidos y borrosos, que se le achacan. En cualquier caso Klimt se quedó líricamente en la pareja edulcorada de amor y muerte. Términos difusos, efectivamente, en difusa cúpula. Y como alternativa, en tal caso, nada más que un exceso romántico. Klimt fue un amante promiscuo, pero también un padre numeroso... Por todo lo dicho me quedo con Schiele. ¡Quién diría que los cuadros de Schiele se pintaron hace cien años!

10. *¿Tiene alguna sugerencia para los futuros estudiosos de la Viena finisecular?*

Hace ya cuarenta años que una trinidad, curiosamente americana, de pioneros, hoy ya clásicos, Schorske, Janik y Johnston, iniciaron los estudios sobre la Viena fin de siglo y dieron lugar con ello a una investigación espectacularmente hermosa e interesante, que se va convirtiendo ya un tanto en tópica. Mi primera sugerencia es, como filósofo, que, siguiendo –en busca de mayor concreción– escritos como los de Janik y Toulmin, inevitable punto de partida siempre, se ahonde en el alma filosófica vienesa. Sea lo que pueda ser eso, siempre será sangre conceptual más que de opereta, sangre más sólida que la que en apariencia corrió por venas demasiado machianas. Hay que tener en cuenta, como advertencia ineludible, la vacua hediondez de los modrige Pilze de Hofmannsthal, como otro punto de partida inevitable siempre, pero no basta dedicarse a escribir libretos... Y que desde ese alma filosófica se contemple la explosión finisecular vienesa, artística y literaria sobre todo. (Como ha hecho usted espléndidamente con su análisis, de fondo wittgensteiniano, de la obra pictórica de Schiele, por ejemplo.)

Como filósofo español, lanzo otra sugerencia: que en España se comparen los resultados de los estudios vieneses con las aportaciones de la tan literariamente agraciada como intelectualmente desgraciada generación coetánea del 98, que, en una huida al pasado, se conformó con llorar la pérdida de una España rancia, quijotesca, visionaria, rebuscándola en atávicas intrahistorias peregrinas, mientras por ahí fuera se estaba construyendo todo un mundo nuevo. Los “últimos de Filipinas” no vivieron los “últimos días de la humanidad” de Viena, desde luego.

Journeying along Schiele's Landscapes and Townscapes

An interview with Kimberly Smith

by Carla Carmona

Kimberly Smith is currently teaching courses on Modern European and American art at the Southwestern University in Georgetown. One of the main features of her research is its awareness of the cultural and historical aspects of works of art. In 2004 Smith published her work on Egon Schiele's landscapes, which was a very important contribution, in terms of both its approach, which moved away from the widespread biographical tendencies, and its topic, the landscapes, which had been particularly silenced by the literature on Schiele.

1. How did you come to the conception of your book "Between Ruin and Renewal: Egon Schiele Landscapes" published in 2004? Why did you feel that it was important to move away from the biographical approach most common among the critics of Schiele's oeuvre?

I enrolled in a "Vienna 1900" course as a student in graduate school. I had read Schorske's book, but otherwise had no particular familiarity with the art of that period before I took the class. I was intrigued by Schiele's figural paintings and drawings when I saw them in one of the lectures, and began reading up on his work in search of a potential research topic. Pretty quickly, I came upon the landscape paintings and, also pretty quickly, I realized that almost nothing had been written about them. There was clearly a glaring hole in the literature. Within the scholarship on Schiele in particular, I found it odd that no one had tried to engage with the question of the landscapes before. They hold their own against the figural works, and are visually just as compelling, in my view. Because landscapes played such an important role in the general formation of a modern European aesthetic during the nineteenth century, it seemed much more necessary to analyze how Schiele's landscapes might (or might not) fit into that tradition.

This became one of my first methodological problems: why hadn't previous scholars given Schiele's landscapes any real critical attention? The question became more acute once I realized that landscapes and townscapes were a central component of Schiele's oeuvre, to which he returned consistently. The lack of research on these images couldn't be explained away by casting these pictures as somehow tangential to Schiele's "real" work of painting figures. It seemed that one explanation for the landscapes' near invisibility lay in the fact that the biographically inflected approach typical of most Schiele scholarship up to that time was ill-suited to analyzing the landscapes. They didn't lend themselves as easily to an interpretation based primarily on the biographical notion of personal expressivity, though some writers had certainly tried to make that model work.

I thought it was important to move away from the biographical approach for several reasons, many of which I would say aren't strictly related to Schiele scholarship but are relevant to the field of art history as a whole. The focus on biographical models of interpretation often assumes, for one, that there is an unmediated connection between an individual's personal experiences and the form and/or subject matter of the work. That is a very conservative model of scholarship, and doesn't take into account various theoretical traditions (especially post-structuralism) which have taught us to recognize how deeply cultural and coded even the most seemingly personal expressions can be. That kind of unmediated expression is impossible and, just as importantly, it's politically irresponsible to wish it were so, since the broad network of ideological assumptions that informs such expression becomes occluded when biography is relied upon as nearly the sole indicator of visual meaning. From a feminist perspective, it's also worth noting that the biographical approach underpins a stubbornly persistent model of art history that valorizes the artist as "genius", a notion that perpetuates and naturalizes a set of assumptions about artistic creativity as something available exclusively to straight white men.

2. *I found especially captivating the comparison between Egon Schiele and Piet Mondrian that you put forward in your work on Schiele's landscapes while discussing his application of vertical and horizontal structures to his treescapes. Can you think of any other such comparison between Schiele's art and more abstract art? For instance, do you think that looking at paintings in which there are lines of houses and of water such as "The Small City III" from 1913 while having in mind Marc Rothko's large canvases could help to understand certain aspects of Schiele's pictorial syntax that usually go unnoticed?*

That's an interesting question. I never considered comparing Rothko's painting to Schiele's landscapes, but I can see why that might be a productive exercise. In a general sense, I do think that keeping the broader evolution of painting in mind while looking at Schiele's work can shed light on these images. To me, the connection between modernists like Rothko, Mondrian, and Schiele (particularly in those landscapes which tend towards a more structural composition) would lie in how each is negotiating the limits of the canvas, exploring the formal possibilities available only to painting. The advantage of such a perspective lies, in part, in how it deflects again away from the purely biographical premise of pure, subjective expression. To put Schiele in the same camp as Mondrian or Rothko, whose paintings are generally seen as the result of careful and protracted engagement with a distinct set of formal problems, helps us to see how Schiele's works too cannot be understood simply as *emoting*, but as the products of sustained investigation into the formal limits and possibilities of painting. Here I don't mean to suggest, à la Greenberg, that the narrative of an art that winds its way ever closer to the articulation of its own internal properties is somehow better or more advanced than other kinds of picture-making, but rather that the thread of increased awareness of the objectness of the work does run through the history of 19th and 20th century art, and to remove Schiele from that part of the story prevents a fuller understanding of his images.

3. *Was there anything that you would have liked to study further in relationship to Schiele's landscapes? Or within Schiele's art in general?*

When I was working on the landscape project, I felt it was important to focus rather narrowly on the landscapes and townscape. To do so functioned as an explicit corrective to the fascination with his figures that had dominated the scholarship up to that point, and it seemed to me that devoting a full monograph to the subject of the landscapes would fill a crucial gap in the literature and

produce genuine insights into Schiele's work. I hope that my book helped to slightly shift the course of scholarship on Schiele and Viennese Expressionism, broadening our awareness of the range of Schiele's output and the ways in which the landscapes engaged thoughtfully with artistic precedent and contemporary cultural issues. The boundary that I intentionally set up between the landscapes and the figural works brought the landscapes into clearer focus, and was, I think, necessary. Yet as with all borders, the categorical line between the landscapes and figural works is constructed and should be recognized as such. For all that a concentration on the landscapes achieved, I would hope that the ultimate effect in Schiele studies is not a *cordon sanitaire*, to which the landscapes are forever exiled, but a rethinking of Schiele's *oeuvre* that takes into account what has been learned from the landscapes. If I were to return now to working on Schiele, I would probably want to take the next step of teasing out the relationship between the landscapes and the figural images more thoroughly.

4. *Given your actual historiographic project on the writings of early 20th century German & Austrian art historians whose work has been described as "expressionist", was any "expressionist" Austrian art historian interested in Schiele's art? Do you consider that there is a tendency in the literature on Schiele towards expressionism?*

My particular project is concerned with early 20th-century art historians, affiliated with universities in Germany and Austria, whose work has at one time or another been described as expressionist. This is not really a standardly accepted term. You won't find consistent references, for example, to a "school" or "method" of expressionist art history. Yet the term "expressionist" is commonly called upon to describe the scholarship of Wilhelm Worringer, most obviously, but even other less-expected figures, like Heinrich Wölfflin, the lesser-known Fritz Burger, and the Vienna School scholar Max Dvořák. Neither Dvořák or the other so-called expressionist art historians wrote specifically about Schiele, and actually there are few references to any of the other Austrian or German expressionist artists in their publications. One might expect that these scholars have been described as expressionist because they wrote about expressionist art, but that's rarely the case. Only Burger demonstrated an explicit interest in, and support of, the trends in current artistic practice that came to be known as Expressionist. Dvořák wrote a short piece on Kokoschka. But for the most part, the art historians in this group studied medieval, Renaissance, and Baroque art. What links them with contemporary expressionist art is a set of shared interests

and priorities –in the so-called “primitive”, the capacity for art to facilitate spiritual experience, the notion of a distinct northern Germanic visual sensibility, and the rejection of nineteenth-century positivism in favor of subjective interpretation.

That said, I do think that many of the non-academic writers who published reviews and commentaries on Schiele’s works adopted a rhetorical mode that could be described as expressionist. Roessler would be the most obvious of these, but most of the contemporary responses to Schiele’s art are similar in tone. In other words, art historians (expressionist or otherwise) don’t seem to have engaged much with Schiele’s work during his lifetime (the major exception here being Hans Tietze), but art critics regularly wrote about his work using a style of writing that seems consistent with expressionist poetry of the period.

5. Do you think that Schiele was an expressionist?

Well, there is generic expressionism, and then there is also the more historically specific phenomenon of German and Austrian Expressionism. In the broadest sense of an art that appears to engage more with emotion or subjective experience than with a strictly mimetic reproduction of the visible world, yes, I would say that Schiele’s art is expressionist. This is a trait that also characterizes the Expressionist movement of the early 20th century. Across a broad spectrum of styles, from Kandinsky to Kirchner to Schiele and Kokoschka, these artists shared a willingness to abstract from the appearances of the material world in order to suggest internal rather than objective experience. Still, it’s important to note that “Expressionism” is a functional rather than an essential term. No work of art is *essentially* expressionist, and the mutation of the term “Expressionist” in the early twentieth-century has been well-studied. Only around 1912 did the category “Expressionist” begin to coalesce around a group of artists working in Germany and Austria, as a way of indicating the supposedly more expressive instinct particular to those cultures. And in this effort, explicit connections began to be made, both by artists and those who wrote about them, between contemporary Expressionism and German medieval and early Renaissance art. In this respect, too, Schiele’s work adheres to what viewers at the time and since have come to expect from Expressionism, as I tried to show when I detailed the ways in which the landscapes draw on a medieval visual tradition.

I would suggest, however, that rather than ask whether Schiele was or was not an Expressionist, a more productive line of questioning might be to ask what is

at stake when this term *is* used to describe any artist. In the past, once the label Expressionist was understood to best characterize an artist, a group, or a movement, this tended to have the effect of closing off any avenue of research that didn’t correlate with the artist’s personal intentions. This gets back to the first question you asked. Until fairly recently, it was generally assumed that works by Expressionist artists could best be explained by referring directly to the artist’s subjective experience and emotions. Viewers and scholars would mistake the rhetoric of the image for unadulterated truth, or at least, a truth subjectively experienced. This subjective experience authenticated the work, and seemed to offer the only legitimate source of information for understanding the image. Although the discipline of art history has experienced a sea change over the last twenty years, and scholarship on Schiele in particular has begun to wrest itself away from focusing only on his personal biography, I would argue that the term “Expressionist” and all that it connotes continues to have a remarkably disabling effect on viewers’ willingness to engage as well with extra-personal issues in these works, with their ideological, political, and cultural origins and effects.

6. Given your unique knowledge of Egon Schiele’s landscapes, which one is your favorite? And why? Do you prefer his landscapes to his portraits?

I do have two favorites, actually. The first is a watercolor called *Little Tree (Chestnut Tree at Lake Constance)*, from 1912. I love it for its delicate simplicity, and because in this one image is distilled that complex engagement with the limits of the frame that I referenced earlier. I find this picture utterly charming and intellectually alert at the same time. It seems so simple and fine, yet it participates in a thoughtful consideration of the communicative possibilities of form. The other image I’m continually drawn to is *Krumau Town Crescent (The Small City V)*, from 1915. This is a much different picture, densely pigmented, organic, variegated. Technically, this painting is a virtuosic exercise, balancing a draughtsmanly precision with passages of fleshy, dense color, alternately luminous and earthen. And I think the attempt to explore these formal qualities while still maintaining the illusionistic premises of the image, in this case a town, appeals to me. The dialogue or perceptual tension between representation and form is just interesting to me. Then there is such cultural hope and nostalgia wrapped up in this village, with its Gothic references and animate buildings. And yes, I think I probably do prefer the landscapes to the figural works.

7. Which are the issues in Schiele's oeuvre that you think still need to be explored? And why?

Some great scholarship on Schiele has emerged in recent years. I'm thinking especially of Gemma Blackshaw's study of the pathologized body in contemporary scientific discourse, and how this helps to understand the gestures and manipulations in Schiele's bodies. Blackshaw and Leslie Topp edited an exhibition catalogue on the topic of madness and modernity in Vienna, which made clear how pervasive the issue of nervous disorders was at this time. It would be interesting to see if Schiele's village scenes could be related in any way to the sanatorium culture of the period.

One promising area of research lies in the relationship between modern Viennese art and contemporary textile design. Rebecca Houze has done some interesting work on textile and clothing design in Vienna, and her research indicates that these textile patterns influenced both the work of the Wiener Werkstätte and Gustav Klimt. Many of Schiele's paintings seem to have a knit quality to them, a sense of diverse pieces being woven together to make a cohesive pattern. We usually assume that Schiele resuscitated painting as a prioritized art form, moving away from the design-oriented aesthetic of the WW, yet it seems unlikely that the design culture that had previously been so influential would suddenly have no effect on his work. I think it would be valuable to look into the possible connections between Schiele's art and contemporary design, especially textiles.

I would love to see some more theoretical approaches to Schiele's art as well. I think his work, perhaps the landscapes in particular, could lend itself to post-structural analyses of perception, representation, and meaning, along the lines of Mieke Bal's *Reading Rembrandt* or Hanneke Grootenboer's *The Rhetoric of Perspective*.

8. You are currently involved in a long-term project on Franz Marc. Is your approach to his oeuvre similar to your approach to that of Schiele? Are you studying something in particular of his oeuvre or his oeuvre as a whole?

Yes, in a sense my approach is similar to the research I did on Schiele, in that I'm again trying to figure out how Marc's imagery can be put in dialogue with contextual issues rather than simply seen as an extension of his personal life. Marc wrote extensively, so the temptation to look to his biography and writing as a sole or primary source for unlocking the meaning of his paintings has been particularly strong, I think. When connections are drawn between his art and contemporary issues, the focus is usually on metaphysics and spirituality. Admittedly, the search for the spiritual certainly underpins this work,

but I think Marc's animal pictures are in conversation with other problems as well, including colonialism and philosophies of perception. I'm also trying to think in more complex ways about how biography could or should be handled in art history. To argue against biography as the single explanatory source for interpretation, as I've discussed here, should not result in the complete excision of biography from the stories that we tell. To do so risks simply substituting one kind of blindness for another. I'm not sure how best to come to grips with the problem of biography in the case of Marc. One approach that I want to explore is to incorporate the productive effects of his working and personal relationships more fully into an analysis of his art. In other words, I want to think about how a critical assessment of the dynamics of friendship might help to write an art history that is attentive both to the lived, embodied nature of artistic production and its implication in a wider, reticular set of historical circumstances.

9. What do you think of the Egon Schiele Jahrbuch's intention to create a dynamic international forum of discussion and communication between scholars, artists and writers working on Egon Schiele worldwide?

I think it's a generous and exciting idea. I'm in favor of creating multiple opportunities for scholars working in different regions of the world to communicate with each other about their research. I'll be curious to see how the different communities you mention –scholars, artists, and writers– will be represented in the *Jahrbuch*. I think it's worth pressing on the limits of the art history discipline in general, and Schiele studies in particular, in this kind of innovative format to see what new insights such an experiment might produce. I wish the *Jahrbuch* the best of luck!

Dr. Kimberly Smith

is author of *Between Ruin and Renewal: Egon Schiele's Landscapes* (2004) and Associate Professor of Art History at Southwestern University in Georgetown, Texas.
www.southwestern.edu/departments/faculty/faculty.php?id=smithk&style=art



1



2

Abb. 1 Oskar Kokoschka, um 1909, Foto: Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum

Abb. 2 Oskar Kokoschka (Entwurf), Rock für Lilith Lang, 1907/08, Foto: Christin Losta, Universität für angewandte Kunst Wien, Kostüm- und Modesammlung

Kokoschka im Kontext

Das Oskar Kokoschka-Zentrum in Wien

1918, im Todesjahr Gustav Klimts und Egon Schieles, erschien die erste Monographie über den jungen Oskar Kokoschka (1886-1980).¹ Seither hat sich die Kokoschka-Literatur nicht nur quantitativ vermehrt, sondern sich in ihrer wissenschaftlichen Breite und Tiefe weiterentwickelt. Biographische Elemente spielten von Anbeginn an eine große Rolle in der Kokoschka-Forschung. Das ist unter anderem dadurch zu erklären, dass er sowohl als Maler und Graphiker, als auch als Schriftsteller, Dramatiker, Bühnenbildner, Lehrer etc. ein weites, multimediales Feld der künstlerischen Äußerung vorgab. Darüber hinaus war er nie um eine pointierte Stellungnahme zu politischen und kulturellen Themen verlegen. Seine Texte, Briefe, Reden, Kommentare, Interviews und nicht zuletzt seine 1971 erschienene Autobiographie sind ein willkommener Steinbruch für alle, die über O.K. arbeiten, zugleich aber eine Aufforderung zur Quellenkritik.² Denn Kokoschka wachte mit Argusaugen über die Rezeption und die kunsthistorische Verortung seines Werkes.³

Die angesprochenen Veränderungen in der Kokoschka-Rezeption und -Forschung stehen im Zusammenhang mit einem vermehrt kulturwissenschaftlichen Zugang spätestens ab den 1980er-Jahren. Damals begann auch das Phänomen *Wien um 1900* zunehmend ins Zentrum des Interesses zu rücken. Der Umstand, dass Klimt, Schiele und Kokoschka heute zur Korona der modernen Malerei in Österreich zählen und als kulturelles Aushängeschild Österreichs, überspitzt formuliert: als eine Art österreichische *Trademark* im Kunst- und Ausstellungsbetrieb gelten, ist einer vergleichsweise jungen Entwicklung zu verdanken. Einzelne Studien, interessanterweise vor allem von angelsächsischen Geisteswissenschaftlern wie Allan Janik und Stephen Toulmin über *Wittgenstein's Vienna* (1973) oder Carl E. Schorskes *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (1980) weiteten den wissenschaftlichen Blick und kontextualisierten künstlerische Arbeiten – bildende Kunst, Musik, Literatur – in ihrem politisch-kulturellem Umfeld.⁴ Diese Ansätze fielen auch im deutschsprachigen Raum resp. in Österreich auf fruchtbaren Boden. Von großer Wirkkraft war die Ausstellung *Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930*, die 1985 im Wiener Künstlerhaus zu sehen war.⁵ Für die akademische Auseinandersetzung sei ein anlässlich des 100. Geburtstags Kokoschkas von der damaligen Hochschule für angewandte Kunst Wien veranstaltetes Symposium 1986 genannt.⁶

Bei einem kontextualisierten, quellenkritischen Forschungsansatz kommt dem Nachlass Kokoschkas eine große Bedeutung zu. Das Oskar Kokoschka-Zentrum an der Universität für angewandte Kunst Wien ist neben den zwei Schweizer Nachlassinstitutionen eine der zentralen Forschungsinstitutionen zum Leben und Werk Kokoschkas. Letztere sind die Fondation Oskar Kokoschka in Vevey, wo sich der künstlerische Nachlass im engeren Sinn befindet und die Zentralbibliothek Zürich, die den schriftlichen Nachlass verwahrt.⁷

- 1 Paul Westheim, Oskar Kokoschka. Das Werk Kokoschkas in 62 Abbildungen, Berlin Potsdam 1918
- 2 Vgl. Oskar Kokoschka, Das schriftliche Werk, hg. von Heinz Spielmann, 4 Bde., Hamburg 1973-1976; ders., Briefe 1905-1976, hg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann, 4 Bde., Düsseldorf 1984-1988; ders., Mein Leben, München 1971
- 3 Vgl. Régine Bonnefoit, Kunsthistoriker unter der Diktatur des Künstlers – am Beispiel von Edith Hoffmanns Kokoschka-Monographie von 1947, Vortrag bei der Tagung „Die Biographie. Mode und Universalie?“, 9.–11. 12. 2010, eikones NFS Bildkritik, Basel, unveröffentlichte Abstracts, S. 11.
- 4 Allan Janik, Stephen Toulmin, Wittgenstein's Vienna, New York 1973 (deutsche Ausgabe 1984); Carl E. Schorske, Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture, New York 1980 (deutsche Ausgabe 1982)
- 5 Kat. Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930, Ausstellung Historisches Museum der Stadt Wien im Künstlerhaus Wien, Wien 1985
- 6 Erika Patka (Red.), Oskar Kokoschka. Symposium abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg und Wien 1986
- 7 Vgl. Fondation Oskar Kokoschka im Musée Jenisch, Vevey: www.museejenisch.ch/collections/412; Schriftlicher Nachlass Kokoschka in der Handschriftensammlung der Zentralbibliothek Zürich: www.zb.unizh.ch/spezielsammlungen/index.html

KARL KRAUS
WORTE IN VERSEN

Dem Königsfürsten
Der beste Theil ist noch das Eingeweide.
Wie rosig malt Kokoschka manchen Wicht!
Ihn zu entlarven, es gelingt ihm nicht.
Wie anders Schattenstein. Der malt am Kleide.
Karl Kraus

Dem Königsfürsten
Der beste Theil ist noch das Eingeweide.
Wie rosig malt Kokoschka manchen Wicht!
Ihn zu entlarven, es gelingt ihm nicht.
Wie anders Schattenstein. Der malt am Kleide!
Wien, im April 16
Karl Kraus

3



4

Abb. 3 Buchwidmung von Karl Kraus für Oskar Kokoschka, April 1916: „Dem Schönfärber / Der beste Theil ist noch das Eingeweide. / Wie rosig malt Kokoschka manchen Wicht! / Ihn zu entlarven, es gelingt ihm nicht. / Wie anders Schattenstein. Der malt am Kleide.“, Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum (Teil des Titelblattes und herausvergrößertes Detail)

Abb. 4 Oskar Kokoschka in Villeneuve vor dem Gemälde *Herodot*, 1960, Foto: Gertrude Fehr, Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum

Die Gründung des Oskar Kokoschka-Zentrum (OKZ) 1996 geht auf eine großzügige Schenkung von Dr. Olda Kokoschka (1915-2004), der Witwe des Künstlers zurück. Diese umfasste die gesamte Nachlassbibliothek mit über 4000 Büchern und Zeitschriften, den Foto-Nachlass mit etwa 4000 Lichtbildern und Kokoschkas Clipping-Sammlung mit Presseartikeln über ihn sowie einer von ihm selbst angelegten Sammlung zu verschiedenen Themen (z.B. „entartete“ Kunst, Sozialismus, Rassismus etc.). Vereinzelt befinden sich auch Memorabilia in der Sammlung, wie etwa eine Totenmaske Kokoschkas.

Die Schenkung an die damalige Hochschule für angewandte Kunst Wien war naheliegend, aber nicht selbstverständlich. Kokoschka hatte an der Vorläuferinstitution, der Wiener k.k. Kunstgewerbeschule, von 1904 bis 1909 studiert und war hier für kurze Zeit 1912 Assistent gewesen. Seine frühe Hoffnung auf eine Professur an seiner früheren Ausbildungsstätte hatte sich auch nach 1945 nicht erfüllt.⁸ Kokoschka war ein prominenter Gegner des NS-Regimes, das ihn als „entarteten“ Künstler diffamierte und 456 seiner Arbeiten aus deutschen Museen entfernt hatte.⁹ Wie viele andere Emigranten kehrte Kokoschka nicht mehr nach Österreich zurück – abgesehen von temporären Aufenthalten wie bei der von ihm begründeten *Schule des Sehens* ab 1953 in Salzburg. Es gehört bekanntlich zu den Schattenseiten der frühen Geschichte der Zweiten Republik, dass man kaum bemüht war, die NS-Verfolgten zur Rückkehr zu bewegen bzw. letztere weitgehend unerwünscht war.

Die Vertreibung des Geistigen hieß eine von der damaligen Hochschule für angewandte Kunst Wien 1985 veranstaltete Ausstellung zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus, die man als Auftrag zur damals nicht zuletzt durch die *Waldheim-Affäre* virulenten Vergangenheitsbewältigung verstand.¹⁰ Nicht nur bei den Bemühungen um Versöhnung, sondern auch im Sinne der Fruchtbarmachung der eigenen Vergangenheit für die Gegenwart und Zukunft spielen symbolische Gesten eine wesentliche Rolle: 1976 besuchte eine Delegation Kokoschka anlässlich seines 90. Geburtstags. Nach seinem Tod 1980 wurde der Vorplatz der *Angewandten* in Oskar Kokoschka-Platz umbenannt, dort eine von Alfred Hrdlicka gestaltete Kokoschka-Büste aufgestellt und der Oskar-Kokoschka-Preis ins Leben gerufen, der bis heute unter dem Jury-Vorsitz des jeweiligen Rektors alle zwei Jahre als höchstdotierte Auszeichnung für bildende Kunst in Österreich an international bedeutende Künstler und Künstlerinnen vergeben wird.¹¹

Gleichzeitig war man bemüht, das Dokumentationsmaterial zu Kokoschka zu mehren. So wurde vom damaligen Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien 1986 und 1994 eine umfangreiche Quellensammlung zu Kokoschka aus dem Besitz Reinhold Graf Bethusy-Hucs (1930-1998) erworben. Bethusy-Huc, ein leidenschaftlicher Verehrer Kokoschkas und engagierter Sammler, hatte eine Forschungsbibliothek, Autographen, Archivalien zur Rezeptionsgeschichte, Memorabilien sowie unzählige Fotos zum Leben und Werk des Künstlers zusammengetragen. Sie bereicherten den eigenen Kokoschka-spezifischen Bestand, der neben Publikationen und Bibliophilen, Druckgraphiken, Fotos und Autographen natürlich auch die Studienunterlagen und Arbeiten aus der Studienzeit Kokoschkas an der k.k. Kunstgewerbeschule, darunter eine humoristische Schülerzeitung aus der Klasse von Anton von Kenner, umfasst.¹² Einen entscheidenden Zuwachs erfuhr das Oskar Kokoschka-Zentrum 1998 durch die Dauerleihgabe

8 Zu Kokoschkas unrealistischem Hoffen auf eine Professur schon 1909: Werner Schweiger, *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904-1914*, Wien-München 1983, S. 250

9 Keith Holz, *The politics of mobility and mutilation in Kokoschka's exile years 1934-1949*, in: Régine Bonnefoit, Ruth Häusler (Hg.), „Spur im Treibsand“. Oskar Kokoschka neu gesehen. Brief und Bilder, Petersberg 2010, S. 82

10 Oswald Oberhuber (Hg.), Gabriele Koller, *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus, Ausstellung der Hochschule für angewandte Kunst Wien und der Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien*, Wien 1985. Zur Erinnerung: Bei der österreichischen Bundespräsidentenwahl 1986 zog die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit des ÖVP-Kandidaten Kurt Waldheim schon im Vorfeld innen- und außenpolitische Folgen nach sich, die auch auf akademischen Boden fruchtbar wurden.

11 Der Besuch 1976 fand unter dem Rektorat von Johannes Spalt statt, der als junger Architekt mit Kokoschka zusammenarbeitete, vgl. Ute Waditschka, *Im Vordergrund das Bauen Teil 1*, Kap. Kirche Parsch, in: *Kat. Arbeitsgruppe 4*, Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent, Johannes Spalt, *Ausstellung des Architekturzentrum Wien, Salzburg-Wien 2010*, S. 36-42. Die meisten Initiativen der Folge gehen auf den langjährigen Rektor Oswald Oberhuber zurück bzw. wurden von diesem tatkräftig unterstützt.

12 Diese Bemühungen gehen vor allem auf das Engagement Erika Patkas, der früheren Leiterin des Archivs zurück.

umfangreicher Bestände der Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn. Diese 1973 im Geburtsort mit großer Unterstützung von Oskar und vor allem Olda Kokoschka gegründete Institution verfügt über Druckgrafiken, Archivalien, Fotos und eine Bibliothek. In dem zu einem Ausstellungszentrum adaptierten Geburtshaus Kokoschkas finden alljährlich von Mai bis Oktober Sonderausstellungen zu Kokoschka statt, die in Zusammenarbeit mit dem OKZ kuratiert werden. Bis heute ist das OKZ bemüht, den Kokoschka-spezifischen Bestand zu erweitern, auch wenn die budgetäre Situation der österreichischen Universitäten wenig Spielraum lässt. Erst in jüngerer Zeit konnte ein außergewöhnliches Objekt, nämlich ein von Kokoschka für seine Studienkollegin Lilith Lang entworfener Rock von 1907/08 erworben werden (Abb. 2).¹³

Last but not least spielt die Forschung zu und rund um Kokoschka eine große Rolle. Hier hatte die *Angewandte* mit dem schon erwähnten Symposium 1986 erste wichtige Zeichen gesetzt, die in den Aktivitäten des Oskar Kokoschka-Zentrums, in zahlreichen Publikationen, Symposien, Ausstellungen und Forschungsprojekten ihre Fortsetzung fanden und finden. Patrick Werkner, dem Gründungsleiter des Oskar Kokoschka-Zentrums (1996-2004) ist es zu verdanken, dass dieses von Anfang an ein hervorragendes Standing in der internationalen Forschungsgemeinschaft hatte. Abgesehen von seinen Frühexpressionismus-Studien sei an dieser Stelle das pionierhafte Forschungsprojekt *Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937-1950* genannt, das den Fokus auf den reifen, politischen Kokoschka legte.¹⁴

Neben den erwähnten Arbeits- und Aufgabenfeldern versteht sich das Oskar Kokoschka-Zentrum als öffentlich zugängliche Forschungsinstitution.¹⁵ Die Nachlassbibliothek, die nach Maßgabe durch aktuelle Literatur, auch oft schwer zugängliche Diplomarbeiten, Dissertationen etc. erweitert wird, ist in einer Datenbank erfasst und vor Ort benutzbar.¹⁶ Aktuell werden sowohl die Clippings (Presseartikelsammlung) sowie die umfangreichen Foto-Bestände bearbeitet (inkl. Datenbankfassung). Letztere dokumentieren Kokoschkas intensives Künstlerleben nicht zuletzt durch die Linse namhafter FotografInnen, darunter Hugo Erfurt, Trude Fleischmann, Rene Burri, Gertrud Fehr. Eine wissenschaftlich kommentierte Publikation ist in Vorbereitung. So bietet das Oskar Kokoschka-Zentrum im weitesten Sinn reiches Material zu Leben und Werk Oskar Kokoschkas - zu Kokoschka im Kontext.

Oskar Kokoschka-Zentrum

Universität für angewandte Kunst Wien
Leitung: **Mag. Bernadette Reinhold**
Postgasse 6, Mezzanin
A – 1010 Wien
t +43 (0)1 71133 3253, f 3259
bernadette.reinhold@uni-ak.ac.at
www.uni-ak.ac.at/sammlung

13 Elisabeth Frottier, Dokument einer frühen Liebe. Zur Geschichte des Kokoschka-Rocks, in: Parnass 1/2008, S 56-58.

14 Patrick Werkner, Physis und Psyche, Der österreichische Frühexpressionismus, hg. von der Hochschule für angewandte Kunst Wien, Wien-München 1986; Gloria Sultano, Patrick Werkner, Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937-1950, Wien-Köln-Weimar 2003

15 Das Oskar Kokoschka-Zentrum ist im Rahmen der Kunstsammlung und des Archivs der Universität für angewandte Kunst Wien organisiert. Nähere Hinweise auch zur Voranmeldung am Ende dieses Artikels.

16 Ein bislang in der Zentralbibliothek Zürich verbliebener Teil der Nachlassbibliothek von etwa 1000 Büchern wird demnächst integriert.



Oskar Kokoschka

Naturbilder

Blumen - Tiere - Landschaften

Kokoschka Haus Pöchlarn | Ausstellung 7. Mai - 26. Okt. 2011 | tägl. 10 - 17 Uhr

Oskar Kokoschka Dokumentation Pöchlarn | Regensburger Straße 29 | A-3380 Pöchlarn | www.oskarkokoschka.at

Albertina Studiensaal

Die Sammlungen der Albertina umfassen weit über eine Million Kunstwerke. Im Studiensaal können große Teile davon eingesehen werden. Die Grafische Sammlung beinhaltet Zeichnungen, Aquarelle und druckgrafische Arbeiten vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart, darunter Spezialsammlungen wie Skizzenbücher, Plakate, Historische Blätter und Holzstöcke. Zum Bestand der Architektursammlung zählen etwa 50.000 Zeichnungen und Pläne vom 16. bis zum 20. Jahrhundert sowie zahlreiche Architekturmodelle. Die Fotosammlung beinhaltet rund 90.000 Objekte von den Anfängen der Fotografie bis zur Gegenwart, sowie Kameras und andere historische Apparate.

Aus diesem reichen Fundus können sich ForscherInnen und Kunstinteressierte Werke vorlegen lassen. Auch eine umfangreiche Fachbibliothek zur Kunstgeschichte, speziell zu den Gebieten Zeichnung, Druckgrafik und Fotografie, steht zur Benützung bereit.

Egon Schiele Archiv (ESA)

Dieses von Max Wagner angelegte und 1954 der Albertina überlassene Spezialarchiv ist mit rund 1400 Objekten die weltweit umfangreichste Sammlung von Quellenmaterial zu Leben und Werk von Egon Schiele.

Im Studiensaal der Albertina gibt es für Forscher die Möglichkeit

- in der internen Datenbank (Objekte des ESA, mit Images) zu recherchieren, sowie
- die Ordner mit den vollständigen Kopien aller Objekte des ESA zu benützen.

Hinweis: Wir bitten um Verständnis, dass besonders wertvolle und empfindliche Originale, wie z. B. die Zeichnungen von Albrecht Dürer, oder Original-Objekte des Egon Schiele Archivs, aus konservatorischen Gründen nur für wissenschaftliche Recherchen und nach Genehmigung durch die Studiensaal-Leitung gezeigt werden können.

Albertina Studiensaal, Albertinaplatz 1, 1010 Wien, Tel.: +43 (0)1 534 83-0/-470, studiensaal@albertina.at, www.albertina.at/studiensaal
Öffnungszeiten: Montag bis Donnerstag 10–16 Uhr (Geschlossen: 1. 8.–1. 9., 24. 12.–7. 1., an gesetzlichen Feiertagen und bei Wartung)



Albertina Study Room

The collections of the Albertina contains over one million works of art. In the study room you are able to view a major part of these. The graphic art collection comprises drawings, watercolours, and prints from the 14th century to the present, including such special collections as sketchbooks, posters, historical pamphlets, and woodblocks. The holdings of the architectural collection incorporate 50,000 drawings and plans from the 16th to the 20th century, as well as numerous architectural models. The photographic collection encompasses some 90,000 objects, stemming from the beginnings of photography to our day, plus cameras and other vintage devices.

Scholars and those interested in the visual arts may order works from this rich pool to be made available to them in the study room. In addition, visitors may consult a comprehensive library devoted to art history and predominantly to drawings, graphic arts and photography.

Egon Schiele Archives (ESA)

With its around 1400 items, this special archive, founded by Max Wagner and disposed by will to the Albertina in 1954, is the worldwide largest collection of source material in regard to life and oeuvre of Egon Schiele.

The Study Room of the Albertina is open for scholars to

- research within the internal data base (items of the ESA, with images) and
- make use of the ring binders containing copies of all items of the ESA.

Please note: We kindly ask for your understanding that, for conservation reasons, the most valuable and sensitive originals such as the drawings by Albrecht Dürer or original items of the Egon Schiele Archive, may only be presented for scholarly research and if prior permission has been obtained. Their handling is the exclusive domain of the Study Room Manager.

Albertina Study Room, Albertinaplatz 1, 1010 Vienna, Tel.: +43 (0)1 534 83-0/-470, studiensaal@albertina.at, www.albertina.at/studiensaal

Opening Hours: Monday to Thursday 10 am–4 pm

(Closed: August 1 to September 1, December 24 to January 7, on public holidays and during maintenance work)

Brief von Egon Schiele an Adele und Edith Harms vom 11. März 1914 © Albertina, Wien | Letter from Egon Schiele to Adele and Edith Harms of 11 March 1914, © Albertina, Vienna



Danksagung | Acknowledgements

Jean-Pierre Cometti, Marseille	Mara Reissberger, Wien
Alessandra Comini, Dallas	Candice Rogers, Paris
Alfonso Crespo Cuaresma, Sevilla	Gerhard Ryborz, Wien
Lori Felton, Somerset, PA, USA	Axel Salomon, Wien
Ursula Fischer, Neulengbach	Karl Schneller, Wien
Alfred Fischl, Wien	Klaus Albrecht Schröder, Wien
Ulrike Fischl, Wien	Aseem Shrivastava, New Delhi
Allan Janik, Innsbruck	Kimberly Smith, Georgetown, TX, USA
Jane Kallir, New York	Elisabeth und Franz Spellitz, Wien
Peter Kubelka, Wien	Luise und Günter Wagensommerer, Wien
Christian Moisl, Wien	Kyra Waldner, Wien
Tore Nordenstam, Bergen	Karin und Dieter Werth, Krefeld
Tamara Plonsky, Wien	Sonja Winklbauer, Wien
Isidoro Reguera, Cáceres	Dorothea Zoder, Wien

und an die AutorInnen | and to the authors.



1st International

**EGON
SCHIELE
RESEARCH
SYMPOSIUM**

organized by the

EGON SCHIELE JAHRBUCH

**NEULENGBACH
12 – 15 June 2012**

Location Galerie am Lieglweg, 3040 Neulengbach, Austria
(36 minutes by train from Vienna)

Language German and English

Call for papers

Papers in German or English with a simple uniform layout should include a short abstract (max. 200 words) and not exceed an overall length of 5000 words, including all notes and references.

The papers accepted to be presented at the symposium will be published by the Egon Schiele Jahrbuch.

Deadline 1st April 2012

Fees 125 € (Students 45 €)

Information www.egon-schiele-jahrbuch.at

Contact symposium@egon-schiele-jahrbuch.at